

Monika Joanna Dobrowlanska-Sobczak

# Das Spiel mit dem Zuschauer

Die Bedeutungsgenerierung  
im polnischen Bildertheater am Beispiel  
von "Szczelina" Leszek Mądziks,  
"Replika" Józef Szajnas  
und "Niech szesznią artyści" Tadeusz Kantors

Verlag Otto Sagner München · Berlin · Washington D.C.

Digitalisiert im Rahmen der Kooperation mit dem DFG-Projekt „Digi20“  
der Bayerischen Staatsbibliothek, München. OCR-Bearbeitung und Erstellung des eBooks durch  
den Verlag Otto Sagner:

<http://verlag.kubon-sagner.de>

© bei Verlag Otto Sagner. Eine Verwertung oder Weitergabe der Texte und Abbildungen,  
insbesondere durch Vervielfältigung, ist ohne vorherige schriftliche Genehmigung des Verlages  
unzulässig.

«Verlag Otto Sagner» ist ein Imprint der Kubon & Sagner GmbH

# SLAVISTISCHE BEITRÄGE

Begründet von  
Alois Schmaus

Herausgegeben von  
Peter Rehder

Beirat:

Tilman Berger · Walter Breu · Johanna Renate Döring-Smirnov  
Walter Koschmal · Ulrich Schweier · Miloš Sedmidubský · Klaus Steinke

BAND 381

VERLAG OTTO SAGNER  
MÜNCHEN 1999

Monika Joanna Dobrowlanska-Sobczak

# Das Spiel mit dem Zuschauer

Die Bedeutungsgenerierung  
im polnischen Bildertheater am Beispiel von  
„Szczelina“ Leszek Mądziks,  
„Replika“ Józef Szajnas und  
„Niech szczyzną artyści“ Tadeusz Kantors



VERLAG OTTO SAGNER  
MÜNCHEN 1999

**PVA  
99.  
2805**



**ISBN 3-87690-740-3  
© Verlag Otto Sagner, München 1999  
Abteilung der Firma Kubon & Sagner  
D-80328 München**

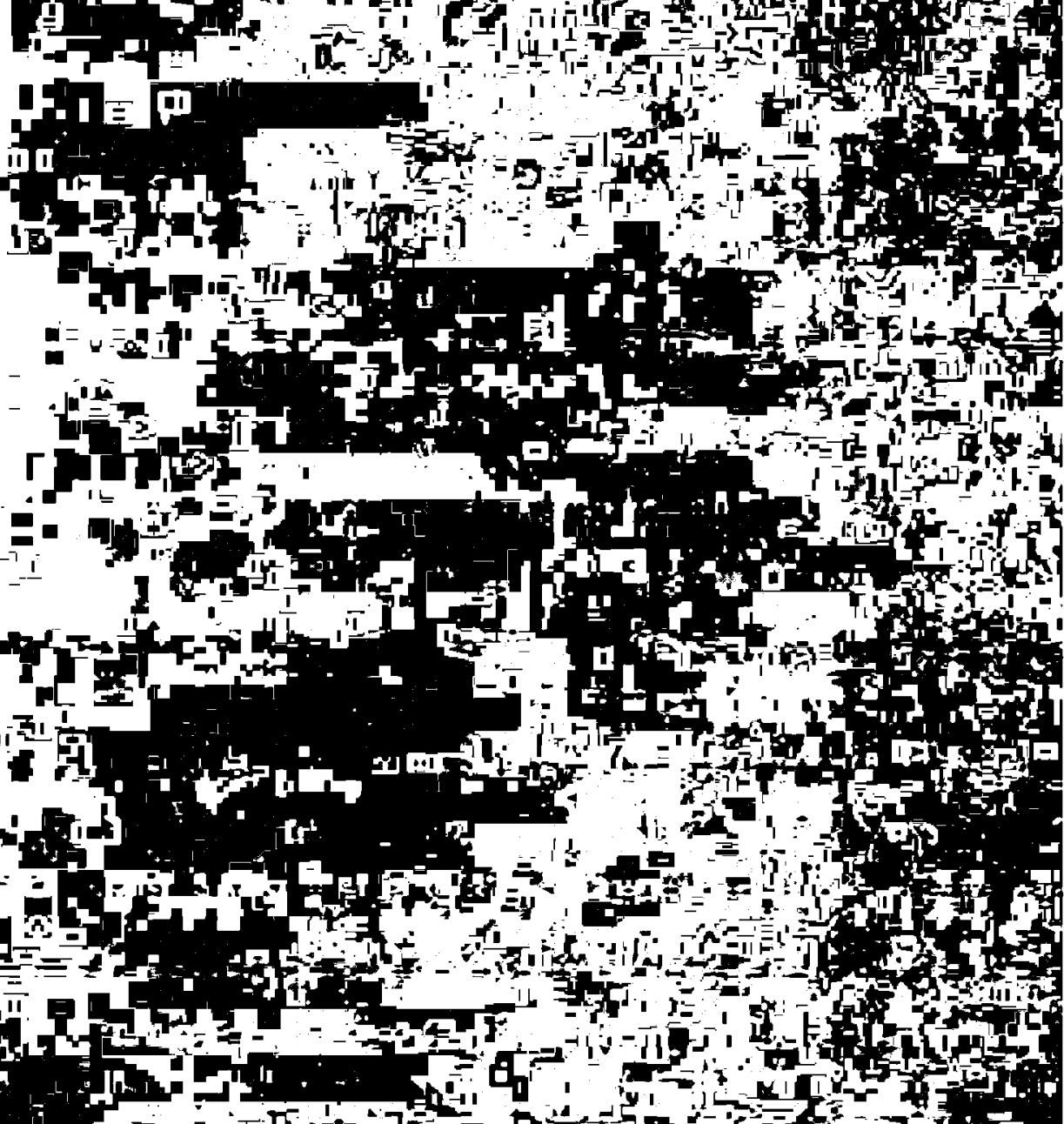
*Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier*

99 7 876 50



## **Vorwort**

Das vorliegende Buch ist die leicht überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die im Juli 1997 von der Fakultät für Philologie der Ruhr-Universität angenommen wurde. Mein besonderer Dank gilt Herrn Priv.-Doz. Dr. Michael Fleischer, der die Arbeit betreut hat, für seinen Rat und seine Unterstützung. Wichtige und geduldige Ansprechpartner waren Mitglieder des Theaters „Scena Plastyczna“ in Lublin, insbesondere ihr Leiter und Gründer Leszek Mądzik, die Mitarbeiter des Theaters „Studio“ in Warschau und des Kantor-Archivs „Cricoteka“ in Krakau. Ferner möchte ich dem Herausgeber der „Slavistischen Beiträge“ im Otto Sagner Verlag, Herrn Prof. Dr. Peter Rehder für die Chance der Veröffentlichung danken. Materiell ermöglicht wurde die vorliegende Arbeit durch ein großzügiges Stipendium des Cusanuswerkes. An dieser Stelle sei ihm mein aufrichtiger Dank ausgesprochen. Nicht zuletzt möchte ich mich bei Frank Heberlein und Herrn Dr. Albrecht-Ernst v. Renesse für ihre Mithilfe bei Korrekturarbeiten herzlich bedanken.



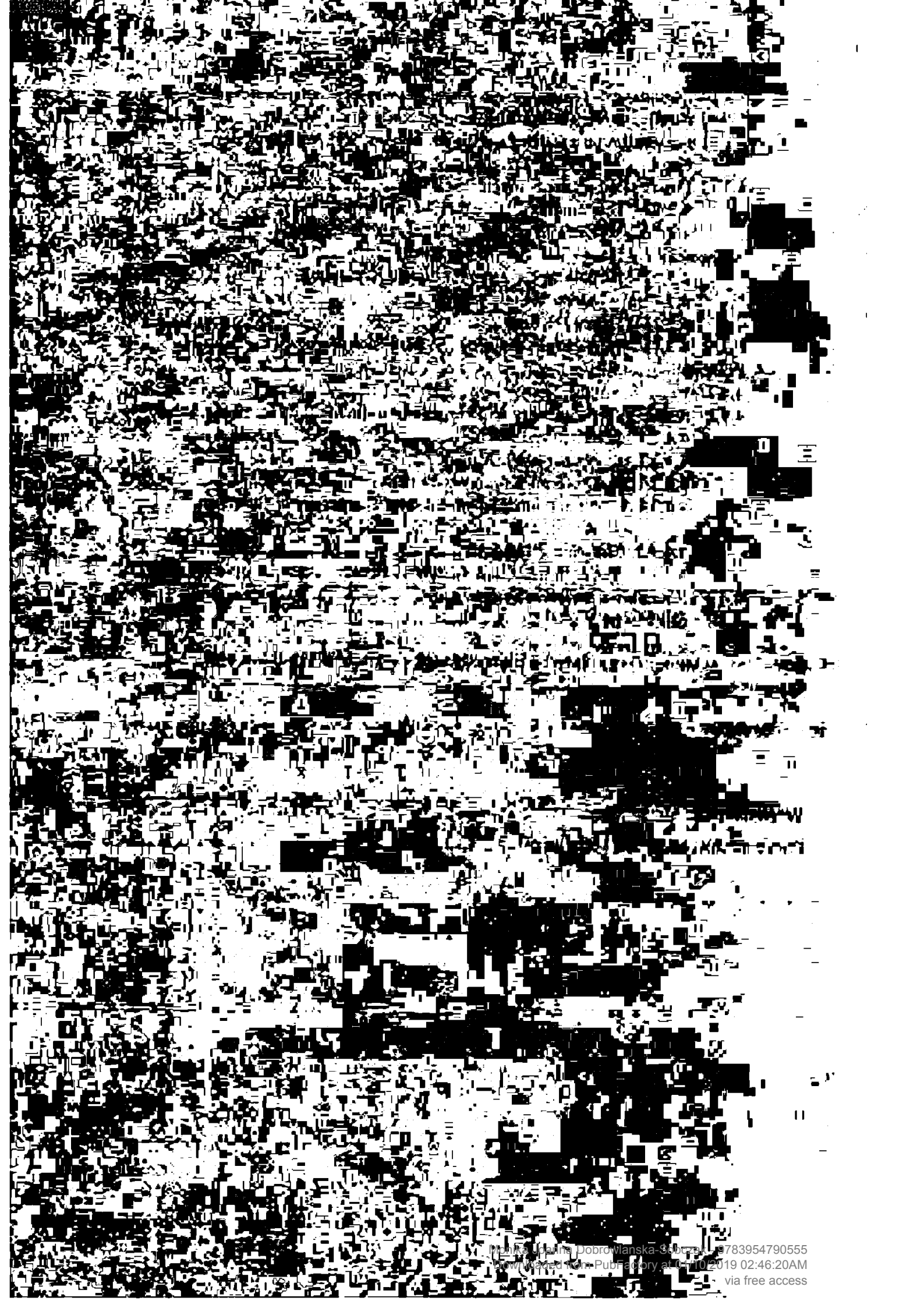
The following text is extremely faint and largely illegible due to the high contrast and noise of the scan. It appears to be a list or a series of entries, possibly a table of contents or a list of references. The text is arranged in several columns and rows, but the individual characters and words are difficult to discern.

# Inhaltsverzeichnis

Einführung .....	11
<b>I. Methodische und historische Betrachtungen .....</b>	<b>16</b>
1. Dyade oder Triade? .....	16
1.1 Der dyadische Zeichenbegriff .....	16
1.2 Der triadische Zeichenbegriff .....	19
1.2.1 Der triadische Zeichenbegriff nach Ch.S. Peirce .....	19
1.2.1.1 Die Zeichendefinition .....	20
1.2.1.2 Die Zeichenklassifikation .....	22
1.2.2.1 Die Zeichenkonzeption .....	31
1.2.2.2 Die Zeichenklassifizierung .....	34
1.3 Zusammenfassung .....	37
2. Theater als Kommunikationsprozeß – Zum Verhältnis von der Kommunikationstheorie der Theaterwissenschaft und der nichtmimetischen Kommunikationsformen des modernen Theaters .....	39
2.1. Die kommunikationstheoretische Diskussion .....	39
2.2. Kommunikationsformen eines nichtmimetischen Theaters am Beispiel der Traditionen und Vorformen des polnischen Bildertheaters .....	60
2.2.1 Der „Paradigmawechsel der Künste“ – die europäische Avantgarde .....	60
2.2.1.1 Exkurs 1: Die Bildende Kunst .....	65
2.2.1.2 Exkurs 2: Das Drama .....	72
2.2.1.3 Exkurs 3: Die Dichtung .....	76
2.2.1.4 Das Theater .....	80
2.2.1.4.1 Wassily Kandinsky .....	84
2.2.1.4.2 Die Theaterexperimente der Futuristen .....	88
2.2.1.4.3 Kurt Schwitters .....	92
2.2.1.4.4 Die Bauhausbühne .....	94
2.2.1.4.5 Wsewolod E. Meyerhold .....	100
2.2.2 Die polnische Tradition .....	105
2.2.2.1 Stanisław Wyspiański und die in seiner Nachfolge entstandene Bühnenbildschule .....	105
2.2.2.2 Das „Cricot“-Theater .....	110
2.2.2.3 Stanisław I. Witkiewiczs Theorie der „Reinen Form“ .....	112
2.3 Zusammenfassung .....	120
3. Die erkenntnistheoretischen Positionen des Radikalen Konstruktivismus .....	122
3.1 Die Wahrnehmungstheorie .....	122
3.2 Die konstruktivistische Kommunikationstheorie .....	129
3.3 Die Bedeutungsgenerierung aus konstruktivistischer Sicht .....	135
4. Das Analysemodell .....	138
<b>II. Polnisches Bildertheater .....</b>	<b>143</b>
1. Die Entwicklung des Bildertheaters in Polen .....	143

1.1	Vorformen in den 50er Jahren .....	143
1.2	Tendenzen und Hauptlinien .....	144
2.	Kantor, Szajna, Mądzik – drei Ästhetiken des polnischen Bildertheaters – eine Einführung .....	148
2.1.	Tadeusz Kantors „Theater des Todes“ .....	148
2.1.1	Das autonome Theater .....	149
2.1.2	Das Prinzip der „Realität Niedrigsten Ranges“ .....	151
2.1.3	Der Raum .....	152
2.1.4	Das Verhältnis Schauspieler – Objekt .....	153
2.1.5	Die Aufführung als ästhetischer Prozeß .....	157
2.2	Die „inszenierten Räume“ Józef Szajnas .....	163
2.2.1	Mensch-Gegenstand .....	165
2.2.2	Der Raum .....	167
2.2.3	Die Kommunikationssituation .....	168
2.3	Leszek Mądziks „Scena Plastyczna KUL“ – ein grenzüberschreitendes Phänomen? .....	171
3.	„Szczelina“/„Spalt“ Leszek Mądziks, „Replika“/„Replik“ Józef Szajnas und „Niech szczerą artyści“/„Die Künstler sollen krepieren“ Tadeusz Kantors – drei exemplarische Analysen .....	176
3.1	„Szczelina“/„Spalt“ .....	176
3.1.1	Gesamtkonstruktion .....	200
3.2	„Replika“/ „Replik“ .....	204
3.2.1	Gesamtkonstruktion .....	234
3.3	„Niech szczerą artyści“/„Die Künstler sollen krepieren“ .....	242
3.3.1	Gesamtkonstruktion .....	293
4.	Zusammenfassung: Die Bedeutungsgenerierung im polnischen Bildertheater .....	300
4.1	Der Semiotisierungsgrad .....	300
4.2	Die Kommunikationssituation .....	307
4.3.1	Reduktion .....	313
4.3.1.1	Reduktion der Quantität der angewandten Ausdrucksmittel .....	313
4.3.1.2	Reduktion als Prinzip der Gestaltung von Ausdrucksmitteln .....	314
4.3.1.2.1	Einfachheit der Ausdrucksmittel .....	314
4.3.1.2.2	Tendenz zum Unpersönlichen .....	314
4.3.1.2.3	Das Fragmentarische .....	315
4.3.2	Collage .....	315
4.3.2.1	Gleichwertigkeit aller Materialien .....	316
4.3.2.2	Kontrast und Antinomie .....	317
4.3.3	Polyfunktionalität .....	318
4.3.4	Präzision .....	319
4.3.5	Erinnerung .....	319
4.3.6	Deformation .....	322
4.3.7	Einführung rein formaler Darstellungsweisen .....	323
4.3.8	Isolierung .....	324
4.3.9	Wechsel zu einer „privaten Ebene“ .....	325

4.3.10	Dominanz des quantitativen Einsatzes von Zeichensystemen, die durch eine Vieldeutigkeit gekennzeichnet sind .....	325
4.3.11	Konzentration auf den Augenblick kurz vor der Auflösung der Form.....	326
4.3.12	Dynamisierung der Bühnenaktion.....	326
4.3.12.1	Quantitative Dichte des Wahrnehmungsangebots .....	327
4.3.12.2	Wandelbarkeit von Wahrnehmungsangeboten .....	327
4.3.12.3	Das Fehlen einer konstanten Form .....	328
4.3.12.4	Auflösung der zeit-räumlichen Kontinuität .....	328
4.3.12.5	Wiederholung.....	329
4.3.13	Offener Schluß.....	330
4.3.14	Einführende Sequenz als Rezeptionsvorbereitung .....	330
4.4	Präsentationsformen .....	331
4.4.1	Verzicht auf die Textvorlage.....	331
4.4.2	Schauspieler – anonym und vergegenständlicht? .....	331
4.4.2.1	Identitätsverlust.....	332
4.4.2.1.1	Namensverlust.....	332
4.4.2.1.2	Das neue Körperverständnis .....	332
4.4.2.1.3	Verbindungslinien mit dem Theater der historischen Avantgarde .....	334
4.4.2.2	Beziehungslosigkeit.....	335
4.4.2.3	Reduktion des quantitativen Einsatzes der Schauspieler.....	336
4.4.3	Raum als autonomes System.....	336
4.4.4	Stilistische Vielfalt.....	338
<b>III.</b>	<b>Schlußbetrachtung: Das polnische Bildertheater – zwischen Tradition und Experiment?</b> .....	<b>339</b>
	Literaturverzeichnis.....	341
	Verzeichnis der Abbildungen.....	356
	Quellennachweise für die Photographien .....	356



## Einführung

Im Mittelpunkt der vorliegenden Arbeit steht eine semiotische Analyse der Bedeutungsgenerierung im Bildertheater, einer das polnische Theater der letzten 40 Jahre entscheidend prägenden Bühnenform, die ihr Innovations- und Kreativitätspotential unverkennbar aus der Bildenden Kunst schöpft, so daß sich die verzweifelten Kritiker und Zuschauer – im Falle ihrer radikalsten Varianten mit ihrem Verzicht auf das Wort und einer starken Zurückdrängung des Schauspielers –, die Frage stellen, ob es sich – streng genommen – hierbei noch um Theater, oder schon um eine paratheatrale Aktion aus dem Bereich der Bildenden Kunst handelt.

Dieses in der europäischen Theaterlandschaft einzigartige Phänomen<sup>1</sup> setzte in Polen Ende der 50er/Anfang der 60er Jahre mit einer Vielzahl von Bühnenneugründungen ein, die eindeutig vom Bilddenken geprägt waren. Im Laufe weniger Jahre wurden sie zum festen Bestandteil sowohl des staatlichen Theatersystems als auch der Studentenszene und erregten mit Namen wie Tadeusz Kantor, Józef Szajna, Jerzy Grzegorzewski, Jerzy Kalina oder Leszek Mądzik weltweit Aufsehen. Heutzutage, aus der Rückschau von etwa vier Jahrzehnten, konnotiert der Begriff „Polnisches Bildertheater“ eine Vielfalt an Stilen und ästhetischen Konzeptionen, als deren gemeinsame Bezugspunkte sich – vorab als Ergebnis von Vergleich und Beobachtung – festhalten lassen: Verzicht auf die Textvorlage, Loslösung des Gegenstandes von der Zweckgebundenheit der Inszenierung bis zur Verwischung der Grenze zwischen Objekt und Subjekt, Identitätsverlust der Figuren und ihre Reduzierung auf einen Teil einer Gesamtkomposition sowie Auflösung der zeit-räumlichen Kontinuität. Den wichtigsten Ansatzpunkt unserer Analyse sollen allerdings nicht die Konvergenzen auf der Darstellungsebene bilden, sondern die Prinzipien der Bedeutungsgenerierung. Unsere Hauptthese, die es in der folgenden Arbeit zu belegen gilt, lautet, daß diese Theaterform auf ein gemeinsames Modell der Bedeutungsgenerierung zurückzuführen ist. Wir behaupten, daß die Gewinnung der Bedeutung dadurch, daß sie Zeichen in einem noch nicht realisierten Zustand präsentiert, eine besondere Kommunikationsform mit dem Zuschauer darstellt, indem sie ihm die Ergänzung des Dargestellten abverlangt. Durch die Ersetzung der Nachahmung bzw. Interpretation der Realität durch die Generierung eigener Wirklichkeiten, deren

---

<sup>1</sup> Es gab zwar auch in anderen Ländern, beispielsweise in Deutschland, ähnliche Entwicklungen, aber nirgendwo außer Polen hat das Phänomen „Bildertheater“ solche Ausmaße angenommen.

endgültige Gestalt vom Rezipienten abhängig ist, wird das ästhetische Ereignis folglich primär zum Phänomen der Wahrnehmung, zum **Spiel mit dem Zuschauer**.

Im Hinblick auf Art, Umfang und Dauer dieser Erscheinungsform von Theater ist es erstaunlich, daß ihr weder im deutschen noch im polnischen Sprachraum eine systematische wissenschaftliche Untersuchung gewidmet wurde. Die einzigen umfangreichen einschlägigen Darstellungen populärwissenschaftlichen Charakters verdanken wir dem polnischen Philosophen und Kunstkritiker Zbigniew Taranienko.<sup>2</sup> Darüber hinaus gibt es Untersuchungen zu einzelnen Künstlern, worunter aber eindeutig die Analysen der Schauspiele Tadeusz Kantors dominieren.<sup>3</sup> Diese intensive Auseinandersetzung mit seinem Theaterwerk, das zweifellos zu den herausragenden Phänomenen des polnischen Bildertheaters zählt, erweckt allerdings den Eindruck, außer diesem hätte es im polnischen Bildertheater nichts Beachtenswertes gegeben.

Mit der Bedeutungsgenerierung im polnischen Bildertheater wollen wir uns auf drei Ebenen auseinandersetzen: 1. auf der kommunikationstheoretischen, 2. auf der historisch-vergleichenden und 3. auf der analytischen Ebene.

Da sich der Untersuchungsgegenstand durch seinen grenzüberschreitenden Charakter herkömmlichen Analysemethoden der Theaterwissenschaft entzieht, nimmt die theoretische Reflexion in unserer Arbeit relativ viel Raum ein. Eine Theaterform, die keinen abgeschlossenen Sinnzusammenhang darstellt, läßt sich m.E. kaum in einer semantischen Analyse objektivieren, sondern erfordert verstärkt ein formales Vorgehen. So wollen wir uns im ersten Teil dieser Studie in kleinen Schritten zu einem Analysemodell vorantasten und zugleich zeigen, daß eine semantische Untersuchung den wesentlichen Kern dieser Theaterform verfehlen würde. Dieser Teil besteht aus vier thematischen Schwerpunkten, die sich gegenseitig ergänzen. Im ersten Kapitel wollen wir uns einleitend mit dem Zeichenbegriff auseinandersetzen. Es gilt das dyadische Zeichenmodell von Saussure und die triadischen von Peirce und Morris unter dem Gesichtspunkt ihrer Praktikabilität für die Zwecke einer theaterwissenschaftlichen Untersuchung zu analysieren. Diese drei zeichentheoretischen Konzeptionen halten wir für besonders relevant, weil sich aus ihnen alle anderen Zeichenmodelle ableiten lassen. Eine vergleichende Darstellung dieser grundverschiedenen

---

2 Vgl. Taranienko 1979 und 1988.

3 Auch diese Einzeluntersuchungen sind vorwiegend populärwissenschaftliche Publikationen. Zum Forschungsstand zum Tadeusz Kantor vgl. Wiewióra, in: Kłossowicz 1995, S. XXXV-XLI.



semiotischen Ansätze scheint uns um so notwendiger, da die in ihrer Nachfolge entstandenen Schulen, die Theatersemiotik eingeschlossen, häufig völlig separat voneinander vorgehen, nicht nur ohne Berücksichtigung der Ergebnisse der anderen Richtung, sondern auch ohne jeden Verweis aufeinander.<sup>4</sup>

Im zweiten Kapitel wollen wir aus dem Vergleich nichtmimetischer Kommunikationsformen der modernen Kunst und der Kommunikationstheorie für die Theaterwissenschaft einen Kommunikationsbegriff erschließen, der die kommunikative Eigenart der uns interessierenden Theaterform erfassen kann und den man möglicherweise auch für andere theaterwissenschaftliche Untersuchungen nichtmimetischer Theaterformen nutzen kann. Diesem Zweck dient die Überprüfung der methodischen Brauchbarkeit des kommunikationstheoretischen Instrumentariums der Theaterwissenschaft, die anhand ausschlaggebender Kommunikationsbegriffe durchgeführt wird. Die abstrakte Kommunikationstheorie wird, wie erwähnt, mit einem Überblick über die konkreten Kommunikationsformen der experimentellen modernen Kunst konfrontiert. Am Beispiel der Entwicklungen, die zum polnischen Bildertheater führen, wollen wir zeigen – dies sei zunächst eine Hypothese – daß eine adäquate theaterwissenschaftliche Kommunikationstheorie, die es erlaubt, sich diesen grenzüberschreitenden ästhetischen Phänomenen auf analytischer Ebene anzunähern, nur in Ansätzen entwickelt worden ist. Die zweite Absicht, die wir verfolgen, ist es, stilgeschichtlich deutlich zu machen, daß das polnische Bildertheater konkreten Kontexten entstammt. In diesem Zusammenhang halten wir die Darstellung zweier Tendenzen für ganz entscheidend: die Exposition der europäischen und insbesondere der polnischen Kunstavantgarde des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts. Diese Kenntnis ist m.E. die Voraussetzung für das Verständnis einer qualitativ neuen Form des Bilderdenkens, deren Originalität ausgerechnet diese spezifische Beeinflussung durch Kunsttraditionen Westeuropas und eine genuin polnische Tradition ausmacht.

Außer acht müssen wir die Wechselbeziehungen mit den Strömungen der Bildenden Kunst der letzten 50 Jahre lassen, die einer gesonderten, gründlichen Untersuchung bedürfen.

Der Rückblick auf die Konzepte der europäischen Avantgarde soll nicht nur die von der Bildenden Kunst beeinflussten Theaterkonzeptionen, sondern auch drei kurze Exkurse über die mit dem Prinzip der Mimesis brechenden Formen aus dem Bereich der Bildenden Kunst,

---

4 Erst in letzter Zeit gibt es mehrere Versuche, sie miteinander zu vergleichen. Deledalle 1979; Stetter 1979; Hervey 1982; Vigener 1979; Nöth 1985; Köller, in: Eschbach 1979 a, S. 39-64; Helbig 1974; Fleischer

des Dramas und der Dichtung, mit besonderer Berücksichtigung der s.g. „visuellen Poesie“, beinhalten. Es gilt, ihre gemeinsame, durch den im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts vollzogenen Wahrnehmungssprung erschlossene neue Strukturgrundlage und Organisation des Kommunikationsprozesses aufzuzeigen. Auf diese Weise wollen wir, ohne den Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben, nicht nur auf die kausalen Verkettungen, die Vieldimensionalität und Komplexität des beschriebenen Phänomens aufmerksam machen, sondern auch an konkreten Beispielen demonstrieren, daß es sich beim polnischen Bildertheater um ein Kunstmodell handelt, das über die Grenzen der Gattung Theater hinausgeht. Anschließend skizzieren wir die polnische Tradition, um der Frage nachzugehen, ob es sich um einen Traditionsabbruch handelt, oder ob es Kontinuitätsstränge gibt.

Im darauffolgenden Kapitel wird die Erkenntnistheorie des Radikalen Konstruktivismus mit besonderer Betonung des Kommunikationsbegriffs vorgestellt, den wir für die weitere Analyse nutzen wollen. Da diese Theorie für die Zwecke einer theaterwissenschaftlichen Untersuchung noch nicht operationalisiert worden ist, werden wir sie relativ ausführlich behandeln.<sup>5</sup> Sie bietet, da sie nicht eine inhaltsdeutende sondern eine strukturspezifizierende Theorie ist – das informationstechnische Modell von Kommunikation als Informationsübertragung wird dort durch ein Modell der Informationskonstruktion innerhalb des kognitiven Bereichs autopoietischer Systeme ersetzt – das geeignete analytische Instrumentarium, um den Zugang zu den Kommunikationsprozessen nichtmimetischer Theaterformen zu gewinnen und ihrer Gestaltungslogik auf die Spur zu kommen.

Das vierte und letzte Kapitel des ersten Teils dient der zusammengefaßten Darstellung des entwickelten Analysemodells.

Vor dem Hintergrund dieser historischen und theoretischen Ausführungen wollen wir uns anschließend im Teil II dieser Arbeit mit der Bedeutungsgenerierung im polnischen Bildertheater, was den eigentlichen Kern unserer Untersuchung bildet, auf der analytischen Ebene auseinandersetzen. Er gliedert sich in vier Kapitel: Bevor wir zu der exemplarischen, direkten Analyse übergehen, ist, angesichts des bestehenden Forschungsdefizits, eine kurze Skizze der Vorformen des polnischen Bildertheaters in den 50er Jahren, wie auch der Tendenzen und Hauptlinien in dessen Entwicklung unentbehrlich. Das zweite Kapitel führt in

---

1989; Grzybek 1989.

5 Den einzigen Versuch in diese Richtung hat bisher nur Lisa Hottong in ihrer Untersuchung der Dramen- und Theaterästhetik von Friederike Roth hervorgebracht; vgl. Hottong 1994.

die Problematik der ästhetischen Konzeptionen von Tadeusz Kantor, Józef Szajna und Leszek Mądzik ein, Künstler, deren Inszenierungen wir für unsere exemplarische Analyse gewählt haben. Da das polnische Bildertheater durch eine stilistische Vielfalt gekennzeichnet ist, halten wir diese Einschränkung auf seine drei Varianten deshalb für gerechtfertigt, weil sie als stellvertretend für die polnische Bildertheaterlandschaft gelten können. Einerseits sind sie die originellsten und diese am stärksten prägenden Erscheinungen, andererseits weichen sie aber stark voneinander ab und zeigen sozusagen verschiedene Komplementärseiten des gleichen Phänomens. Ob sich die drei genannten Künstler selbst für Repräsentanten des Bildertheaters halten, ist für uns von sekundärer Bedeutung, entscheidend ist lediglich die Konstruktion ihrer Inszenierungen. Die Einführung in ihre Ästhetik soll sich auf ihr Bild in der Forschung und ihre Selbstaussagen bzw. ihre theoretischen Texte stützen, die durch Übersetzungen belegt werden. Die theoretischen Texte sind im Falle von Tadeusz Kantor besonders zahlreich, hingegen bei Leszek Mądzik und Józef Szajna spärlicher, weil diese stärker intuitive Künstler sind. Eine einleitende Begriffsbestimmung aller ihrer ästhetischen Konzeptionen halten wir für besonders wichtig, da mit Ausnahme von Tadeusz Kantor, die zwei anderen Künstler, wie auch das ganze Phänomen „polnisches Bildertheater“ im deutschsprachigen Raum, fast völlig unbekannt sind.

Es folgt unter Anwendung des ausgearbeiteten Analysemodells eine detaillierte exemplarische Analyse von Leszek Mądziks „Szczelina“, Józef Szajnas „Replika“ und Tadeusz Kantors „Niech szczepną artyści“, Inszenierungen, die wir nicht nur für das polnische Bildertheater für besonders repräsentativ halten, sondern die auch bisher noch keiner systematischen Untersuchung unterzogen wurden. Nachfolgend soll im Hinblick auf die Konvergenzen zwischen den analysierten Schauspielen von der Ebene der Einzelanalyse her das allgemeingültige Modell der Bedeutungsgenerierung im polnischen Bildertheater ausgearbeitet und die Gültigkeit unserer eingangs gestellten Hauptthese überprüft werden. Die Divergenzen zwischen den untersuchten Schauspielen wollen wir außer acht lassen, da sie eine selbständige Arbeit verlangten. Im Zentrum unseres Interesses werden der Semiotisierungsgrad, die Kommunikationssituation und die Generierungsmechanismen stehen. Darüber hinaus wollen wir übergreifende gattungsrepräsentative Merkmale auf der Ebene der Darstellungsmittel erschließen. Es gilt dabei, die Kontinuitäten und Diskontinuitäten im Hinblick auf die Ästhetik der historischen Avantgarde aufzuzeigen.

Am Schluß dieser Arbeit wollen wir resümierend die Frage nach dem Zusammenhang aller von uns behandelten Teilbereiche darlegen.

## I. Methodische und historische Betrachtungen

### 1. Dyade oder Triade?

#### 1.1 Der dyadische Zeichenbegriff

Der moderne dyadische Zeichenbegriff wurde von dem Begründer der europäischen Sprachwissenschaft Ferdinand de Saussure formuliert.<sup>6</sup> Charakteristisch für sein Zeichenverständnis war, daß er die sprachlichen Zeichen als „ihrem Wesen nach psychisch“<sup>7</sup> betrachtete. Aus dieser Grundeinstellung entwickelte er folgenden Gedanken:

*„Das sprachliche Zeichen vereinigt in sich nicht eine Sache und einen Namen, sondern eine Vorstellung und ein Lautbild. Dieses letztere ist nicht der tatsächliche Laut, der lediglich etwas Physikalisches ist, sondern der psychische Eindruck dieses Lautes, die Vergegenwärtigung desselben auf Grund unserer Empfindungswahrnehmungen; es ist sensorisch, und wenn wir es etwa gelegentlich 'materiell' nennen, so ist damit eben das Sensorische gemeint im Gegensatz zu dem anderen Glied der assoziativen Verbindung, der Vorstellung, die im allgemeinen mehr abstrakt ist.“<sup>8</sup>*

Diese Relation faßte Saussure in folgendem Schema<sup>9</sup>:

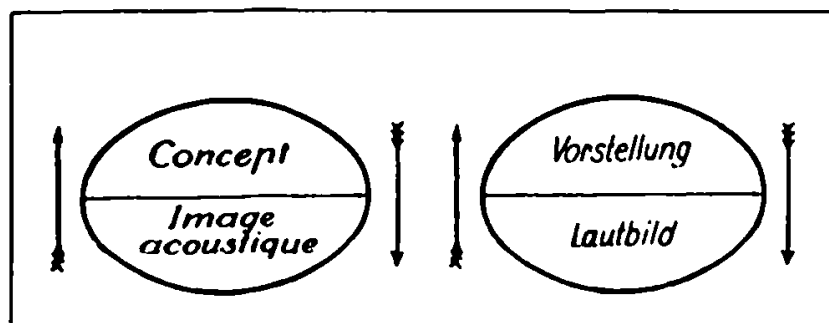


Abbildung 1: Modell des sprachlichen Zeichens nach F. de Saussure

Das bezeichnete Objekt selbst liegt laut der Saussureschen Definition außerhalb des Zeichens.<sup>10</sup> Um den Gegensatz hervorzuheben, der die Begriffe Vorstellung und Lautbild

6 Sie wurden erst nach seinem Tode, im Jahre 1916 in einer Form der Vorlesungsnachschriften von seinen Studenten, Charles Bally und Albert Sechehaye, unter Mitwirkung von Albert Riedlinger zusammengefaßt und als „Cours de linguistique Générale“ veröffentlicht. Saussure (1916): Cours de linguistique générale. Publié par Charles Bally et Albert Sechehaye. Avec la collaboration de Albert Riedlinger. Paris. Der Titel des Buches entspricht dem Titel der Vorlesungsreihen.

7 Saussure 1967, S. 32.

8 Ebd., S. 77.

9 Ebd., S. 78.

voneinander trennt, ersetzte er sie durch signifiant (Bezeichnendes) und signifié (Bezeichnetes). In dem folgendermaßen definierten Zeichen, das aus zwei Elementen, sowie der Relation zwischen ihnen besteht, differenzierte Saussure zwei weitere Grundeigenschaften. Die erste war seine Arbitrarität, im Sinne einer „Unmotiviertheit“, im Verhältnis des Bezeichnenden zum Bezeichneten<sup>11</sup>:

*„Das Band, welches den Signifikanten (signifiant) mit dem Signifikat (signifié) verknüpft, ist arbiträr, oder, da wir unter Zeichen (signe) das Ganze verstehen, das aus der Verbindung eines Signifikanten mit einem Signifikat resultiert, können wir vereinfachend sagen: das sprachliche Zeichen ist arbiträr.*

*So ist die Vorstellung (l'idée) „Schwester“ durch keinerlei innere Beziehung mit der Lautfolge Sch-w-e-s-t-e-r verbunden, die ihr als Signifikant dient; sie könnte ebensogut durch irgendeine andere Lautfolge dargestellt sein: das beweisen die Verschiedenheiten unter den Sprachen und schon das Vorhandensein verschiedener Sprachen: das Signifikat „Ochs“ hat auf dieser Seite der Grenze als Signifikat o-k-s (Ochs), auf jener Seite b-ö-f“<sup>12</sup>*

Die Saussuresche These von „arbitraire du sign“ löste heftige Diskussionen aus<sup>13</sup>, die aber im deutschsprachigen Raum nicht zuletzt auf die Übersetzungen dieses Begriffes zurückzuführen sind.<sup>14</sup>

Als zweite Grundeigenschaft des Zeichens nannte Saussure dessen linearen Charakter:

*„Das Bezeichnende, als etwas Hörbares, verläuft ausschließlich in der Zeit und hat Eigenschaften, die von der Zeit bestimmt sind:*

*a) es stellt eine Ausdehnung dar, und b) diese Ausdehnung ist meßbar in einer einzigen Dimension: es ist eine Linie.“<sup>15</sup>*

Diese Bestimmung hatte weitgehende Konsequenzen für die weiteren Überlegungen Saussures, hinsichtlich des isolierten Zeichens als solches wie auch des sprachlichen Systems im Ganzen. Eine der interessantesten bezieht sich auf die Unveränderlichkeit und

10 Ähnlich wie im aristotelischen und später stoischen Zeichenmodell; vgl. Coseriu 1970; Jakobson 1971, S. 699; u. Nöth 1985, S. 63-64.

11 Saussure 1967, S. 80.

12 Ebd., S. 100.

13 Die Diskussion hatte Benveniste (1939) begonnen, als er die Arbitrarität als eine innersprachliche Relation in Frage stellte.

14 Die Saussuresche Arbitrarität wurde in den deutschen Übersetzungen häufig als Beliebigkeit oder Willkürlichkeit wiedergegeben, was zu Mißverständnissen führte. Vgl. ausführlich dazu Nöth 1985, darin das Kapitel „Saussures Version der Arbitraritätsthese“, S. 102-110.

15 Saussure 1967, S. 82.

Veränderlichkeit des Zeichens<sup>16</sup>: eine Folge der Arbitrarität des Zeichens sei nach Saussure die ständige Umgestaltung der Sprache mit der „eine Verschiebung des Verhältnisses zwischen dem Bezeichneten und der Bezeichnung“<sup>17</sup> gemeint ist. Immer wieder betonte Saussure, was in den Zusammenhängen unserer Untersuchung von Bedeutung ist, die Arbitrarität sei nur für die Sprache charakteristisch, man könne sie als ihr Unterscheidungsmerkmal von anderen „Institutionen“<sup>18</sup> betrachten. Andererseits läßt sich, obwohl sich Saussure selbst ausschließlich auf die natürliche Sprache bezieht, eine in seiner Nachfolge entstandene semiotische Richtung<sup>19</sup> belegen, die seine Konzeption auf andere Zeichensysteme überträgt. Sie bedient sich bei der Übertragung der Regeln der strukturalen Linguistik auf nichtsprachliche Systeme des Prinzips der Analogiebildung und bestätigt damit im Sinne von Saussure die Rolle der Linguistik als der Leitwissenschaft.

Von der neueren semiotischen Forschung wird die Frage gestellt, inwieweit die Semiologie Saussures Allgemeingültigkeit beanspruchen kann und will.

Eine interessante Analyse dieser Problematik stellte Fleischer in „Die sowjetische Semiotik“<sup>20</sup> vor. Die Unübertragbarkeit des sprachlichen Zeichens auf andere semiotischen Systeme hängt nach Fleischer grundsätzlich mit drei Problembereichen zusammen:

1. Der erste bezieht sich auf die Nichtkohärenz der Zeichendefinition von Saussure:

*„Überträgt man die Saussuresche Zeichendefinition auf nichtsprachliche Zeichen, so gelangen wir zu der Situation, daß wir ein Etwas, ein signifiant, zwar mit einer mentalen Vorstellung verbinden, dadurch jedoch noch keine Bedeutung weder des Etwas noch der Vorstellung erfaßt haben. Der Zeichenbegriff ist hier zu eng.*

*Auf jeden Fall sehen wir, daß in beiden Ebenen mit 'signifié' jeweils etwas anderes gemeint ist. Einmal ist es eine Vorstellung und einmal eine Bedeutung. Der Saussuresche Zeichenbegriff ist nicht kohärent. Er vermischt die Ebenen der Wahrnehmung, die Ebene der psychischen Repräsentationsprozesse, die Ebene der Kontextabhängigkeit des Zeichens und die Ebene der Relation zwischen den*

16 Vgl. das Kapitel „Unveränderlichkeit und Veränderlichkeit des Zeichens“, ebd., S. 83-93.

17 Ebd., S. 88.

18 Ebd., S. 89.

19 Vor allem der französische Strukturalismus. Barthes knüpft unmittelbar an die Saussuresche Konzeption des Zeichens, indem er seine Zeichenterminologie von signifiant und signifié übernimmt. Sie hat sich auch fruchtbar für Eco, die russische Semiotik der Moskauer und Tartuer Schule und die dänische Semiotik Hljiemslevs erwiesen. Auch Sebeok (1976) versucht, den Saussureschen Zeichenbegriff auf Zeichen aller Art auszudehnen.

20 Fleischer 1989, S. 17-26.

*Zeichenelementen, die sich in den beiden oben beschriebenen Fällen auf jeweils andere Relata beziehen, so daß eine rückgekoppelte Relation zwar immer vorhanden ist, jedoch zwischen jeweils verschiedenen Elementen.*<sup>21</sup>

2. Eine weitere Schwierigkeit hängt mit der Geschlossenheit des dyadischen Zeichens zusammen. Nach der Saussureschen Bestimmung sind die Veränderungen nur innerhalb des Zeichens möglich<sup>22</sup>. Somit erweist sich die dyadische Zeichenkonzeption als unzureichend für die Erklärung der Herstellung von Relationen zwischen den einzelnen, abgeschlossenen Zeichen.<sup>23</sup> Die Zeichenketten lassen sich bei einem so verstandenen Zeichen nur durch Anreihung generieren. So schließt Fleischer in diesem Zusammenhang, das Saussuresche Zeichenmodell sei lediglich eine gute Lösung für Zeichensysteme die eine Syntax besitzen, zu eng aber für solche, die keine haben wie z.B. die Zeichensysteme der Tiere.
3. Der dritte grundlegende Problembereich ergibt sich aus der Frage nach der Kontextabhängigkeit eines Zeichens. Ohne eindeutige Antwort bleibt in der dyadischen Zeichenkonzeption die Frage der Beeinflussung der beiden Zeichenelemente (signifiant und signifié) durch den dem ganzen Zeichensystem zugrunde liegenden Kode und den historisch-kulturellen Kontext.<sup>24</sup>

## 1.2 Der triadische Zeichenbegriff

### 1.2.1 Der triadische Zeichenbegriff nach Ch.S. Peirce

Im Unterschied zu der aufgrund linguistischer Überlegungen entwickelten und primär auf die natürliche Sprache bezogenen Saussureschen Semiotik scheint die von Charles Sanders Peirce

---

21 Ebd., S. 23; vgl. auch Nöth 1985, S. 64: „Ähnlich wie Peirce seine Differenzierung zwischen Repräsentamen und Zeichen nicht immer konsequent beibehält (Peirce 2.2) verwendet im übrigen auch Saussure gelegentlich den Begriff Zeichen an Stellen, wo es eigentlich genauer Signifikant heißen müßte“.

22 Vgl. Fleischer 1989, S. 24.

23 Ebd.

24 Ebd., S. 25-26. Allerdings muß man in diesem Zusammenhang anmerken, um Saussure gerecht zu werden, daß er die Bedeutung des Zeichensystems als solches erkannt hat, indem er feststellte: „(...) die Sprache ist ein System, dessen Glieder alle miteinander verbunden sind und in dem der Wert des einen sich nur aus dem gleichzeitig Vorhandensein der anderen ergibt (...)“ (Saussure 1967, S. 159).

(1839-1913) formulierte Theorie des Zeichens einen universellen, pansemiotischen Anspruch zu erheben:

*„All our thought and knowledge is by signs.“<sup>25</sup>*

Indem Peirce das Denken als zeichenhaftes Phänomen erkennt, erweitert er den Wirkungsbereich des Zeichenbegriffs auf die gesamte äußere wie auch innere Wahrnehmung, somit auch der Anwendungsbereich der semiotischen Untersuchungen.

Besonders interessant für unsere Untersuchung im Hinblick auf ihre Bedeutung für die in Peirce Nachfolge entstandene Forschung, sowie ihre Anwendbarkeit in einer konkreten Auführungsanalyse sind insbesondere zwei Grundbestandteile der Peirceschen Semiotik : der allgemeine Zeichenbegriff und die Zeichenklassifikation.

### 1.2.1.1 Die Zeichendefinition

Nach Peirce ist das Zeichen eine Resultante von drei Faktoren, dem Zeichen selbst, das von Peirce auch Repräsentamen genannt wird und das Bense als Mittel der Darstellung des Zeichens übersetzt<sup>26</sup>, seinem Objekt und dem Interpretanten:

*„A sign ... is something which stands to somebody for something in some respect or capacity. It addresses somebody, that is, creates in the mind of that person an equivalent sign, or perhaps a more developed sign. That sign which it creates I call the interpretant of the first sign. The sign for something, its object.“<sup>27</sup>*

Die triadische Zeichenrelation nach Peirce läßt sich folgendermaßen darstellen<sup>28</sup>:

---

25 Peirce 1958, § 8.333.

26 Somit entsteht eine terminologische Ambiguität, weil der Begriff „Zeichen“ bei Peirce sowohl als Bezeichnung für die gesamte triadische Relation als auch für ein Element dieser Triade, das auch als Repräsentamen bezeichnet wird, fungiert.

27 Peirce 1958, § 2.228: *„Ein Zeichen oder Repräsentamen ist etwas, das für jemanden in einer gewissen Hinsicht oder Fähigkeit für etwas steht. Es richtet sich an jemanden, d. h., es erzeugt im Bewußtsein jener Person ein äquivalentes oder vielleicht ein weiterentwickeltes Zeichen. Das Zeichen, welches es erzeugt, nenne ich den Interpretanten des ersten Zeichens. Das Zeichen steht für etwas, sein Objekt. Es steht für das Objekt nicht in jeder Hinsicht, sondern in Bezug auf eine Art Idee, die ich manchmal den Grund des Repräsentamens genannt habe“* (nach Grzybek 1989, S.268).

28 Nöth 1985, S. 37.



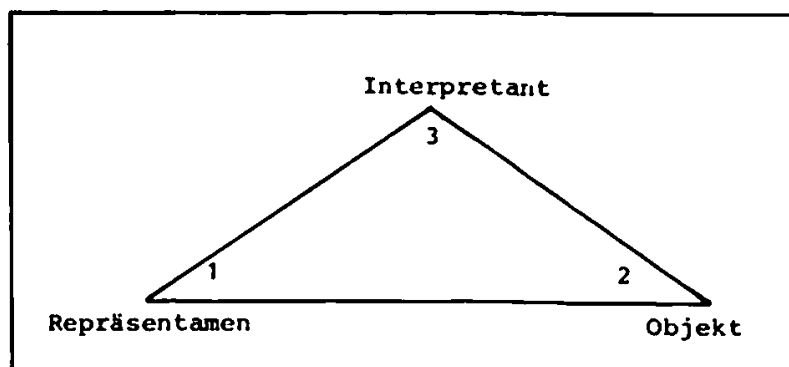


Abbildung 2: Das triadische Zeichenmodell nach Ch.S. Peirce

Es lassen sich trotz einer ganz neuen semiotischen Orientierung einige Gemeinsamkeiten mit der Saussureschen Zeichenkonzeption finden: Mit dem Saussureschen signifiant (Signifikanten) korrespondiert im allgemeinen der Peircesche Begriff des Repräsentamens (Mittels). Beiden Begriffen gemeinsam ist eine mentale Deutung, Peirce faßt das Repräsentamen als einen gedanklichen Zeichen-Träger auf; der materielle Zeichen-Träger, wie auch das konkrete Referenz-Objekt werden von ihm in die Semiose nicht einbezogen.<sup>29</sup> Eine gewisse Entsprechung des Bezeichneten (signifié) stellt der Interpretant dar, insofern er die Vorstellung, die sich eine Person von dem Zeichen und damit dem Objekt bildet, beinhaltet.<sup>30</sup> Grundsätzlich<sup>31</sup> spricht Peirce von dem Interpretanten als einer „Bedeutung“ (signification) bzw. „Interpretation“ (interpretation) „als dem eigentlichen Ergebnis des Zeichens“.<sup>32</sup> Bei der Bestimmung des Begriffs des Interpretanten scheint Peirce aber in einen Widerspruch zu geraten, indem er ihn an einer anderen Stelle mit der Semiose gleichsetzt.<sup>33</sup>

Ein wichtiger Bestandteil der Peirceschen Semiotik ist die Annahme vom relationalen bzw. funktionalen Charakter des Zeichens: Zeichen entstehen und funktionieren nur dort, wo es einen Interpreten gibt, mit dem sowohl ein Zeichenbenutzer als auch ein Hersteller gemeint ist. Mit dieser Aussage wird auch zum Teil der Wirkungsbereich der Zeichen bestimmt.

29 Peirce 1958, § 1.339; 1.540.

30 Peirce unterscheidet zwischen drei Typen des Interpretanten, s. Peirce § 8.343 und 5.476; vgl. hierzu Nöth 1985, S. 38; ausführlicher Schmalriede 1976, S. 26-61.

31 Die einzige Stelle, wo Peirce zwischen „Bedeutung“ und „Interpretant“ differenziert, ist § 1.339 (vgl. Peirce 1958) – darauf verweist Buczyńska-Garewicz 1981.

32 „Proper significate outcome of a sign“ (Peirce 1958, § 5.473) bzw. als den „eigentlichen bedeutenden Effect“ – „proper significate effect“ (Peirce 1958, § 5.475); vgl. auch Peirce 1958, § 8.179; 8.184; 5.474. Damit stimmt auch die Mehrheit der Peirce-Forscher überein; s. Buczyńska-Garewicz 1981, S. 10-14. Grzybek spricht in diesem Zusammenhang von einer „abstrakten Bedeutung“, die dann später in der Semiotik der Moskauer und Tartuer Schule eine zentrale Rolle spielt (Grzybek 1989, S. 270).

33 Peirce, 1958, § 2.308; vgl. Fleischer 1989, S. 38.

anders gesagt heißt es nämlich, daß es keine Zeichen an sich gibt, sie können es nur durch die Wahrnehmung werden:

*„Nichts ist Zeichen, wenn es nicht als Zeichen interpretiert wird“*<sup>34</sup>

Damit wird der Anfang der kommunikativen Ausrichtung der Semiotik beschrieben.

Ein weiterer für die Peircesche Konzeption entscheidende Punkt ist die Kenntnis des Objektes als Voraussetzung für das Verstehen des Zeichens, wobei der Begriff des Objektes bei Peirce nicht nur materielle, sondern auch imaginäre Objekte einbezieht.<sup>35</sup> Peirce hielt dabei für möglich, daß ein Zeichen mehr als ein Objekt haben kann. Am Beispiel des berühmt gewordenen Satzes „Kain tötete Abel“<sup>36</sup> zeigte er auf, daß als Objekt in dem Satz sowohl „Kain“, „Abel“, wie auch „das Töten“ aufgefaßt werden kann. Dies hängt mit zwei Fragen zusammen, erstens ob sich ein ganzer Satz, bzw. ganzer Text als Zeichen interpretieren läßt<sup>37</sup>, zweitens ob zwei Objekte verschiedener Zeichen auch direkt oder auch indirekt miteinander verbunden werden können<sup>38</sup>.

Nach Peirce erweist sich meist ein Element des Zeichens als dominierend.<sup>39</sup> Sein Interesse konzentrierte er allerdings nicht auf die Zeichenelemente als solche sondern auf die Relationen zwischen ihnen. Die syntaktische Dimension ist in seine Zeichentheorie noch nicht einbezogen<sup>40</sup>, zum Gegenstand seiner Untersuchungen wird immer nur das „Zeichen an sich“.

### 1.1.2.2 Die Zeichenklassifikation

Mit der triadischen Zeichenkonzeption korrespondiert der triadische Aufbau der Peirceschen Kategorienlehre. Seine fundamental-universalen Strukturkategorien, Erstheit (firstness), Zweitheit (secondness) und Drittheit (thirdness), die als Klassifizierungskriterium alles Seienden dienen, beruhen auf der Kategorienliste von Kant, der sich darin an Aristoteles anlehnt.

---

34 *„Nothing is a sign unless it is interpreted as a sign“*, Peirce 1958, § 2.308.

35 Peirce 1958, § 2.231.

36 Peirce 1958, § 2.230.

37 Ebd.

38 Vgl. hierzu Fleischer 1989, S. 41.

39 Fleischer schlägt in diesem Zusammenhang die Einführung des Terminus „Dominante“ vor; ebd., S. 35.

40 Die syntaktische Dimension wird erst von Morris eingeführt.

sowie auf Hegels drei Stufen des Denkens: Sinneswahrnehmung, Bewußtsein und Selbstbewußtsein.<sup>41</sup>

Die Kategorie der Erstheit wird von Peirce folgendermaßen definiert:

*„Erstheit ist das, was so ist, wie es eindeutig und ohne Beziehung auf irgend etwas anderes ist.“<sup>42</sup>*

Die konstitutive Seinsstruktur der Erstheit versuchte Peirce anhand des Phänomens der reinen Qualitäten wie „rot“ oder „hart“ zu veranschaulichen, an deren Beispiel er solche Merkmale der Erstheit wie Absolutheit und Eindeutigkeit ableitete. So charakterisiert, ist sie, so Peirce, zu einfach, um eine degenerierte Form haben zu können. Die Qualitäten stellen nur bloße Möglichkeiten dar:

*„Wir meinen, daß ein Stück Eisen eine Qualität besitzt, die ein Stück Messing nicht hat, nämlich jene, welche in der ständig fortdauernden Möglichkeit besteht, von einem Magneten angezogen werden zu können. Es erscheint in der Tat unleugbar, daß solche Möglichkeiten existieren und daß sie, obwohl sie keine Existenzen sind, nicht ein Nichts sind. Sie sind Möglichkeiten und nichts weiter.“<sup>43</sup>*

Zum Begriff der Zweitheit äußert sich Peirce wie folgt:

*„Zweitheit ist das, was so ist, wie es ist, weil eine zweite Entität so ist, wie sie ist, ohne Beziehung auf etwas Drittes.“<sup>44</sup>*

Diesen Seinsmodus hält Peirce für den wohl am weitesten verbreiteten und am leichtesten verständlichen. Er besteht in der Wirkung eines Gegenstandes auf einen anderen, mit anderen Worten ist er eine dyadische Relation „Aktion–Reaktion“, der „Zwang der Erfahrung“<sup>45</sup> wie sie Peirce selbst definiert. Im Unterschied zur Erstheit kann die Zweitheit sowohl eine ursprüngliche wie auch degenerierte Form haben.

Die letzte Kategorie – die Drittheit stellt die Beziehung zwischen einem Ersten und einem Zweiten her:

41 Siehe hierzu Klawitzer, „Die Triade der fundamental-universalen Strukturkategorien als Bedingung für eine Erkennbarkeit der Realität in Zeit“, in: ders. 1984.

42 Peirce 1983, S. 55 ; Peirce 1958, § 1.302; 1.531; vgl. Nöth 1985, S. 36: „Erstheit ist die Kategorie des Unmittelbaren, des noch nicht reflektierten Gefühls und der noch nicht verwirklichten Möglichkeiten.“

43 Peirce 1983, S. 57.

44 Ebd., S. 55.

*„Drittheit ist das, dessen Sein darin besteht, daß es eine Zweitheit hervorbringt. Es gibt keine Viertheit, die nicht bloß aus Drittheit bestehen würde“<sup>46</sup>*

Die Drittheit äußert sich vor allem im Denken, in der Erkenntnis, ferner in der Gesetzmäßigkeit und in der Kommunikation wie auch in den Zeichen selbst. Sie besitzt einen Vermittlungscharakter, durch sie kommt die Erstheit und Zweitheit zur Geltung. Es gibt keine Erstheit und Zweitheit – so Peirce, die nicht von Drittheit begleitet wäre.<sup>47</sup>

Auf diese drei fundamentalen Kategorien stützt sich die Zeichenklassifikation von Peirce, die auf der Grundlage der Relationen zwischen den Zeichenelementen entwickelt wurde. Jeweils eine Relation des Zeichens weist nach Peirce drei grundsätzlich unterschiedliche Zeichenklassen auf.<sup>48</sup> Das „Zeichen an sich“ gliedert Peirce in Quali-, Sin-, und Legizeichen<sup>49</sup>: Ein Qualizeichen ist ein solches Zeichen, das nur aus einer Erscheinung bzw. einer Qualität besteht. Ein Legizeichen ist ein Zeichen allgemeinen Typs, das auf einer Konvention beruht. Ein Sinzeichen stellt ein individuelles Objekt oder einmaliges Ereignis dar. Es ist eine Konkretisierung des Legizeichens.

Der Interpretantenbezug weist ebenfalls drei Zeichenklassen auf, nämlich das Rhema, Dicot und Argument<sup>50</sup>: Rhema<sup>51</sup> ist ein Zeichen, das weder wahr noch falsch sein kann.<sup>52</sup> Dicot ist ein Zeichen, das entweder wahr oder falsch ist<sup>53</sup>, indem es eine Information vermittelt, z.B. eine Aussage oder eine Behauptung. Argument ist ein gesetzmäßiger Zusammenhang von Zeichen, der immer wahr ist, wie z.B. ein logischer Schluß.

45 Ebd.

46 Ebd., S. 55; vgl. Peirce 1958, § 1.377.

47 Ebd., S. 58.

48 Peirce, 1958, §2.233-71 und 8.327-79.

49 Während Peirce die Bezeichnung „Zeichen an sich“ verwendet, sprechen M. Bense und E. Walter in diesem Zusammenhang in ihrem Rekonstruktionsversuch der Peirceschen Semiotik von dem Mittelbezug des Zeichens; vgl. Bentele, Bystrina 1978, S. 27.

50 Diese Einteilung entspricht der linguistischen in Begriff, Satz und Urteil, ist aber allgemeiner, „so daß dem Anspruch nach alle Zeichen und nicht nur sprachliche darunter subsumiert werden können“ – so Bentele, Bystrina 1978, S. 24.

51 Rhema = griech. Einzelzeichen.

52 Im Bereich des Sprachlichen würde Rhema dem Wort entsprechen.

53 Dicot würde einem Satz entsprechen.

Wichtig für die Zwecke unserer Untersuchung ist es, näher auf die dritte Trichotomie – hinsichtlich des Objektbezuges einzugehen. Sie gliedert sich in Ikon, Index und Symbol. Peirce selbst hält diese Einteilung für die grundlegendste seiner Zeichentypologie:

*„The most fundamental division of signs is into Icons, Indices and Symbols.“<sup>54</sup>*

Das Ikon ist ein Zeichen, das keine dynamische Verbindung zu seinem Objekt aufweist, sondern durch Ähnlichkeit bzw. Analogie zu ihm in Beziehung gebracht wird:

*„An Icon is a sign which refers to the Object that it denotes merely by virtue of characters of its own... Anything whatever ... is an Icon of anything, in so far as it is like that thing and used as a sign of it.“<sup>55</sup>*

Beispiele für Ikonen können Bilder, Skulpturen oder Diagramme sein. Da die zeichenkonstitutive Beschaffenheit des Ikonen die Erstheit ist, bleibt auch ihre existentielle Beziehung zu ihrem Objekt völlig irrelevant. Es muß überhaupt nicht real, sondern nur im Bewußtsein existieren<sup>56</sup>, „wenn es streng genommen überhaupt je existiert“<sup>57</sup> – so Peirce.

Zum Ikon können nicht Vorstellungen als solche, sondern nur deren Möglichkeiten werden:

*„A possibility alone is an icon purely by virtue of its quality; and its object can only be a firstness.“<sup>58</sup>*

In diesem Zusammenhang führt Peirce den Begriff des „Hypoikons“ ein und gliedert es in drei Arten, Bilder, Diagramme und Metapher:

54 Peirce 1958, § 8.2.275, 2.275.

55 Peirce 1958, § 2.247; ferner s. Peirce 1958, § 3.362; 6.471; 276; 2.247. Der Begriff des Ikonischen ist bei Peirce jedoch weder einheitlich noch präzise. Bentele verweist sogar auf die Widersprüchlichkeit der Peirceschen Bestimmung des Ikonischen. Sie liegt seiner Meinung nach erstens in der gleichzeitigen Verwendung der Begriffe „Ähnlichkeit“ und „etwas gemeinsam haben“ als eines Definitionskriteriums des Ikonen; zweitens bemerkt er: „Wenn ein ikonisches Zeichen dadurch definiert wird, daß es mit dem bezeichneten Objekt etwas gemeinsam hat, dann kann nicht andererseits gesagt werden, daß dieses Objekt nicht unbedingt existieren muß.“ (Bentele 1984, S. 232). Vgl. auch Greenlee 1973, S. 81. Die Tatsache, daß die Begriffe Similarität und Analogie in verschiedener Hinsicht analytische Probleme aufweisen, hat einige Forscher dazu veranlaßt, den Zeichentyp des Ikonen überhaupt abzulehnen (z.B. Biermann 1962), die anderen, eine grundlegende Modifikation des Similaritätsbegriffes als Voraussetzung für die Annahme der Ikonizität zu fordern (Greenlee 1968; Eco 1976). Es wurden Argumente erkenntnistheoretischer, logischer und ontologischer Art erhoben; vgl. Nöth 1985, S. 113/114.

56 Peirce 1958, § 4.447.

57 Peirce 1983, S. 64.

58 Peirce 1958, § 2.276.

*„(...) Those which partake of simple qualities, or First Firstness, are images; those which represent the relations, mainly dyadic, or so regarded, of the parts of one thing by analogous relations in their own parts, are diagrams; those which represent the representative character of a representamen by representing a parallelism in something else, are metaphors“.*<sup>59</sup>

Mit dieser Definition ist zugleich eine Stufung der Ikonizität gegeben: die jeweiligen Zeichen weisen eine kleinere oder größere Ähnlichkeit mit ihren tatsächlichen Objekten auf.<sup>60</sup>

Bilder werden vor allem durch ihre Konventionalität gekennzeichnet. Es besteht eine wahrnehmbare Ähnlichkeit zwischen ihnen und ihrem Objekt, sie werden mit ihm durch ihre „einfachen Eigenschaften“ verbunden.<sup>61</sup>

Die Zeichenhaftigkeit eines Diagramms bildet eine Analogiebeziehung zwischen den Teilen des Repräsentamens und denen des Objektes. Typisches Beispiel eines Diagramms ist nach Peirce die algebraische Formel, deren Ähnlichkeit auf konventionellen Regeln beruht, die aber zugleich imstande ist „unerwartete Wahrheiten zu enthüllen“<sup>62</sup>.

Den höchsten Grad an Ikonizität weist die Metapher auf, in der die Ähnlichkeit / Gleichheit durch konventionelle Regeln unterstützt wird.<sup>63</sup>

Im Unterschied zum Ikon muß beim Index eine direkte physikalische raumzeitliche Verbindung zwischen dem Zeichen und seinem Objekt bestehen. Diese Verbindung kann sowohl natürlicher wie auch künstlicher bzw. intellektueller Art sein. Da ein Index im wesentlichen eine identifikatorische Funktion erfüllt, soll er die Aufmerksamkeit des Interpreten auf sein

59 Peirce 1958, §2.277: *„(...) Solche, die einfache Eigenschaften aufweisen, sind Bilder, solche, die die – hauptsächlich dyadischen oder dafür gehaltenen – Beziehungen der Teile eines Dings durch analoge Beziehungen in ihren eigenen Teilen repräsentieren, sind Diagramme; solche, die die repräsentative Eigenschaft eines Repräsentamens durch einen Parallelismus in etwas anderem repräsentieren, sind Metaphern.“* (Übers. nach Grzybek 1989, S. 282-285).

60 Morris betonte mehrmals, daß Ikonizität nur die „Frage des Grades“ sei; Peirce setzt die Nichtkodifizierbarkeit des Ikonischen voraus, während die spätere semiotische Forschung, vor allem die in Frankreich und Italien, von der Kodifiziertheit des Objektes eines ikonischen Zeichens ausgeht; vgl. hierzu Nöth 1985, S. 114/115.

61 Bentele hält das Wort „Bild“ für unglücklich, weil man es sofort mit dem visuellen Kanal assoziiert, während es doch nicht auf diesen beschränkt bleibt; vgl. Bentele 1984, S. 233.

62 Peirce 1958, § 2.278.

63 *„(...) in which the likeness is aided by conventional rules (...)“* (Peirce 1958, § 2.279); Nöth (1985, S. 113) verweist darauf, daß es problematisch ist, den Grad der Ikonizität zu bestimmen, erstens weil Similarität auf mehreren voneinander unabhängigen Faktoren beruht und somit keine einheitliche Skala zuläßt, zweitens weil Similarität nicht nur ein objektives Kriterium, sondern auch von subjektiven Faktoren der Kommunikationssituation abhängig ist.

Objekt lenken, ohne es zu beschreiben<sup>64</sup>; er verliert sofort seinen Charakter, sobald man sein Objekt entfernt. Deswegen ist eine der wichtigsten Eigenschaften des indexikalischen Zeichens seine s.g. „externe Bedeutung“<sup>65</sup>: ein Index hat nichts mit Bedeutungen im eigentlichen Sinne zu tun, die einzige Aufgabe des Interpreten besteht darin, die physikalische Verbindung zu seinem Objekt zu erkennen. In Peirceschen Schriften finden wir folgendes Charakteristikum des Index:

*„Indices may be distinguished from other signs, or representations, by three characteristic marks: first, that they have no significant resemblance to their objects; second that they refer to individuals, single units, single collections of units, or single continua; third, that they direct attention to their objects... Psychologically, the action of indices depends upon association by contiguity, and not upon association by resemblance or upon intellectual operations.“<sup>66</sup>*

Als Indices gelten nach Peirce z.B. ein Klopfen an die Tür, ein Wetterhahn als Index für die Windrichtung, der Polarstern oder ein Fingerzeig als Indices für die Richtung Norden, wie auch Eigennamen, allerdings nur, wenn man ihnen zum ersten Mal begegnet<sup>67</sup>:

*„Let us examine some examples of indices. I see a man with a rolling gait. That is a probable indication that he is a sailor. I see a bowlegged man in corduroys, gaiters, and a jacket. These are probable indications that he is a jockey or something of the sort. A sundial or a clock indicates the time of day... A rap on the door is an index. Anything which focusses the attention is an index. Anything which startles us is an index, in so far as it marks the junction a moist air is an index of rain; that is we suppose that the forces of nature establish a probable connection between the low barometer with moist air and coming rain. A weathercock is an index of the direction of the wind... the pole star is an index, or pointing finger, to show us which way is north...“<sup>68</sup>*

Das Symbol ist ein Zeichen, das durch eine Regel oder Übereinkunft der Zeichenbenutzer zu seinem Objekt in Beziehung gebracht wird. Im Unterschied also zu den ikonischen und indexikalischen Zeichen spielt bei ihm weder eine räumlich-zeitliche Kontinuität noch Ähnlichkeit bzw. Analogie eine Rolle. Sein hervorstechendes Merkmal ist seine Arbitrarität:

---

64 Peirce 1958, § 1.369.

65 *„The external meaning of such a sign is its most prominent feature“* (Peirce 1958, § 8.119) – *„Die externe Bedeutung eines solchen Zeichens ist sein hervorstechendes Merkmal“* (Übers. Grzybek 1989, S. 279).

66 Peirce 1958, § 2.306.

67 Wenn man ihnen öfter begegnet, werden sie zu Ikonen. Scherer verweist darauf, daß die verschiedenen Zeichen wie Klopfen an der Tür, Wetterfahne usw. unterschiedlichen Stufen des Indexzeichens entsprechen; vgl. Scherer (S.259-267) in: Oehler 1984, Bd.1.

68 Peirce 1958, § 2.285-6.

*„A symbol is a representamen which fulfills its function regardless of any similarity or analogy and equally regardless of any factual connection therewith, but solely and simply because it will be interpreted to be a representamen.“<sup>69</sup>*

Ein Symbol ist also ein konventionelles Zeichen, das immer eine bestimmte Klasse bzw. eine Art von Dingen bezeichnet, ohne sie jedoch konkret zu beschreiben und damit auf ein einzelnes Objekt hinzuweisen.<sup>70</sup> Die symbolischen Zeichen illustriert Peirce anhand von Wörtern wie: „geben“, „Vogel“, „Heirat“<sup>71</sup> und spricht in bezug auf sie von einem allgemeinen Konzept („general concept“).<sup>72</sup> Bei einem derart aufgefaßten symbolischen Zeichen rückt der Interpretant zusammen mit dem Faktor der Konvention in den Vordergrund:

*„I define a Symbol as a sign which is determined by its dynamic object only in the sense that it will be so interpreted.“<sup>73</sup>*

Ohne den Interpretanten würde ein symbolisches Zeichen seinen Charakter verlieren.<sup>74</sup> Peirce unterscheidet zwischen „reinen“ Symbolen<sup>75</sup>, zu denen er eigentlich nur die Relationswörter und, oder, von, etc. zählt und solchen, die ein Ikon oder einen Index inkorporiert haben<sup>76</sup>, der das Symbol mit seinem Objekt verbindet. Zu denen zählen demnach fast alle Symbole mit Ausnahme der oben genannten Relationswörter:

- 
- 69 Peirce 1958, § 5.73: *„Ein Symbol ist ein Repräsentamen, das seine Funktion ungeachtet irgendeiner Ähnlichkeit oder Analogie und ebenso ungeachtet irgendeiner faktischen Verbindung damit erfüllt, sondern schlicht und einfach, weil es als Repräsentamen interpretiert wird.“* Übers. nach Grzybek 1989, S. 286.
- 70 Peirce 1958, § 2.301: *„A symbol (...) cannot indicate any particular thing; it denotes a kind of thing“* – *„Ein Symbol (...) kann nicht auf eine bestimmtes Ding hinweisen; es denotiert eine Art von Dingen“* (Grzybek 1989, S. 288).
- 71 *„Any ordinary word, as 'give', 'bird', 'marriage', is an exemple of a symbol. It is applicable to whatever may be found to realize the idea connected with the word; it does not, in itself, identify those things. It does not show us a bird, nor enact before our eyes a giving or a marriage, but supposes that we are able to imagine those things and have associated the world with them.“* (Peirce 1958, § 2.298).
- 72 Peirce 1958, § 2.261.
- 73 Peirce 1958, § 8.335: *„Ich definiere ein Symbol als ein Zeichen, das durch sein dynamisches Objekt nur in dem Sinne bestimmt ist, daß es so interpretiert wird.“* Übers. nach Grzybek 1989, S. 287.
- 74 *„A symbol is a sign which would lose the charakter which renders it a sign if there were no interpretant“* (Peirce 1958, § 2.304) – *„Ein Symbol ist ein Zeichen, das seine Eigenschaft, die es zu einem Zeichen macht, verlieren würde, wenn es keinen Interpreten gäbe“* (Übers. Grzybek 1989, S. 288). Die Rolle, die Peirce dem Interpretanten im Falle der symbolischen Zeichen beimißt, läßt sich an mehreren Stellen belegen, s. Peirce 1958, § 6.471, 2.299, 8. 335.
- 75 Der Symbolbegriff von Peirce unterscheidet sich grundsätzlich von dem der Kulturwissenschaften. In dieser Tradition wurde das Symbol als ein Zeichen definiert, welches einen gemeinten Inhalt bildlich, gleichnishaft zur Anschauung bringt. Anders als bei Peirce, bei dem das Symbol als Folge willkürlicher Festsetzung entsteht, verbindet ihn mit seinem Objekt eine natürliche Beziehung<sup>75</sup>, womit es der Peirceschen Definition des Ikons entspricht. Vgl. Claussen, in: Oehler 1984, Bd. 3, S. 1033-1039.
- 76 Peirce 1958, § 4.447.



*„(...) a symbol may have an icon or an index incorporated into it, that is, the active law that it is may require its interpretation to involve the calling up of an image, or a composite photograph of many images of past experiences, as ordinary common nouns or verbs do; or it may require its interpretation to refer to the actual surrounding circumstances of the occasion of its embodiment, like such words as that, this, I, you, which, here, now, yonder, etc. Or may be a pure symbol, nether iconic nor indicative, like the words and, or, of, etc.“<sup>77</sup>*

Die Peircesche Zeichentypologie ist nicht absolut. Die relationale Bestimmung des triadischen Zeichens bedingt auch eine Relativierung der verschiedenen Zeichentypen durch verschiedene Interpretationsmöglichkeiten: die Bestimmung der Objektrelation eines Zeichens ist interpretationsbedingt. Je nach der jeweiligen Betrachtungsweise des Interpreten kann ein Zeichen als Symbol, Index oder Ikon gedeutet werden.<sup>78</sup> So ergeben sich zwischen den drei Zeichentypen zahlreiche Überschneidungen. Peirce führt dafür folgendes Beispiel an:

*„When a driver to attract the attention of a foot passenger and cause him to save himself, calls out „Hil“ so far as this a significant word, it is, as will be seen below, something more than an index (i.e. a symbol); but so far as it is simply intended to act upon the hearer's nervous system and to rouse him to get out of the way, it is an index, because it is meant to put him in real connection with the object, which is his situation relative to the approaching horse.“<sup>79</sup>*

Diese Überschneidungen entsprechen der Peirceschen Konzeption der Stufung der Zeichen hinsichtlich ihrer „Zeichenhaftigkeit“<sup>80</sup>. Ihre erste Stufe bildet Ikon, die zweite Index und die dritte und „höchste“ das Symbol. Mit dem Grad der „Zeichenhaftigkeit“ eines Zeichens steigt auch der Einfluß des Interpreten: Während die Zeichen der ersten Stufe von den Interpreten unabhängige Eigenschaften aufweisen, existieren die der dritten Stufe allein durch ihn.<sup>81</sup>

Peirce unterscheidet zwischen genuinen Zeichen, d.h. solchen, die eine einzige Objektrelation aufweisen und allein Ikon, Index oder Symbol sind und degenerierten Zeichen, die als Zeichen

---

77 Peirce 1958, § 4.447: *„(...) ein Symbol kann ein Icon oder einen Index inkorporiert haben, d.h. das aktive Gesetz, das es ist, kann für seine Interpretation das Wachrufen eines Bildes oder einer zusammengesetzten Fotografie vieler Bilder von vergangenen Erfahrungen verlangen, so wie dies gewöhnliche Substantive und Verben tun; oder es kann zu seiner Interpretation die Bezugnahme auf die tatsächlich umgebenden Umstände der Gelegenheit seiner Verkörperung verlangen, wie z.B. solche Wörter wie jenes, dieses, ich, du, welcher, hier, jetzt, jener dort etc. Oder es kann ein reines Symbol sein, weder ikonisch noch indikativ, wie z.B. die Wörter und, oder, von etc.“* Übers. nach Grzybek 1989, S. 280.

78 Siehe dazu Grzybek 1989, S. 294/295 und Nöth 1975, S. 15-16.

79 Peirce 1958, § 2.287.

80 Bense spricht in diesem Zusammenhang von „Semiotizität“; Bense 1969, S. 41.

höherer Zeichenhaftigkeit zugleich die Objektrelationen Zeichen niedrigerer Zeichenhaftigkeit aufweisen, wie z.B. „Symbol+Index“, „Symbol+Ikon“<sup>82</sup> und „Index +Ikon“<sup>83</sup>. Die Zeichen der Objektrelation (Ikons, Indices und Symbole) sind nach Peirce auch an unterschiedliche Zeitebenen gebunden; so ist das Ikon eine Folge der Erfahrungen der Vergangenheit, der Index bleibt an die Gegenwart gebunden und das Symbol<sup>84</sup> an die Zukunft, wodurch es einen potentiellen Charakter aufweist.<sup>85</sup>

### 1.2.2 Der triadische Zeichenbegriff nach Ch. Morris

Eine Schlüsselfigur der modernen Semiotik ist neben Ch.S. Peirce, Charles William Morris (1901–1979).<sup>86</sup> Seine auf der Grundlage der Peirceschen Semiotik, des nordamerikanischen Pragmatismus<sup>87</sup>, des mitteleuropäischen Positivismus<sup>88</sup>, des angloamerikanischen Empirismus und des Behaviorismus entwickelte Zeichentheorie zeichnete sich durch neue semiotische

- 81 Bentele sieht einen Widerspruch darin, daß einerseits die Zeichentypen als exklusive Zeichen bestimmt werden (Peirce 1958, § 4.447) und andererseits von Überschneidungen zwischen den verschiedenen Zeichentypen gesprochen wird (Peirce 1958, § 4.531); vgl. Bentele 1984, S. 232.
- 82 Peirce 1958, § 2.293; 8.331.
- 83 Peirce 1958, § 2.283.
- 84 Der Symbolbegriff von Peirce unterscheidet sich grundsätzlich von dem der Kulturwissenschaften. In dieser Tradition wurde das Symbol als ein Zeichen definiert, welches einen gemeinten Inhalt bildlich, gleichnishaft zur Anschauung bringt. Anders als bei Peirce, bei dem das Symbol als Folge willkürlicher Festsetzung entsteht, verbindet ihn mit seinem Objekt eine natürliche Beziehung<sup>84</sup>, womit es der Peirceschen Definition des Ikons entspricht. Vgl. Claussen, in: Oehler 1984, Bd. 3, S. 1033-1039.
- 85 Für die Zwecke unserer Untersuchung ist es irrelevant und sogar unmöglich – Peirce hat insgesamt etwa 59049 verschiedene Zeichentypen in Betracht gezogen – auf weitere Unterscheidungen zwischen den verschiedenen Zeichentypen einzugehen. Der Stellenwert der Peirceschen Zeichenklassifikation ist nicht zu unterschätzen. Sie ist sehr intensiv rezipiert worden und gilt bis heute als die grundlegendste Unterscheidung verschiedener Zeichentypen. Die Unterschiede in der Zeichentypologie, die sich in der in Peirces Nachfolge entstandenen Semiotik beobachten lassen, beziehen sich häufiger auf die Terminologie als auf die Kriterien, nach denen die Zeichentypen voneinander abgegrenzt werden. Es gab sogar Versuche die Peircesche Zeichentypologie in die dyadische Konzeption zu integrieren.
- 86 Die von ihm, vor allem in den 30er und 40er Jahren ausgearbeitete Zeichenkonzeption, ist für uns auch deswegen von besonderer Bedeutung, weil sie oft zum Ausgangspunkt der theatersemiotischen Analysemodelle gewählt wird. Siehe z.B. Fischer-Lichte 1988, Bd. I, S.8.
- 87 William James, John Dewey und George H. Mead.
- 88 Neopositivismus des Wiener Kreises Ernst Mach und Moritz Chlick sowie die Berliner, Warschauer, Prager und Pariser Logikerschulen, Rudolf Carnap, Philipp Frank, Heimholtz, Hans Reichenbach, Couturat, Bertrand Russell, Peano, Lukasiewicz. etc.

Qualitäten aus.<sup>89</sup> Morris Verdienst war es, daß die Semiotik, die in den fünfziger Jahren als eine Unterdisziplin der Philosophie bzw. der Biologie galt, den Status einer selbständigen Wissenschaft erlangt hat. Dazu haben seine Schriften beigetragen, die von Anfang an, d.h. von etwa Mitte der 30er Jahre den Charakter einer allgemeinen Theorie hatten. Darüber hinaus sollte die Semiotik, so Morris, eine wissenschaftliche Methode anderer Disziplinen sein:

*„Die Semiotik dient bei der Vereinigung der Wissenschaft auf zwei Ebenen: Sie liefert eine umfassende Sprache zur Diskussion einer Reihe von Phänomenen (Zeichenphänomenen), die von verschiedenen Spezialdisziplinen getrennt betrachtet wurden; sie liefert ein Instrument zur Analyse der Beziehungen zwischen allen fachwissenschaftlichen Sprachen. Sie ist sowohl eine Phase in der Vereinigung der Wissenschaften als auch ein Instrument zur Beschreibung und Förderung der Vereinigung der Wissenschaften.“<sup>90</sup>*

Die wichtigsten zeichentheoretischen Überlegungen Morris enthalten die Schriften: „Foundations of the Theory of Signs“ (1938), „Sign, Language, and Behavior“ (1946), „Signification and Significance“ (1964), „Esthetics and the Theory of Signs“ (1939).<sup>91</sup>

### 1.2.2.1 Die Zeichenkonzeption.

Das Zeichen bzw. der Zeichenprozeß<sup>92</sup> wird von Morris 1936 folgendermaßen definiert:

*„A sign-situation, or process of semiosis, is any situation in which is not directly causally efficacious, through the mediation of a third something; a sign process is thus a Process of 'mediated taking account of'. A certain whistle causes one to act as if an otherwise unperceived train were approaching; the sound then signifies an approaching train to the person hearing the whistle. That which operates as a sign... is called the sign vehicle; the act of mediated taking account of performed by the interpreter, is called the interpretant; what is taken account of mediately is called the designatum.“<sup>93</sup>*

---

89 Vgl. Nöth 1985, S. 47; Eschbach 1977. Morris gehörte zu den ersten, die erkannten, daß die Unterschiede zwischen den drei von ihm vorgefundenen philosophischen Richtungen – nämlich dem Pragmatismus, Empirismus und Positivismus – nicht widersprüchlich waren; alle drei Denkrichtungen waren sich einig z.B. in der Ablehnung von synthetischen Urteilen a priori; vgl. Morris 1973, S. 54.

90 Morris 1973, S. 333.

91 Deutsche Übers. Morris 1972;73;75;77.

92 Im Unterschied zu Peirce sprach Morris nie von „Zeichen an sich“, sondern lediglich von Zeichenprozessen.

93 Morris 1971, S. 416.

Mit dieser Definition knüpft Morris als erster unmittelbar an die Zeichentheorie von Peirce an, wobei die Terminologie des Peirceschen Zeichenmodells auf der Grundlage des Behaviorismus zum Teil verändert wird.<sup>94</sup> Die aus der Peirceschen Zeichendefinition übernommenen Elemente sind : das Repräsentamen, das bei Morris Zeichenform (sign vehicle) genannt wird, Interpretant und Designat bzw. Denotat als Entsprechung des bezeichneten Objektes. Unter Denotat versteht Morris das konkrete, physikalische Objekt, während der Begriff Designat eine Klasse von Objekten bezeichnet.<sup>95</sup> Obwohl das Morrissche Zeichenmodell in seiner Dreistelligkeit und Zusammensetzung der Zeichenelemente dem von Peirce auf den ersten Blick sehr ähnlich ist, verstand sich Morris nicht als Peirce-Exeget. Sein Ansatz weist einige sehr wichtigen Unterschiede zu Peirce auf, was die nähere Bestimmung der Zeichenelemente angeht: So wird beispielsweise der Interpretant bei Morris als Verhaltensmuster definiert, d.h. als eine außerhalb des Zeichens liegende Eigenschaft des Interpreten<sup>96</sup>, während der Interpretant bei Peirce ein Element des Zeichens ist, das die konkrete Bedeutung des Zeichens beinhaltet.<sup>97</sup> Die Bestimmung des Begriffes „sign vehicle“ entspricht zwar weitgehend dem des Peirceschen Repräsentamens, wird allerdings erweitert, indem ihm Morris grundsätzlich den Status eines Zeichenträgers verleiht. Auch zwischen der Definition des Designatums bei Morris<sup>98</sup> und der des Objektes bei Peirce gibt es beträchtliche Diskrepanzen. Das Designatum beinhaltet nämlich über die Peircesche Bestimmung des Objektes hinaus auch die semantischen Merkmale eines Zeichens d.h. seine Bedeutung und zeigt somit Berührungspunkte mit der Peirceschen Bestimmung des Interpreten.

Diese Überschneidungen in der Bestimmung der Zeichenelemente der beiden triadischen Zeichendefinitionen faßte folgerichtig W. Nöth auf:

*„Peirces Interpretant entspricht dem Designatum und dem Interpretant von Morris, wobei der Morrissche Interpretant behavioristisch definiert ist und sich auf den Zeichengebrauch bezieht, während durch das Designatum die semanti-*

---

94 Zur Problematik der behavioristischen Semiotik siehe die Einführung von Apels zu Morris 1973 und Müller 1970.

95 Es ist umstritten, ob Objekte als solche gemeint sind oder nur noch eine bestimmte Menge ihrer Eigenschaften.

96 Vgl. dazu auch Morris 1973, S. 17.

97 Vgl. Nöth 1975, S. 23: „Hier liegt also wieder eine gewisse Einschränkung der streng behavioristischen Position, wie sie etwa von Bloomfield vertreten wird.“

98 Nach 1946 wird er durch den Begriff „Signifikat“ ersetzt.

*schen Merkmale des Zeichens formuliert werden. Das Peirscsche Objekt entspricht dem Denotatum bei Morris und die Zeichenform dem Repräsentamen:*

<u>Peirce</u>		<u>Morris</u>
Repräsentamen	–	Zeichenform (sign vehicle)
Interpretant	–	Designatum und Interpretant
Objekt	–	Denotatum.“ <sup>99</sup>

Die Dreistelligkeit der Morrisschen Zeichenkonzeption ist nicht in allen Punkten überzeugend. Manche Forscher verweisen darauf, daß sie zu einer „erweiterten dyadischen Auffassung“ tendiert.<sup>100</sup> Solche Zweifel kommen zunächst aufgrund der Deutung des Interpretanten als eines Verhaltensmusters auf, die entweder auf einen mentalen Charakter des Morrisschen Konzeptes verweist, oder aber auf seine dyadische Ausrichtung, „in dem der Interpretant aus dem Schema eigentlich ausgeschlossen und nur als seine Ergänzung funktioniert“.<sup>101</sup> Ebenfalls im Sinne einer dyadischen Konzeption werden zwei weitere Grundbestandteile der Zeichentheorie von Morris interpretiert: Die Bestimmung des Denotatums, die Tatsache, daß konkrete Gegenstände zu Objekten eines Zeichens werden, was den mentalen Charakter des Konzeptes in Frage stellt und die Auslegung des Designats als der Bedeutung eines Zeichens.<sup>102</sup> Den Zugang zu der Zeichentheorie von Morris erschwert zusätzlich die Tatsache, daß sie im Laufe von ca. 50 Jahren (am intensivsten zwischen 1930 und 1964) kontinuierlich weiterentwickelt worden ist, wodurch ihr weitgehend eine terminologische Kohärenz fehlt. So läßt sich in späteren Schriften von Morris eine gewisse Unsicherheit beobachten, die Anzahl der Zeichenelemente genau anzugeben, bis er sie 1964 endgültig auf fünf erweitert:

*„Die Semiosis (oder der Zeichenprozeß) wird als fünfstellige Relation aufgefaßt. – v, w, x, y, z -, in der v in w die Disposition hervorruft, in einer gewissen Weise x auf eine gewisse Objektart y (die dann nicht als Reiz wirkt) unter gewissen Bedingungen z zu reagieren. In den Fällen, wo diese Relation gilt, sind die v's Zeichen, die w's Interpreten, die x's Interpretanten, die y's Bezeichnungen und die z's Kontexte, in denen die Zeichen vorkommen“.<sup>103</sup>*

Neu eingeführt wird in dieser Definition der Begriff des „Kontextes“, der Interpretant und Interpret werden als selbständige Elemente der Semiose postuliert. Unverändert in den

---

99 Nöth 1975, S. 23.

100 Vgl. Fleischer 1989, S. 51.

101 Ebd., S. 48.

102 Vgl. ebd.

103 Morris 1975, S. 200.

verschiedenen Zeichenentwürfen von Morris bleibt die methodologische Grundlage des Behaviorismus.<sup>104</sup>

### 1.2.2.2 Die Zeichenklassifizierung

Morris klassifiziert die Zeichen hinsichtlich von zweier Kriterien:

1. Er übernimmt die Peircesche Zeichenklassifikation, vor allem das Kriterium der Objektrela-tion, das von ihm präziser ausgearbeitet wird. Dabei distanziert er sich aber von der Peir-ceschen Stufung der Zeichenhaftigkeit, mit Ausnahme von ikonischen Zeichen.<sup>105</sup>
2. Das zweite Kriterium ist behavioristisch begründet. Die Zeichen werden nach situationel-len Gesichtspunkten<sup>106</sup> klassifiziert, wobei eines der wichtigsten Unterscheidungsmerk-male das Verhalten vom Sender und Empfänger der Zeichen ist.

Für die Zwecke meiner Arbeit ist es jedoch überflüssig auf die Zeichentypologie von Morris näher einzugehen<sup>107</sup>. Theatersemiotisch interessant ist dagegen das Morrissche Schema dreier Perspektiven, unter denen Zeichen zu betrachten sind : der Syntax, der Semantik und der Pragmatik.<sup>108</sup> Zwei der semiotischen Dimensionen: Semantik und Pragmatik wurden von Morris aus der triadischen Semioserelation abgeleitet.

104 Dabei sollte jedoch hervorgehoben werden, daß Morris von der simplifizierten Auffassung vieler Behavioristen – vor allem der der Watsonscher Prägung – nach der das Zeichen und der Ersatzreiz gleichgesetzt werden, Abstand nahm. Bei Morris liegt eine Zeichensituation erst dann vor, wenn zwischen Reiz und Reaktion ein Bindeglied vorhanden ist, das die Aufmerksamkeit des Interpreten auf den Reiz lenkt. Morris 1973, S. 79; vgl. auch das Kapitel „Zeichen und Verhaltenssituation“ in Morris 1973; vgl. ferner Watson 1930, und Bloomfield 1933 – Bloomfield vertrat einen strengen behavioristischen Standpunkt im Rahmen einer strukturalistischen Linguistik.

105 Morris 1971, S. 92-99, S. 273; für die in der Peirceschen Tradition arbeitenden Forschung wurde die Morrissche Deutung der Zeichentypologie maßgeblich.

106 Morris 1971, S. 31 u. S. 37.

107 Zur Zeichentypologie s. Morris 1973, S. 2.

108 Es wurde von Morris 1938 in dem Aufsatz „Foundations of the Theory of Signs“ („Grundlagen der Zeichentheorie“) vorgestellt und als solche international bekannt, obwohl es eigentlich erst 1946 in seinem Werk „Signs, Language and Behavior“ programmatisch realisiert worden ist. Morris 1971, S. 367. Er ist zusammen mit dem Essay „Ästhetik und Zeichentheorie“ 1972 in der Übersetzung von Roland Posner erschienen.

Die semantische Dimension ist die Relation zwischen dem Zeichen (bzw. Zeichenträger) und dem Designat. Die semiotische Unterdisziplin, die sich mit dieser Zuordnungsrelation und somit mit der Bedeutung der Zeichen beschäftigt, ist die Semantik.

Als pragmatische Dimension wird von Morris die Beziehung zwischen Zeichen und dem Interpreten bezeichnet. Folgerichtig untersucht Pragmatik den Zweck und die Wirkungen von Zeichen.

Die dritte Dimension – die Syntax hat Morris ad hoc eingeführt; aus seiner Definition des Zeichenprozesses ist sie nicht abzuleiten.<sup>109</sup> Winfried Nöth bemerkt in diesem Zusammenhang:

*„(...) hier wird das Zeichen als Einzelzeichen aufgefaßt; die Einführung der syntaktischen Dimension und damit der syntaktischen Unterdisziplin Syntaktik erfolgt spontan, wahrscheinlich aufgrund des Wissens um die Tatsache, daß Einzelzeichen, also Zeichen, die in keinem Zusammenhang mit anderen Zeichen welcher Art auch immer stehen, kaum denkbar sind und empirisch kaum nachzuweisen sein dürfen.“<sup>110</sup>*

Morris selber charakterisiert die syntaktische Dimension folgendermaßen:

*„Unter syntaktischem Gesichtspunkt ist eine Menge von Objekten dann eine Sprache (...), wenn die Beziehungen der Objekte zueinander durch folgende zwei Arten von Regeln bestimmt werden: Formationsregeln, die festlegen, welche Objektzusammenstellungen als selbständige Kombination zulässig sind (solche Kombinationen heißen 'Sätze') und Transformationsregeln, die festlegen, welche Sätze aus gegebenen Sätzen abgeleitet werden können. Diese beiden Klassen von Regeln werden als 'syntaktische Regeln' zusammengefaßt. Syntaktik ist also die Untersuchung von Zeichen und Zeichenkombinationen, sofern die syntaktischen Regeln unterworfen sind. Sie interessiert sich weder für die besonderen Eigenschaften der einzelnen Zeichenträger noch für deren Beziehungen, es sei denn, es handelt sich um syntaktische Beziehungen, d.h. Beziehungen, die durch syntaktische Regeln bestimmt sind.“<sup>111</sup>*

Somit beschäftigt sich die Syntaktik mit der Art und Weise wie sich Zeichen zu komplexeren Systemen bilden lassen.

---

109 Vgl. Nöth 1985, S. 49/50.

110 Ebd., S. 49.

111 Morris 1972, S. 33.

Die Dimensionen und Korrelate der Semiose nach Morris lassen sich in ihren Beziehungen zueinander folgendermaßen darstellen<sup>112</sup>:

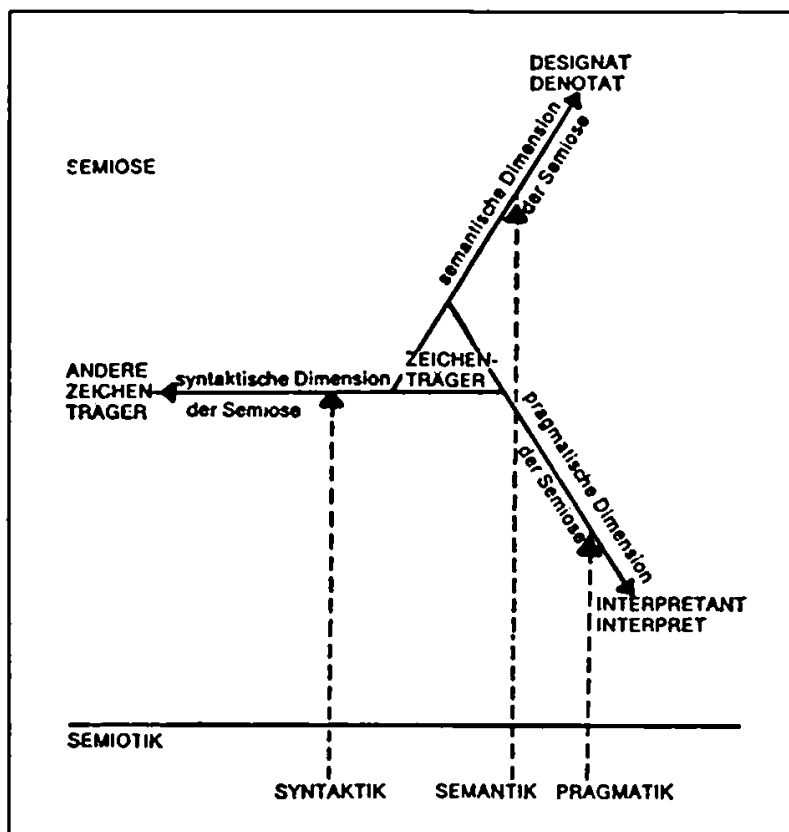


Abbildung 3: Korrelate der Semiose und Dimensionen der Semiotik nach Ch. W. Morris

Morris war überzeugt, daß die Konzeption der drei semiotischen Unterdisziplinen einschließlich ihrer Interrelationen auch einen großen analytischen Wert hätte:

*„Da ein Zeichen durch die Angabe seiner syntaktischen, semantischen und pragmatischen Komponenten und Beziehungen vollständig gekennzeichnet ist, gilt das auch für die Analyse ästhetischer Zeichen.“<sup>113</sup>*

Dabei betonte er immer wieder, daß die verschiedenen Dimensionen lediglich Aspekte eines einheitlichen Prozesses seien.<sup>114</sup>

<sup>112</sup> Nöth 1985, S. 49.

<sup>113</sup> Morris 1972.

<sup>114</sup> Morris 1972, S. 102.



### 1.3 Zusammenfassung

Da, wie unsere Analyse deutlich macht, die dyadische und triadische Zeichenkonzeptionen diametral entgegengesetzt sind und nur wenige Berührungspunkte aufweisen, halten wir es für wenig versprechend ihre systematische Synthese anzustreben. Der Kohärenzanspruch erfordert eher eine Wahl zwischen ihnen.

Unsere Analyse ergibt, daß trotz des großen Abstraktionsgrades des Saussureschen Zeichenbegriffes, der partiell verallgemeinert werden kann, sich die für den Bereich der natürlichen Sprache angenommenen Voraussetzungen nicht ohne weiteres auf die theaterästhetischen Kommunikationsprozesse übertragen lassen. Diese setzen eher eine integrative Vorgehensweise mit den sehr unterschiedlichen Bereichen der verbalen, nonverbalen, kinesischen, mimischen, gestischen und proxemischen Kommunikation voraus. Um zusammenzufassen sind es vor allem folgende Argumente, die gegen die Annahme der Saussureschen Konzeption für den Ausgangspunkt einer theaterwissenschaftlichen Untersuchung sprechen:

1. die von mir im Kapitel 1.1 explizit behandelte Nichtkohärenz der Saussureschen Zeichendefinition bei der Übertragung auf andere Zeichenbereiche (vgl. S.18),
2. die unzureichende Erklärung der Kontextabhängigkeit der Zeichen und der Herstellung der zeichenexternen Kontexte (vgl. S.18),
3. das Außerachtlassen der Konkretisierungsprozesse,
4. eine der spezifischen, auf dem unmittelbaren raumzeitlichen Gegenübertreten von Rezipienten und Produzenten beruhenden, Dialektik einer Theateraufführung nicht gerechte Analyse aus der Perspektive des Systems,
5. die Geschlossenheit des dyadischen Zeichens (vgl. S.18),
6. die Betonung der sozialen und psychologischen Komponente (die kommunikativen bzw. verhaltensorientierten Faktoren, die für das Theater von großer, vielleicht primärer Bedeutung sind, werden erst bei Peirce und Morris eingeführt).

Demgegenüber eröffnet das dreistellige Zeichenmodell durch die Einführung der Interpretantendimension<sup>115</sup>, die dem Zeichen einen offenen, dynamischen Charakter verleiht, die Möglichkeit, über die Auffassung der Theateraufführung als einer Struktur mit festgelegten Eigenschaften hinauszugehen, und sie in ihrer Prozeßhaftigkeit zu erfassen. Diese wird in der neueren Forschung immer wieder der Systemorientiertheit der Saussureschen Konzeption gegenübergestellt.<sup>116</sup> Im Hinblick darauf, daß die Theateraufführung unmittelbar sowohl an den Produzenten als auch an den Interpreten gebunden ist – es existiert und wird rezipiert lediglich im Prozeß seiner Herstellung – bildet die Dimension des Interpretanten einen konstitutiven nicht reduzierbaren Bestandteil der theatralischen Semiose. Unter diesen Voraussetzungen wird es dem Untersuchungsgegenstand einzig gerecht, im Anschluß an Peirce die Irreduzibilität der triadischen Funktionseinheit der Semiose als grundlegenden Ausgangspunkt für die weiteren Überlegungen anzunehmen. Erstens verspricht eine solche Konzeption ein geeignetes Beschreibungs- und Erklärungsinstrument für kommunikative Vorgänge theatralischer Art zu sein, wie auch ihre Funktions- und Regelmechanismen aufzufinden. Zweitens bietet der Ansatz von Peirce den Vorteil einer genaueren und expliziten Behandlung des Hypothesen- und Schlußcharakters der Zeichenbildung.

---

115 Der Interpretant beinhaltet eine kommunikative Ausrichtung und eine situative Bedeutung des Zeichens.

116 Vgl. Grzybek 1989, S. 298; Köller 1977, S. 73.

## 2. Theater als Kommunikationsprozeß – Zum Verhältnis von der Kommunikationstheorie der Theaterwissenschaft und der nichtmimetischen Kommunikationsformen des modernen Theaters

### 2.1. Die kommunikationstheoretische Diskussion

Wenn man im Anschluß an Peirce ein Zeichen als eine dreigliederige Relation auffaßt, bestehend aus einem Repräsentamen, einem Objekt und einem Interpretanten, muß der Prozeß der Bedeutungsgenerierung innerhalb dieser drei Dimensionen beschrieben werden. Dies bedeutet vorauszusetzen,<sup>117</sup> daß Zeichenprozesse eine Art Kommunikation darstellen. Der Begriff der Kommunikation bedarf jedoch näherer Bestimmung im Hinblick auf das spezifische Medium Theater. Da eine einheitliche Definition von Kommunikation in der heutigen Theatersemiotik nicht festzustellen ist – die theatralische Kommunikationssituation ist nämlich unter Einsatz von verschiedenen Kriterien analysiert und bestimmt worden – hängt dies mit ähnlichen Problemen zusammen wie die Bestimmung des Begriffs des Zeichens.<sup>118</sup>

Das folgende Kapitel möchte einen kurzen Überblick geben über die Tendenzen in der heutigen kommunikationstheoretischen Diskussion. Die Darstellung konzentriert sich vor allem auf den deutschsprachigen Raum. Ansätze aus anderen Kulturkreisen werden nur insoweit berücksichtigt, sofern sie von dem deutschen kommunikationstheoretischen Diskurs rezipiert wurden.

Es ist in der theaterwissenschaftlichen Forschung schon fast zur Tradition geworden, daß man die Diskussion über die theatralische Kommunikation mit Mounins<sup>119</sup> provokativer These eröffnet<sup>120</sup>, im Theater fände gar keine Kommunikation statt.<sup>121</sup> Die kommunikationstheoretische Diskussion, die sie ausgelöst hat, hat vor allem zum Ausdruck gebracht, daß „*der Streit, ob auf dem Theater Kommunikation stattfindet oder nicht, (...) stets nur im Hinblick auf einen bestimmten Kommunikationsbegriff entschieden werden*“<sup>122</sup> kann, so Erika Fischer-Lichte.

---

117 Darauf haben wir schon im Kapitel 1.3 verwiesen.

118 Vgl. Nöth 1985, S. 124.

119 Mounin 1970, S. 91.

120 Dieser lehnt sich darin an Buysens an. Vgl. Buysens 1970.

121 Siehe Elam 1980, S. 33-34; Fischer-Lichte 1983, Bd. 1, S. 189-190; Nöth 1985, S. 500-501.

122 Fischer-Lichte 1983, Bd. 1, S. 191.

Folglich wurde Mounins These von der theaterwissenschaftlichen Forschung vor allem mit der Begründung zurückgewiesen, sie liege in seinem Verständnis des Kommunikationsbegriffes begründet.<sup>123</sup> Unter Kommunikation versteht Mounin<sup>124</sup> einen bidirektionalen bzw. dialogischen Austausch von Nachrichten auf der Grundlage eines gemeinsamen Codes. So werden seiner Meinung nach die Voraussetzungen einer Kommunikationssituation am Theater nicht erfüllt, weil weder das Publikum sich selbst des theatralischen Codes bedient, noch in einen Dialog mit den Schauspielern tritt. Als Kommunikationsmodell gilt für Mounin vor allem die Kommunikation mit linguistischen Zeichen, bei der ein Wechsel der Sprecher und Hörerrolle stattfindet. Im Hinblick auf das Theater sollte – so Mounin – der Begriff der Kommunikation durch den der Stimulation ersetzt werden.<sup>125</sup>

Dieser Behauptung widersprach als erster Helbo<sup>126</sup>: er argumentierte auf der Theorieebene, stellte den von Mounin auf das Theater angewandten Kommunikationsbegriff in Frage und schlug vor, ihn durch einen erweiterten Begriff der Kommunikation zu ersetzen, der auch unidirektionale (nicht steuerbare) Prozesse der Ko- und Dekodierung einbezieht.<sup>127</sup>

Zur Widerlegung von Mounins These, die eine Diskussion um die kommunikationstheoretischen Grundlagen des Theaters ausgelöst hat, wurden sowohl kommunikationstheoretische, als auch sachliche Argumente eingebracht. So wirft Nöth<sup>128</sup> Mounin vor, eine Reihe von Interaktionsprozessen, die besonders in „Happening“ und „Living Theatre“, aber auch schon im traditionellen Theater immer vorhanden gewesen sind, nicht berücksichtigt zu haben.

Einen großen Einfluß auf die deutsche theaterwissenschaftliche Kommunikationstheorie übte die Interaktionstheorie, als deren wichtigsten Vertreter Arno Paul und Manfred Wekwerth gelten. Beide Forscher faßten die Theateraufführung als einen sich zwischen Bühne und Zuschauerraum ereignenden „interaktiven“ Prozeß auf.<sup>129</sup> In der Schrift „Theater als

---

123 Siehe Nöth 1985, S. 500.

124 Mounin, in: ders. 1970, S. 87-94.

125 „La circuit qui va de le scène à la salle est pur l'essentiel un circuit (très complexe) du type stimulus – reponse“, ebd., S. 92.

126 Helbo 1975, S. 14.

127 Dieser Definition entsprechend würde im Theater die Kommunikation doch stattfinden.

128 Vgl. Nöth 1985, S. 500; Nöth 1972; auch Campeanu „Un role secondaire le spectateur“, in: Helbo 1975, S. 96-111.

129 Hiß spricht in bezug auf diese Schriften von einer „kritischen Neubegründung systematischer Theaterwissenschaft“; Hiß 1988, S. 39.

Kommunikationsprozeß“ von Arno Paul wird die für die spätere Forschung richtungsweisende Gleichsetzung der Theatralität mit der kommunikativen Prozessualität fixiert. Die unmittelbare Kommunikation erklärt er zum konstitutiven Merkmal einer Theateraufführung:

*„(...) das spezifisch Theatralische läßt sich im Drama nicht nachweisen. Es ergibt sich auch nicht durch dessen ‚Inszenierung‘, sondern eben erst dann, wenn diese ‚Inszenierung‘ auf ein Publikum stößt, das sie als solche zu behandeln bereit ist, denn darauf kommt es an. Diesseits der Rampe mag sich noch soviel ‚abspielen‘; wenn man jenseits der Rampe nicht entsprechend ‚mitspielt‘, hat es ‚Theater‘ nie gegeben. Demzufolge besteht das spezifisch Theatralische im raumzeitlich unmittelbaren Sich-Gegenübertreten des Menschen in einer gesellschaftlich verabredeten als-ob-Haltung, wobei sich dies Gegenübertreten nicht bereits in der Konfrontation Schauspieler-Publikum erfüllt, sondern erst in deren dialektischer Synthesis: wenn beide sich zugleich als Produzent und Produkt des anderen erweisen. Theater läßt sich nicht verdinglichen. Es ist nur als Prozeß existent, dessen Inhalt, Art und Dauer sich aus der Beziehung zwischen Schauspielern und Publikum bestimmt. Kommt diese Beziehung nicht zustande, findet Theater nicht statt. Wir sprechen daher besser von Theater als ästhetischer Möglichkeit dann als Gegebenheit.“<sup>130</sup>*

Auch Manfred Wekwerth versucht die theoretische Teilung in Bühne und Zuschauerraum zu überwinden<sup>131</sup>. Das Theater besteht – wie er in seinem 1974 erschienenen Buch „Theater und Wissenschaft“ erklärt – in der gleichzeitigen Anwesenheit der Produzierenden auf der Bühne und im Zuschauerraum<sup>132</sup>:

*„Das Spiel auf der Bühne wird erst zum Spiel des Theaters, wenn es den Zuschauer zum Spielen veranlaßt. (...) Die Produkte des Theaters sind nicht Theateraufführungen sondern produzierende Menschen.“<sup>133</sup>*

Ausdrücklich betont wird von Wekwerth die produktive Rolle des Zuschauers, den er für den „primären Spieler im Theater“<sup>134</sup> hält. Das Theater ist zugleich „Teil der Realität“ und deren „Abbild“. Auf der Bühne findet eine „Doppelung“ der Wirklichkeit statt.<sup>135</sup> Eine zweite „Doppelung“ erfolgt auf der Ebene der „Interaktion“ zwischen Bühne und Zuschauer, der die

<sup>130</sup> Paul 1981, S. 244/245.

<sup>131</sup> Wekwerth 1974, S. 74; Hiß (1993 b, S. 21) verweist in diesem Zusammenhang auf Brechts Einfluß; in Brechts Konzept eines dialektischen Theaters sei eine radikale Aufwertung der Zuschauerrolle vorformuliert.

<sup>132</sup> Wekwerth 1974, S. 82.

<sup>133</sup> Ebd., S. 105.

<sup>134</sup> Ebd., S. 101.

<sup>135</sup> Wekwerth 1974, S. 75.

szenischen Vorgänge wiederum für sich „doppelt“. Dabei wird von Wekwerth aber deutlich hervorgehoben, daß Theater niemals die Sachen direkt abzubilden vermag, sie müssen zuerst in eine „menschliche Beziehung“<sup>136</sup> übersetzt werden. Eine direkte Abbildung würde dem transitorischen Charakter des Theaters widersprechen: die Sachen wären in einem solchen Fall nicht nur während der Aufführung, sondern auch vor ihrem Beginn und nach ihrem Ende existent. Die Zeichen des Theaters haben eine doppelte Daseinsweise, indem sie zugleich die Realität sind und etwas Reales bedeuten.<sup>137</sup> Sie stellen kein einfaches Modell der Wirklichkeit dar:

*„Theater ist also kein einfaches Modell der Wirklichkeit, das auf der Bühne in jedem Moment der Wirklichkeit entspricht. Die Wirklichkeit wird zweimal modelliert: vom Zuschauer und vom Theater. Und erst über dieses System der Verdopplung 'lösen' sich die Sachverhalte der Bühne (Gestus, Fabel, Vorgang) und die Sachverhalte der Erfahrung des Zuschauers (seine reale Umwelt) in eine produktive (künstlerische) Beziehung zwischen Menschen auf. In unserem Falle in die Beziehung zweier Produzenten, wobei jeder zugleich Produzent und Produkt des anderen ist. Erst durch diese Systemverbindung werden die Späße des Theaters fähig, Abbilder der Wirklichkeit zu liefern und neue Wirklichkeit (Veränderung) zu schaffen. Erst hier schlagen Erkenntnisse in naive Genüsse um. Erst hier beginnt überhaupt die Produktion des Theaters, die im Spielen besteht, wobei der Zuschauer gesellschaftlich der primäre Spieler ist.“<sup>138</sup>*

Die Formel „Theatralität = unmittelbare ästhetische Kommunikation“ hat mehrere theaterwissenschaftliche Untersuchungen beeinflusst, wobei der Begriff der Kommunikation verschiedene Ausprägungen erfahren hat. Infolge dieser Entwicklung wird die aktuelle theaterwissenschaftliche Kommunikationstheorie sowohl von der pragmatischen<sup>139</sup>, als auch von der strukturalen Richtung der Semiotik getragen, die sich gegenseitig beeinflussen, und so eine terminologische Annäherung vollziehen. Die verschiedenen Aspekte der kommunikativen Situation, die dabei in den theoretischen Entwürfen zur Geltung gelangten, wollen wir im folgenden in Kürze darstellen.

In dem Standardwerk von Erika Fischer-Lichte „Semiotik des Theaters“, mit dem ich diese Darstellung beginnen möchte, wird als Voraussetzung einer erfolgreichen Kommunikation

---

136 Ebd., S. 94.

137 Ebd., S. 89.

138 Ebd., S. 107.

139 Für die Pragmatik implizierte die Grundlage des triadischen Zeichenmodells von Peirce bzw. Morris eine kommunikative Ausrichtung.

zwischen Aufführung und Zuschauer das Vorhandensein eines für die Produzenten und Rezipienten gemeinsamen Codes „zumindest in Grundzügen“<sup>140</sup> definiert. Folglich erfordert die theatralische Kommunikation eine teilweise Übereinstimmung der von Produzenten und Rezipienten konstituierten Bedeutungen.<sup>141</sup> Diese Hypothese wird im Fischer-Lichtes Kommunikationsbegriff fixiert:

*„Kommunikation zwischen A und B findet statt, wenn zur Konstitution einer Bedeutung A unter Rekurs auf einen Code ein Zeichen hervorbringt, dem von B unter Zugrundelegung desselben Codes eine Bedeutung attribuiert wird. Aus dieser Definition folgt keineswegs, daß nur dann eine Kommunikation stattfindet, wenn A und B dieselbe Bedeutung konstituieren – ein Fall, der nach unserer eingangs durchgeführten Bestimmung des Bedeutungsbegriffs überhaupt nicht denkbar erscheint – sondern lediglich, daß Kommunikation eine teilweise Übereinstimmung der Bedeutung erfordert, deren Ausmaß unterschiedlich sein kann. Während man in einer wissenschaftlichen Diskussion eine weitgehende Übereinstimmung der Bedeutung zumindest der fachspezifischen Termini für unumgänglich notwendig erachten wird, vermag eine Interaktionssequenz zwischen spielenden Kindern mit einem wesentlich geringeren Grad an Übereinstimmung auszukommen, ohne daß das Gelingen der Kommunikation ernstlich in Frage gestellt wäre.“<sup>142</sup>*

Die „Gemeinsamkeit“ des Codes (für Produzenten und Rezipienten) wird sowohl bei naturalistischen wie auch nichtnaturalistischen Theaterformen vorausgesetzt, mit dem einen Unterschied: beim illusionistischen Theater wird sie durch Rekurs auf allgemein gültige kulturelle Codes hergestellt, beim avantgardistischen durch Ausbildung eines speziellen theatralischen Codes, der vom Publikum im Laufe eines Rezeptionsprozesses erlernt wird.<sup>143</sup>

Das von Koch definierte Minimalmodell der theatralischen Kommunikation umfaßt zwei eng miteinander verflochtene Kommunikationssituationen: eine innere Situation, die auf der Bühne zwischen den Schauspielern stattfindet und als ein Zeichen für außertheatralische Kommunikationsprozesse steht und eine äußere, die sich zwischen Bühne und dem

---

140 Fischer-Lichte 1988, Bd. 1, S. 192.

141 Ebd., S. 191: „Ein Mindestmaß an Übereinstimmung ist durch den jeweiligen zugrundeliegenden theatralischen Code als Norm garantiert, dessen Kenntnis sowohl bei den Produzenten als bei den Rezipienten einer Aufführung vorausgesetzt werden muß.“

142 Ebd., S. 191.

143 Ebd., S. 194.

Zuschauerraum ereignet, indem der auf der Bühne gestellte „Text“<sup>144</sup> als eine Nachricht an das Publikum übermittelt wird.<sup>145</sup> Aus der oben angeführten Kommunikationsdefinition wird von Koch auch der wichtigste Unterschied zwischen illusionistischem und antiillusionistischem Theater abgeleitet. So wird folgerichtig die Aufrechterhaltung der Trennung zwischen der inneren und der äußeren Kommunikationssituation als ein wesentliches Kennzeichen des illusionistischen Theaters betrachtet, während für das antiillusionistische Theater die Durchbrechung dieser Trennung charakteristisch ist.

Eine weitere Differenzierung der verschiedenen an theatralischen Kommunikationsprozessen beteiligten Faktoren unternimmt in seinem intensiv in Deutschland rezipierten Werk „The Semiotics of Theatre and Drama“ Keir Elam. Diese hat er in das folgende Schema gefaßt:<sup>146</sup>

---

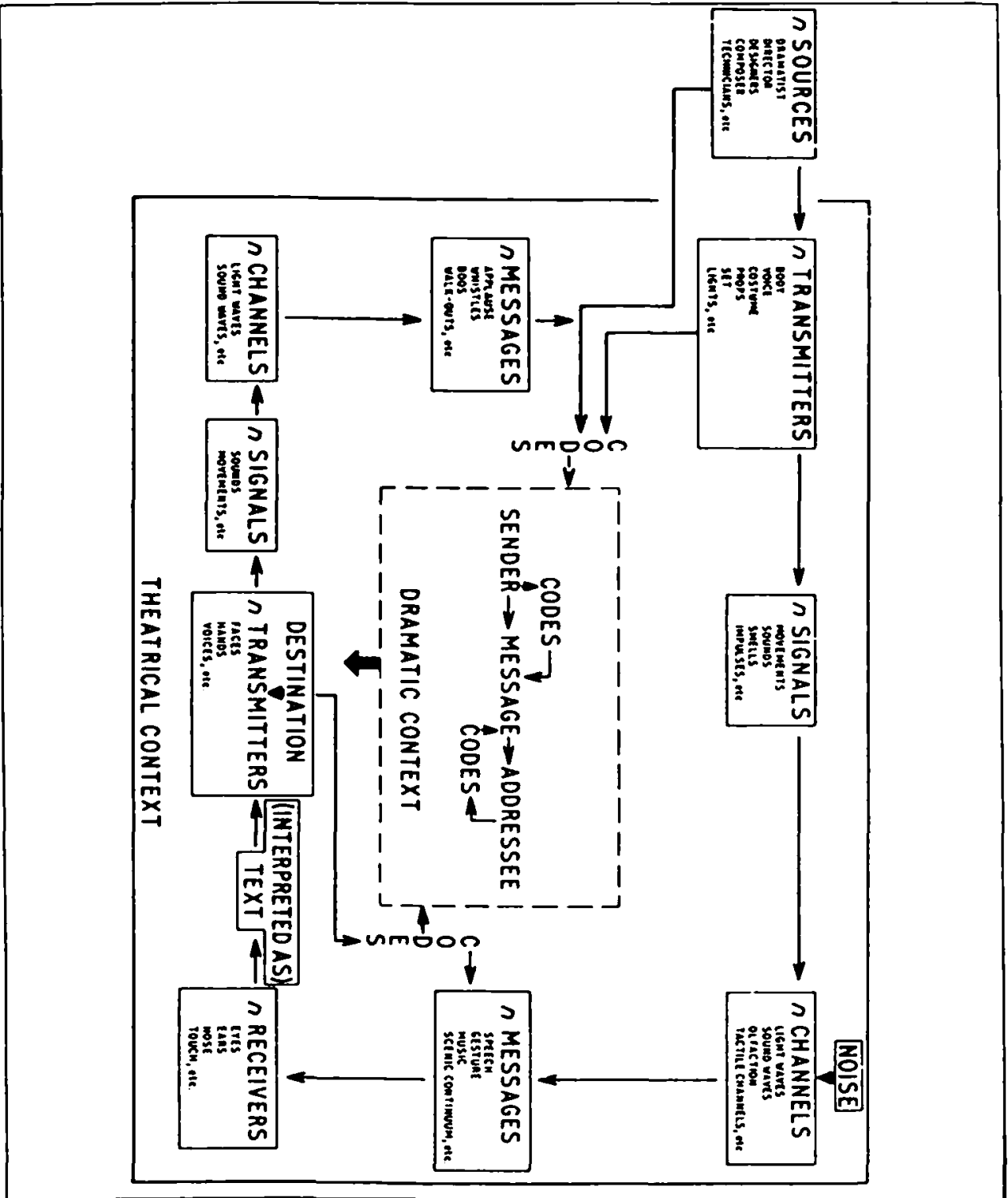
144 Es wird von der strukturalistischen Theatersemiotik ein erweiterter Textbegriff verwendet, der nicht nur für geschriebene sprachliche Aussagen, sondern auch für nichtsprachliche Kommunikationsphänomene gilt. Laut dieser Erweiterung des Textbegriffes gilt eine Theateraufführung als ein Text; auch Filme, Comics, Happenings, Ballette etc. Vgl. hierzu Nöth 1985, „Zum Textbegriff in der Semiotik“, S. 456 u. „Kriterien für Textualität“, S. 457-460.

145 Vgl. Koch 1985, S. 4; ders. 1993; Nöth 1985, S. 500-501; vgl. auch das von Koch in „Varia Semiotica“ 1971 (S. 112) formulierte allgemeine Kommunikationsmodell, in dem er den Aspekt der interpretativen Aktivität des Rezipienten hervorhebt. Die Kommunikationssituation wird dort in folgendes Schema gefaßt: Sender-Text-Empfänger.

146 Elam 1980, S. 39.



Abbildung 4: A simplified theatrical communication model nach K. Elam



Wie es aus dem obigen Schema ersichtlich wird, bildet in Elams Modell der theatralischen Kommunikation die diskursive Spannungsbeziehung zwischen dem theatralen und dem dramatischen Text eine wesentliche Rolle. Dies formuliert er folgend:

*„The spectator will interpret this complex of messages – speech, gesture, the scenic continuum etc. – as an integrated text, according to the theatrical, dramatic and cultural codes at his disposal, and will in turn assume the role of transmitter of signals to the performers (laughter, applause, boos, etc.) along visual and acoustic channels, which both the performers and members of the audience themselves will interpret in terms of approval, hostility, and so on. This feedback process and the intercommunication between spectators is one of the major distinguishing features of live theatre, which can in this sense be seen as a ‘cybernetic machine’ (...).*

*There arises a further complicating factor in most forms of theatre, namely the fact that performer-audience communication does not (except in the case of prologues, epilogues, asides or apostrophes) take a direct form: the actor-spectator transaction within the theatrical context is mediated by a dramatic context in which a fictional speaker addresses a fictional listener. It is this dramatic communicational situation which is ostended to the spectator, and this peculiar obliqueness of the actor-audience relationship must be accounted for in any model.“<sup>147</sup>*

Die Interaktion zwischen Bühne und Zuschauerraum ist für Elam ein konstitutives Merkmal des Theaters.

Das Dialogmodell des dramatisch-theatralen Textes als „kommunikativer Prozeß“ stellt auch den Ausgangspunkt der kommunikationstheoretischen Überlegungen von Hess-Lüttich dar. Die Kommunikationsverhältnisse zwischen dem dramatischen und dem theatralen Text, mit Berücksichtigung ihrer Produktions- und Rezeptionskontexte wurden von ihm strukturell folgendermaßen aufgefaßt <sup>148</sup>:

---

147 Ebd., S. 38; ausführlich zum Kommunikationsmodell vgl. ebd., S. 32-49 u. S. 135-207.

148 Hess-Lüttich 1985, S. 40.

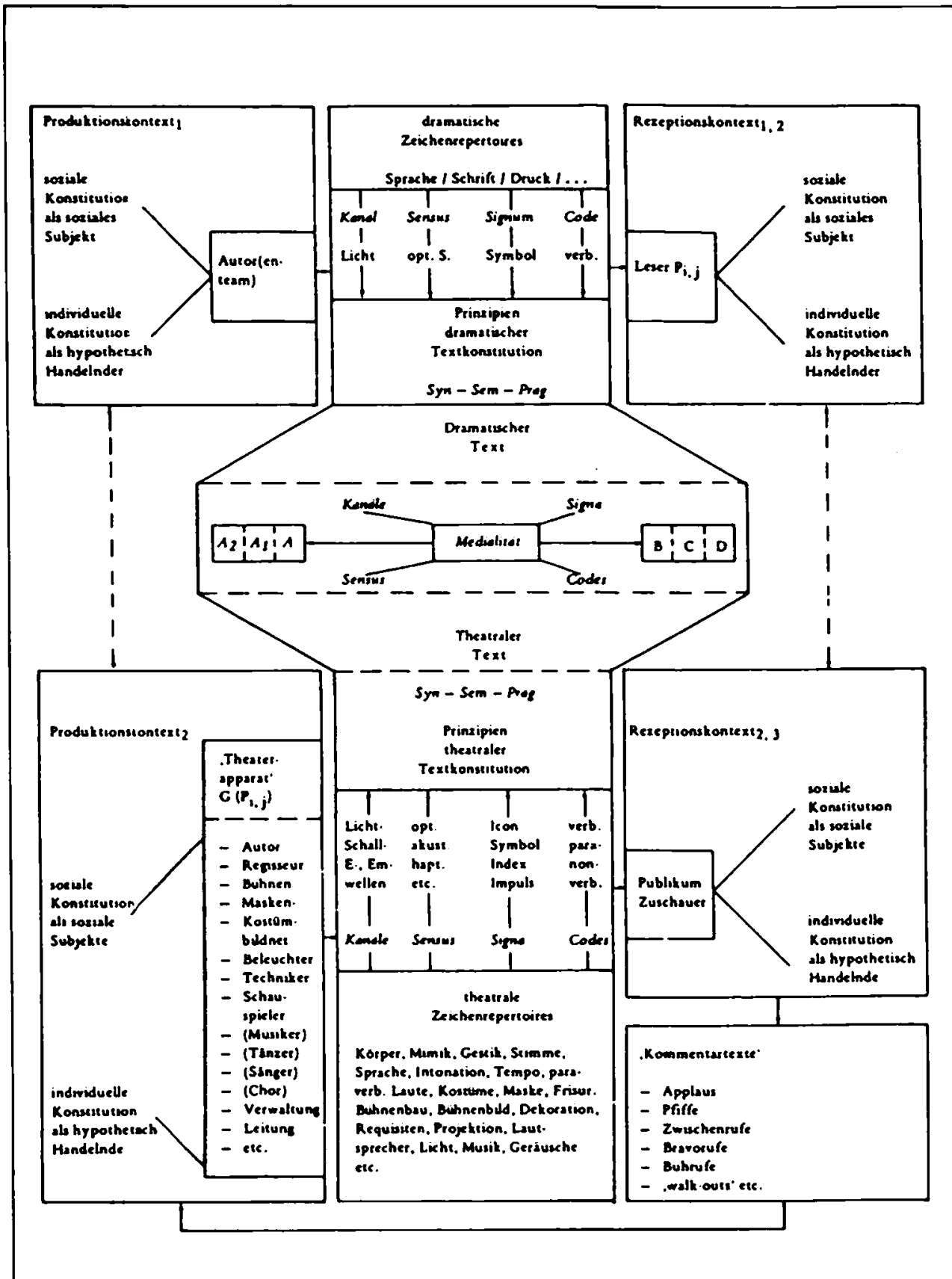


Abbildung 5: Relation dramatischer / theatralischer Text nach E.W.B. Hess-Lüttich

Hess-Lüttich betont den prozessualen Aspekt der theatralischen Kommunikation im Sinne einer sozialen Interaktion<sup>149</sup>, mit der Begründung:

*„(...) da Zeichen nicht einfach sind (...), sondern sich in Prozessen ereignen, d.h. von sozialen Subjekten „gesetzt“ sind zu dem Zweck, anderen sozialen Objekten etwas zu „bedeuten“, was ich die „Verständigungshandlung mittels Zeichen“ nenne.“<sup>150</sup>*

Dabei hebt er ausdrücklich die multimediale Heterogenität und Vielschichtigkeit des theatralen Kommunikationsprozesses hervor.<sup>151</sup> In der „syntaktisch-linearen Zeichenfolge des Textes“ manifestieren sich, so Hess-Lüttich<sup>152</sup>, objektiv die „Mitteilungs- und Wirkungsintentionen etc. als Steuerungsinstanzen der kommunikativen und medialen Selektions-, Kombinations-, Perzeptionsprozesse“<sup>153</sup>. Die Textproduzenten und -rezipienten werden somit in der ganzen Komplexität ihrer sozialen, individuellen und historischen Kontexte erfaßt:

*„Solche Verständigungshandlungen involvieren also nicht nur die eben assoziierten Komplexe der (Multi-)Medialität und Textualität mit all den damit verbundenen Kategorien, sondern auch die daran aktiv oder passiv beteiligten Handelnden mit ihren Prämissensystemen und Voraussetzungskontexten, indem sie „Kommunikationsverhältnisse“ im Sinne eines Konzeptes verallgemeinerter Rollenkomplementarität etablieren, in denen sie sich auf der Grundlage ihres Wissens verständigen. Dies impliziert also sowohl die soziale Konstitution des Kommunikators als eines sozialen Subjekts mit all ihren Geltungskriterien wie Ökologie, Ökonomie, Institution, sozialen Kontrolle, äußeren Sozialhandlungen und kulturellen Bedürfnissystemen als auch die individuelle Konstitution des Kommunikators als eines hypothetisch Handelnden mit ihren Geltungskriterien wie Disposition, Sozialisation, Mundanisierung, Kosmisation, inneren Handlung und biologischen Bedürfnissystemen, wobei diese Konstitution eingebettet bleibt in ihre 'komplexe soziokulturelle Voraussetzungssituation'.“<sup>154</sup>*

Der Stellenwert des sozialen Kontextes für die theatralische Kommunikation wird auch von Rolf Schäfer in seiner Arbeit „Ästhetisches Handeln als Kategorie einer interdisziplinären

---

149 Ebd., S. 30.

150 Ebd.

151 Vgl. hierzu auch Hess-Lüttich, in Oehler 1984, Bd. 3, S. 915-929.

152 Hess-Lüttich 1985, S. 31.

153 Ebd.; dabei hat seiner Meinung nach eine „kooperative Verknüpfung szientistischer und hermeneutischer Operationen bei der Erstellung multimedialer 'Partituren', die dem jeweiligen semiotischen Status der involvierten Zeichensysteme Rechnung tragen, die mittelfristig größten Chancen, die wissenschaftliche Aufgabe der Aufführungsanalyse methodologisch zu sichern und methodisch und bewältigen“ (S. 33).

154 Vgl. ebd., S. 31.

Theaterwissenschaft“<sup>155</sup> betont. Er geht von Watzlawicks Auffassung der kommunikativen Situation aus, wonach alles Verhalten in einer zwischenpersönlichen Situation Mitteilungskarakter hat oder anders, jedes Verhalten als ein Zeichen verstanden wird.<sup>156</sup> Der Begriff der Kommunikation wird von Schäfer in Anlehnung an Mertens<sup>157</sup>, der zwischen subanimalischer, animalischer und Humankommunikation unterscheidet, ergänzt und im Sinne einer Humankommunikation verstanden. Mittel der Humankommunikation sind – so Schäfer – nicht nur linguistische Phänomene, sondern alle möglichen Zeichensysteme – „also, wie Watzlawick betont, ‘Verhalten jeder Art’“<sup>158</sup>. Das Verhalten soll – auch in dieser Hinsicht versucht Schäfer Watzlawicks Theorie im Hinblick auf das spezifische Medium Theater zu ergänzen – in ihrer besonderen Ausprägung als soziales Handeln verstanden werden.<sup>159</sup> Ausdrücklich betont wird von Schäfer die Rolle des Rezipienten in kommunikativen Prozessen. In Anlehnung an Peirce betrachtet er den Interpretanten, als einen nicht reduzierbaren Bestandteil der Semiose. Schäfer ist der Meinung, Peirces Zeichenbegriff sei dermaßen interpretantenorientiert, daß er dem Interpretanten, ohne dies explizit zu erwähnen, eine zweite Funktion, nämlich, die des Zeichenproduzenten zuordnet.<sup>160</sup> Die Konzeption eines Zeichens, das erst vom Rezipienten vervollständigt wird, hat nach Schäfer interessante Konsequenzen für die Untersuchung der ästhetischen Phänomene:

*„Dies wird insbesondere für die analysierende und interpretierende Untersuchung von ‘Kunstwerken’ und Formen des ‘ästhetischen Handelns’ von Wichtigkeit sein, da durch genaue Explikation und Elaboration des Interpretanten die lange geübte Beschränkung auf die strukturelle Untersuchung des ‘Kunstwerks’ und ‘ästhetischen Handelns’ aufgegeben werden kann und die Möglichkeit besteht den Blick zu erweitern auf Kreation, Produktion, Realisation wie Perzeption, Rezeption und Interpretation des ‘Kunstwerks’ bzw. des ‘ästhetischen Handelns’.“<sup>161</sup>*

---

155 Schäfer 1988.

156 Ebd., S. 11; vgl. Watzlawick 1980, S. 51. Nach den Grundsätzen einer situationalen Semiotik wird diese These korrigiert; so ist nicht alles Zeichen, sondern alles ist potentiell Zeichen; vgl. Nöth 1975, S. 75, u. Nöth 1985, S. 127.

157 Merten 1977, S. 118.

158 Schäfer 1988, S. 11, darin zit.: Watzlawick 1980, S. 51.

159 Schäfer 1988, S. 11.

160 Ebd., S. 15; Peirce und Morris haben den Begriff Kommunikation explizit nicht verwendet, sondern nur den weit gefaßten Begriff der Semiose; vgl. Nöth 1985, S. 121. Mit dem Bereich, der von Peirce und Morris als Semiose beschrieben wird, ist der Kommunikationsbegriff von Meyer-Eppler deckungsgleich; vgl. Nöth 1985, S. 124-125.

161 Schäfer 1988, S. 17.

Einer der wichtigsten Vertreter der deutschen Pragmasemiotik ist Achim Eschbach, für den der Hintergrund des Peirceschen Zeichenmodells mit seiner Betonung der Prozessualität der Bedeutungskonstitution ausschlaggebende Konsequenzen für die Analyse der kommunikativen Vorgänge im Theater hat. Eschbach, der sich in seiner Arbeit „Pragmasemiotik und Theater“ um eine pragmatische Fundierung von Theatersemiotik bemüht, betont eine prinzipielle Abhängigkeit der kommunikativen Relevanz von den Bedingungen der Realisations-situation.<sup>162</sup> Sein Modell der Kommunikation berücksichtigt eine Reihe von soziologischen Faktoren und wird in Abgrenzung von einem nachrichtentechnisch orientierten Kommunikationsbegriff formuliert:

*„Ein solcher Ansatz wird Kommunikation nicht länger unter dem Primat des Informationsaustausches, d.h. des 'Austausches von Intentionen und von sprachlichen Inhalten' beurteilen, sondern sie auf dem Hintergrund einer polyvalenten Interaktionsplattform in den Gesamtzusammenhang des jeweiligen Handlungsverlaufes einordnen und erst von dort aus in ihrer Relevanz gewichten, denn Interaktion läßt sich nicht auf die Übertragung irgendwelcher Informationseinheiten reduzieren, die zwischen 'Sendern' und 'Empfängern' codiert und decodiert werden. Kommunikation ist regelgeleitetes soziales Verhalten, das auch als solches analysiert werden muß.“<sup>163</sup>*

An den Gedanken von der Bedeutung der pragmatischen Zeichendimension, für die im Theater ablaufenden Kommunikationsprozesse und der Kommunikation als sozialer Interaktion, knüpft Mayer in seinem Aufsatz „Zur sozialen Determination der Zeichenkompetenz im Kommunikationssystem Theater“<sup>164</sup> an. Dabei wird die theatralische Kommunikation von ihm als Nachrichtenübermittlung im wechselseitigen Prozeß verstanden.<sup>165</sup> Dem von Mayer entworfenen Schema der theatralischen Kommunikation, liegt das aus der Nachrichtenübermittlungstechnik stammende Kommunikationsmodell von Shannon und Weaver zugrunde.<sup>166</sup>

---

162 Eschbach 1979, S. 69.

163 Ebd.

164 Mayer, in: Oehler 1984, Bd. 1, S. 953-965; vgl. S. 954.

165 Vgl. ebd., S. 953.

166 Vgl. ebd., S. 955; vgl. hierzu Shannon, Weaver 1976. Shannon und Weaver heben hervor, daß in ihrem Kommunikationsmodell der semantische Aspekt ausgeklammert wird, ihre Kommunikationskette beschreibt lediglich den technischen Weg einer Nachricht; vgl. auch Krippendorff, in: Merten, Schmidt, Weischenberger 1994.

Aufs Theater übertragen bildet es folgende Struktur <sup>167</sup>:

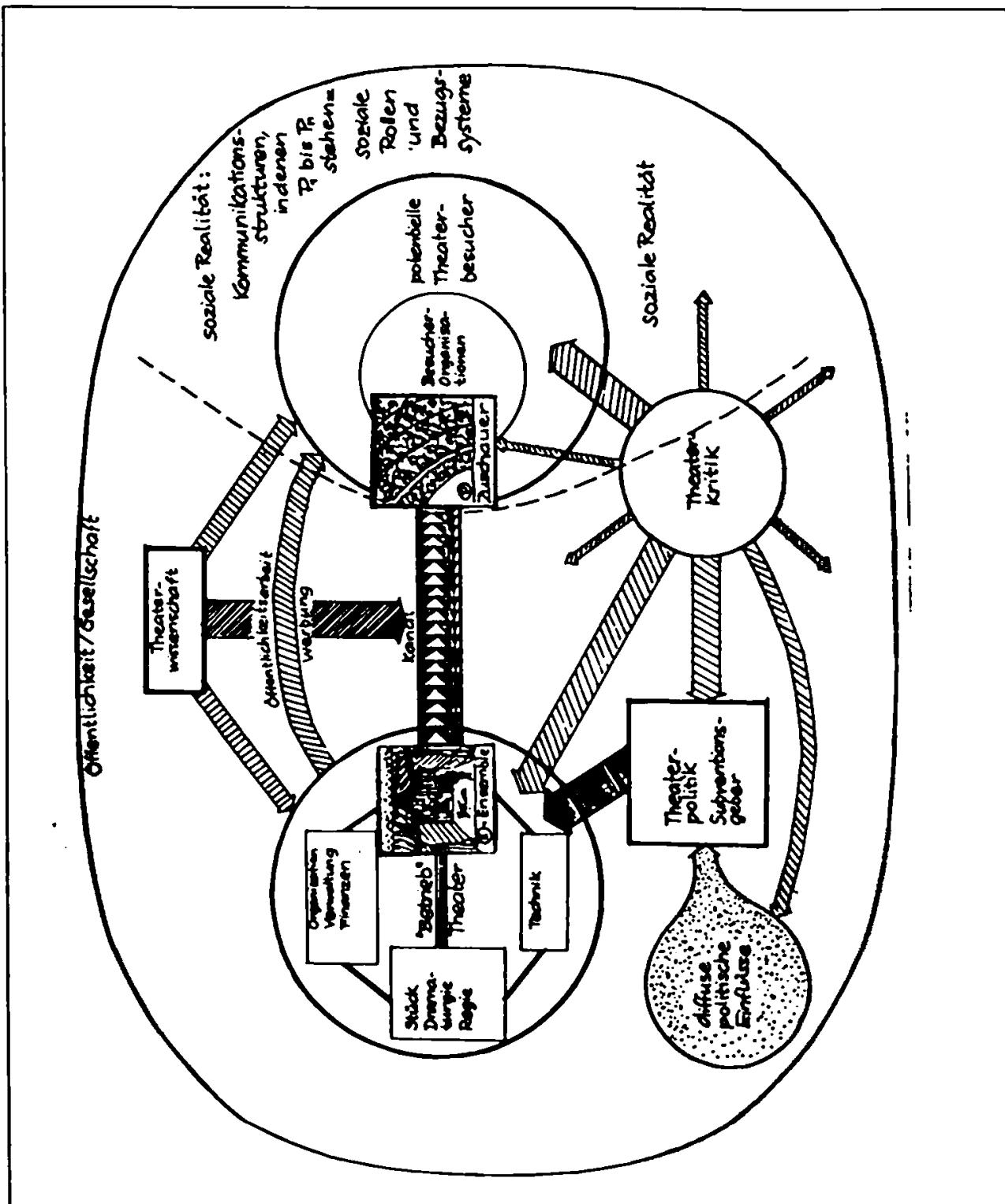


Abbildung 6: Theater als Kommunikationssystem nach A.M. Mayer

167 Mayer, in: Oehler 1984, Bd. 3, S. 956.

Nach Mayer sind für den Prozeß der theatralischen Kommunikation vor allem zwei Faktoren von Bedeutung, erstens, daß ihm ein bestimmtes Codierungsverfahren zugrunde liegt, das beim Publikum in ihren Decodierungs-Kompetenzen eine Entsprechung findet, zweitens die Art und Intention von „Störungsquellen“, die die übermittelte Nachricht verzerren, so „daß gesendete und empfangene Nachricht auch im physio-physikalischen Sinn unterschiedlich sein können“.<sup>168</sup> Dabei betont er:

*„Es sei darauf hingewiesen, daß die Mitteilung, die Nachricht, aus Wahrnehmungselementen, d.h. aus rein physikalisch faßbaren Signalen besteht, obwohl der Inhalt der Nachricht selbst nichts Materielles ist (Bedeutung). Die immateriellen Bewußtseinsinhalte und deren Übertragung werden eben durch die Wahrnehmungselemente physikalisch gebunden. Bedeutung als solche ist nämlich nicht übertragbar.“*

*Auch die theatralische Nachricht wird mit Hilfe von Codes verschlüsselt. Wenn der Empfänger nicht im Besitz der gleichen Codes ist wie der Sender, so kann die Ursprungsbedeutung der empfangenen Nachricht durch den Prozeß der Decodierung nicht wiederhergestellt werden.“<sup>169</sup>*

Im Sinne einer „signifikativen Interaktion, bei der die kognitiven, intellektuellen (die Bedeutungen, wenn man so will) und affektiven Werte (die Erregungen usw.) nicht von einem Pol aus (dem Schauspiel, dem Schauspieler) unilateral dem anderen Pol (dem Zuschauer) angetragen werden, sondern in gewisser Weise von beiden zusammen erzeugt werden“<sup>170</sup> definiert die Beziehung Aufführung-Zuschauer de Marinis. Er hält sie für ein konstitutives Grundverhältnis des Theaters, wobei die Rolle des Zuschauers von ihm als entscheidend bezeichnet wird.<sup>171</sup> Nach de Marinis wird der Zuschauer „zum einzigen, wirksamen Realisator der semantischen und kommunikativen Potenzen der Aufführung“<sup>172</sup>. So plädiert er für eine Soziosemiotik der Theaterrezeption, die er für den eigentlichen Untersuchungsgegenstand der

168 Ebd., S. 955.

169 Ebd., S. 957. Vgl. Nöth, 1985, S.129-130: „Unter semiotischen Aspekt ist bemerkenswert, daß bei Shannon und Weaver und in anderen Kommunikationsmodellen Zeichen nicht explizit enthalten sind. Nicht Zeichen, sondern Signale werden im Kommunikationsprozeß übertragen. Signale sind nur die energischen und materiellen Informationsträger von Zeichen, also nur deren physikalische Seite oder nach Hjemslev etwa ihre Ausdruckssubstanz. Zeichen sind im Kommunikationsmodell jedoch als Element der Nachricht enthalten; denn die Nachricht oder Mitteilung (message) ist eine Folge von Wörtern, Bildern oder anderen Zeichen, also das, was semiotisch auch als Text definiert wird. Als Text, der einer Interpretation durch einen Rezipienten bedarf, ist der Ort der Nachricht in Shannon und Weavers Modell folglich zwischen Empfänger und Informationsquelle angezeigt; denn nur dort, im Gehirn der Kommunikationspartner, kann das physikalische Signal semiotisch verarbeitet werden.“

170 De Marinis 1989, S. 54; ders. 1987, S. 100-114.

171 Ebd.

172 Ebd., S. 55.



Theaterwissenschaft hält. Er schlägt vor, die herkömmlichen soziologischen Kategorien als Maßstäbe eines Rezeptionsprozesses durch psychologische, kognitive, nichtkognitive und materielle Parameter zu ersetzen.<sup>173</sup> Die Modalitäten und die Ergebnisse des Rezeptionsprozesses werden demnach unter Heranziehung von folgenden Faktoren erforscht:

„(i) *das theatralische und außertheatralische Allgemeinwissen des Zuschauers;*

*(ii) seine Detailkenntnisse, die er aus dem dramatischen Text bezieht, der bei der betreffenden Inszenierung benutzt wurde; aus weiteren Vorabinformationen, die der Zuschauer im kommunikativen Kontext erhält (z.B. hinsichtlich Typ und Organisation des Aufführungsortes usw.) sowie aus sogenannten 'Paratexten': Plakaten, Programmheften, Zeitungsartikeln usw. (...);*

*(iii) Zielsetzungen, Interesse, Motivationen und Erwartungshaltung des Zuschauers in Bezug auf das Theater im allgemeinen und in Bezug auf die untersuchte Aufführung im besonderen (...);*

*(iv) materielle Bedingungen der Rezeption, die in erster Linie die physische Lage des Zuschauers betreffen.“<sup>174</sup>*

Eine vollständige Untersuchung der Interaktion zwischen Aufführung und Zuschauer erfordert erstens die Berücksichtigung unter oben genannten Determinanten der im Theater ablaufenden Rezeptionsprozesse, zweitens, der Produktionsstrategien der Produzenten einer Aufführung. Diese beinhalten sowohl Bedeutungsstrategien, wie auch Kommunikations-Manipulationsstrategien, die auf eine Steuerung der Vorstellungswelt, in extremen Fällen sogar des Handelns zielen.<sup>175</sup> Von Bedeutung ist, wie sie unabhängig von außertextlichen Intentionen im Aufführungstext angelegt sind. Mehrmals betont wird von de Marinis die Möglichkeit eines Rückkoppelungsprozesses zwischen Zuschauerraum und Bühne.

Eine interessante Ausprägung hat die theaterwissenschaftliche Kommunikationstheorie bei Guido Hiß erfahren. Seine Vorstellung von der Kommunikation im Theater ist von drei Denkrichtungen geprägt: dem Strukturalismus, der Interaktionstheorie und der Hermeneutik. Den Ausgangspunkt seiner analytischen Methode bildet der Strukturalismus und somit die Annahme, daß ästhetische Kommunikation sprachlich strukturiert sei:

---

173 Ebd., S. 56.

174 Ebd., S. 56.

175 Ebd., S. 54.

*„Sie impliziert, daß Kunstwahrnehmung als Dekodierung, künstlerisches Produzieren im weitesten Sinne als Endkodierung und das Imaginäre als eine, wenn auch komplizierte, semantische Relation erklärbar wird.“<sup>176</sup>*

Dem Strukturalismus steht Hiß nicht unkritisch gegenüber, sondern erkennt seine Mängel in bezug auf Erklärung von Prozessen der ästhetischen Kommunikation. In seiner Dissertation „Korrespondenzen. Zeichenzusammenhänge im Sprech- und Musiktheater“ stellt er fest, daß die Theorie der ästhetischen Äquivalenz, auf der sein analytisches Instrumentarium aufbaut, mit ihrer Konzentration auf die Form, „der elementaren Tatsache der Einbettung der Texte in kommunikative Prozesse nicht gerecht“<sup>177</sup> wird. Das Modell der „sekundären semiotischen Systeme“ sei nach Hiß nicht imstande ästhetische Kommunikation zu erklären:

*„Obwohl das Modell der 'sekundären semiotischen Systeme' einen wichtigen Aspekt gerade auch ästhetischer Bedeutungsbildung beschreibt, eben die Einbindung alltagssprachlich vertrauter Zeichen in neue, übergeordnete Sinnzusammenhänge, bleibt es unbefriedigend: Weder ist es in der Lage, zum Verständnis der formalen Besonderheiten, durch die ein ästhetisches Kommunikationsniveau mitbestimmt wird, beizutragen, noch kümmert es sich um die Kontextfaktoren, welche die Sinnkonstitution im diesem Bereich entscheidend beeinflussen.“<sup>178</sup>*

Aus dem Grunde integriert er in sein analytisches Konzept, neben der strukturalistischen Grundbegriffe, Elemente der Interaktionstheorie.<sup>179</sup> Denn ein „künstlerisches Werk“ umfaßt – so Hiß – zwei Seiten, einen Text und einen Rezipierenden:

*„Und beide Seiten zusammen erst lassen eine Aussage über den künstlerischen Status eines Objektes zu. Ein Text kann so 'hoch strukturiert' sein, wenn er nicht auf eine Wahrnehmungsdisposition trifft, die ihn auf sekundärem Kodeniveau 'lesen' kann, ist er kein Kunstwerk.“<sup>180</sup>*

Die Fragen der ästhetischen Wahrnehmung versucht Hiß in Anlehnung an Wolfgang Iser zu lösen.<sup>181</sup> Iser erklärt sie durch das Prinzip der „Leerstelle“, von ihm in bezug auf den Akt des Lesens entwickelt:

*„Diese Leere indes wird im Dialogverhältnis von Text und Leser als Antriebsenergie wirksam, um die Bedingungen der Verständigung zu erzeugen, damit sich*

176 Hiß 1988, S. 12.

177 Ebd., S. 13.

178 Hiß 1988, S. 6-7; vgl. auch ebd. S. 18 u. S. 15.

179 Ebd., S. 23-24.

180 Hiß 1988, S. 13.

181 Iser 1976.

*ein Situationsrahmen herauszubilden vermag, über den Text und Leser zur Konvergenz gelangen.* <sup>182</sup>

Die Theorie der „Leerstelle“ beinhaltet zwei wichtige Punkte: Der erste betrifft die Struktur der ästhetischen Kommunikation. Charakteristisch für sie ist, daß weder für die Kommunikationspartner eine gemeinsame Situation vorgegeben, noch die in einer „face to face“ Kommunikation möglichen direkten Rückfragemöglichkeiten vorhanden sind:

*„Wo sich in der Alltagskommunikation Sinn durch direkte Rückfragemöglichkeiten und verschiedene (z.B. körpersprachliche) Kontextsignale stabilisieren kann, wird in ästhetischer Kommunikation gerade das Fehlen dieser Faktoren wichtig. Der Mangel eines direkten kommunikativen Handlungsrahmens bewirkt besondere Verständigungsakte, durch die das (virtuelle) Bedeutungsangebot der Texte über Rückfrageprozesse (individuell) konkret wird.* <sup>183</sup>

Stattdessen werden die Rückfragevorgänge auf den Text selbst bezogen, der sich als „latente Selbstkorrektur der vom Leser situativ gebildeten Signifikate“ <sup>184</sup> verhält. Laut dem zweiten Punkt der Iser'schen Theorie enthält ein dramatischer Text keine situationsspezifischen Zusatzinformationen. Diese entstehen erst auf der Bühne:

*„Der situative Leerstellengehalt dramatischer Texte liefert nicht eigentlich den 'Produktivitätsreiz' für einen Leser, der, was das Drama offenläßt, imaginativ ergänzen soll. Diese Aufgabe (der Konkretisation) übernimmt, mit den Mitteln der Bühne, das Theater.* <sup>185</sup>

Nach Iser wird ein Bedeutungsvorgang von der Struktur eines Werkes zwar gelenkt, aber nicht kontrolliert. Bedeutungen werden erst im Bewußtsein der Rezipienten konstituiert. Durch die Erweiterung um Iser's Wahrnehmungstheorie und Elemente der Interaktionstheorie geht der Ansatz von Hiß deutlich über die Systemtheorie mit ihrer Annahme von Allgemeinverbindlichkeit des Codes hinaus.

Diese Methode verfolgt Hiß konsequent auch in seiner 1993 erschienenen Habilitationsschrift „Der theatralische Blick“. Sein Konzept beschreibt er mit dem von Roland Barthes entlehnten Begriff des Simulacrums, den er für besonders geeignet hält um „die Möglichkeiten der

---

182 Ebd. S. 109.

183 Hiß 1988, S. 17.

184 Iser 1976, S. 112, zit. nach Hiß 1988, S. 17.

185 Hiß 1988, S. 17.

Verbindung strukturtheoretischer und hermeneutischer Ansätze zu illustrieren<sup>186</sup>. Im Sinne von Roland Barthes<sup>187</sup> versteht Hiß unter Simulacrum das „Endprodukt“ einer strukturalistischen Analyse, das nicht identisch mit dem analysierten Objekt ist. In dem Falle ist es nicht die tatsächliche Aufführung, sondern ihre Interpretation:

*„Die je entstehenden Simulacra bilden ihre Objekte nicht einfach ab, sondern fügen das ihre hinzu, selektierend und kombinierend. (...) Der Begriff Simulacrum bietet einen Vorteil, den Barthes allerdings selbst nicht zum Thema gemacht hat. Indem er auf das jeweils entstehende Neue und Eigene der Auslegung verweist, setzt er an die Stelle einer idealen Struktur oder eines idealen „Gehalts“ den Prozeß einer unendlichen Interpretierbarkeit.“<sup>188</sup>*

Demgemäß bezieht die Dialektik des Begriffs des Simulacrums die Position des Zuschauers mit ein. So zielt auch dieser theoretische Ansatz von Hiß auf „Vermittlung von Elementen theatersemiotischer und interaktionstheoretischer Konzepte“<sup>189</sup>. Die Verbindung des „wahrnehmenden Bewußtseins als Instanz der Bedeutungssynthese“<sup>190</sup> mit der „multimedialen szenischen Textur als Bedeutungsangebot“<sup>191</sup> sollte neue methodologische Möglichkeiten für die Theaterwissenschaft erschließen.

Hiß ist der Meinung, daß dem Zuschauer die Neubildung eines Codes möglich sein soll:

*„Die Codifizierungen, die es uns erlauben, disparate Zeichen, die auf uns einströmen, korrespondentiell zu realisieren, bauen nicht auf einem Regelsystem, das, wie etwa eine Computersprache, nur zwei Möglichkeiten des kommunikativen Erfolgs kennt: richtig oder falsch – man versteht sich oder: 'syntax error'. Die Theatercodes können sich in den unmittelbaren Kommunikationsprozessen neu- und umbilden: ein letztlich nicht taxierbares, unbegrenztes Spiel semantischer Transformationen.“<sup>192</sup>*

Die angeführten Ansätze machen deutlich, daß sich in der theaterwissenschaftlichen Forschung bei aller Verschiedenheit der Kommunikationsmodelle die Auffassung der

186 Ebd., S. 13.

187 Vgl. Barthes 1964.

188 Hiß 1993, S. 14-15; Reimer (1995) verweist auf die postmodernistischen Wurzeln einer solchen Auffassung: vgl. hierzu Frank 1984.

189 Hiß 1993, S. 23 ; vgl. hierzu auch S. 13 u. S. 15.

190 Hiß 1993, S. 23.

191 Hiß 1993, S. 24; vgl. auch ebd., S. 15-16: „Eine Interpretation kommt demnach zustande als Synthese aus etwas Fremdem (dem Text) und etwas Eigenem, einer Verstehensdisposition, die durch verschiedene Kontextfaktoren ideologischer, psychologischer, soziologischer Art bestimmt ist.“

192 Hiß 1993, S.42; vgl. auch ebd., S. 66; Hiß 1988, S. 48; Fischer-Lichte 1988, Bd. 1, S. 192.

Theateraufführung als eines bidirektionalen kommunikativen Prozesses durchgesetzt hat, in dem der Zuschauer die Rolle eines Kommunikationspartners übernimmt, der im Laufe eines Interpretationsprozesses aus dem Informationsangebot des Senders aktiv selektiert und durch Rückkoppelung seine Nachricht beeinflussen kann.<sup>193</sup>

Seit etwa Ende der achtziger Jahre zeichnet sich eine Krise der kommunikationstheoretischen Diskussion ab. Etwa zwanzig Jahre nach der provokativen These Mounins werden in sie wieder Argumente eingebracht, die die Auffassung des theatralischen Vorgangs als einer Form von Kommunikation in Frage stellen.<sup>194</sup> So zwei kurze Beispiele:

Patrice Pavis setzt sich zwar in seiner 1988 erschienenen „Semiotik der Theaterrezeption“<sup>195</sup> die Erforschung der Wechselwirkungen zwischen der produktiven und rezeptiven Dimensionen zum Ziel und konzipiert dementsprechend ein dialektisches, gleichermaßen die Elemente der Produktions- wie auch der Rezeptionsästhetik erfassendes Modell der Analyse, dennoch zeichnet sich bei ihm hinsichtlich des Begriffes der Kommunikation eine gewisse Verunsicherung ab. So stellt er beispielsweise fest:

*„Unserem Vermittlungsversuch (...) liegen zwei Prinzipien zugrunde. Das erste besteht darin, nicht an eine intermediäre Lösung in Form einer Synthese der Standpunkte (hieße diese nun 'Kommunikation' oder Kommunikationsversuch) zu glauben; ebensowenig jedoch an die entgegengesetzte Lösung, das Fehlen jeglicher Verbindung zwischen Produktion und Rezeption, eine Position, für die Adorno aufgrund seiner negativen Ästhetik allem Anschein nach steht. Daß dieser Schein trügt, beweist das zweite Prinzip. Es huldigt jenem Paradox, welches besagt, das Gesellschaftliche zeige sich in der Form und die Form sei immer schon eine von der Gesellschaft geprägte, einem Paradox also, nach dem das Kunstwerk gleichermaßen durch seine Autonomie und seine Existenz als soziales Faktum gekennzeichnet ist.“<sup>196</sup>*

Die Mechanismen beider Dimensionen in ihrer Wechselbeziehung versucht Pavis mit Hilfe des von Ingarden und Vodicka entlehnten Begriffes der Konkretisation zu erforschen.<sup>197</sup> Darin

193 Dies ist auch eine dominierende Tendenz in der Kultursemiotik und in der allgemeinen Semiotik.

194 Ein kurzer Überblick über einige Kommunikationsmodelle der Theaterwissenschaft findet sich auch im Kapitel „Überblick über die bisher vorgelegten Kommunikationsmodelle des Theaters“, S. 23-26, von Mahsberg 1990, vgl. dort auch das Kapitel „Theaterkommunikation als interpolare Übersetzungsleistung: Entwicklung eines Gesamtmodells“, S. 29-32.

195 Vgl. auch die Arbeiten von Eco 1980 und Übersfeld 1981.

196 Pavis 1988, S. 17.

197 Vgl. Pavis 1988, S. 15-49; Lehmann (1989, S. 44) vermutet, es handle sich bei Pavis um den Versuch, „eine objektive, objektivierende Instanz festzumachen“.

rekurriert er auch auf die 1934 vorgestellte Theorie des autonomen Zeichens von Jan Mukarovsky.<sup>198</sup> Die Autonomiethese war ein Teil einer umfangreichen funktionalen Theorie des menschlichen Verhaltens von Mukarovsky, in der eine autonome bzw. ästhetische Funktion des Zeichens einer kommunikativen bzw. Mitteilungsfunktion gegenübergestellt wurde. Nach Mukarovsky können zwar beide in einem Kunstwerk vorkommen, allein jedoch die autonome ist für das Ästhetische spezifisch.<sup>199</sup>

Dem kommunikativen Charakter des Theaters steht skeptisch auch Hans-Thies Lehmann gegenüber.<sup>200</sup> Das ästhetische Ereignis im Theater unter den Begriff der Kommunikation zu subsumieren hält er für zu reduktionistisch, denn demgemäß müßte aus einer Theateraufführung alles ausgeschlossen werden, was sich nicht auf die Repräsentation einer Bedeutung beziehen läßt.<sup>201</sup> Darin sieht Lehmann wiederum die Gefahr einer „Unterwerfung des ästhetischen Diskurses durch den der begrifflich-prädikativen Sprachnorm“<sup>202</sup>. Er schrieb hierzu:

*„Meine These lautet dagegen, daß die Semiotik der Inszenierung ihrem Anspruch nicht gerecht werden kann, ehe sie sich nicht von jedem Schatten eines Zeichenbegriffes gelöst hat, der in rationalistischer Verkürzung auf die ‚Mitteilung irgendeines Gedankens über die Wirklichkeit‘ (...) abhebt. Vielmehr ist von der Konzeption des procès signifiant (...) mit seinen Implikationen auszugehen, statt die Reduktion des ästhetischen Prozesses auf einen der Kommunikation anzustreben. (...) Vor allem verleitet das Konzept der Kommunikation unwiderstehlich dazu, Theater als Zeichenprozeß auf die Mitteilung verbalisierbarer Inhalte zu reduzieren und damit einen großen, vielleicht den wesentlichen Teil der Kunst- arbeit daran zu übergehen. Theater ist weniger als Kommunikation, vielfach vergleichbar dem „Ausdruck“, den eine „vielsagende“ Kombination von Tönen, Linien, Farben, ein optisch-akustischer Rhythmus erzeugt; und es ist mehr als Kommunikation: nämlich in verhüllter Form das Begehren nach einer viel weitergehenden, mimetischen, jenseits der Alltagsmünze der Konversation realisierten Gestalt des Austauschs. Dagegen tendiert die Semiotik dahin, das ästhetische Ereignis nach Kriterien der Informationsübermittlung zu beurteilen.“<sup>203</sup>*

---

198 Mukarovsky 1970, S. 146.

199 Ausführlich zur Autonomiethese des ästhetischen Zeichens vgl. auch Nöth, „Autonomie des ästhetischen Zeichens“, in: ders. 1985, S. 384-386.

200 Lehmann 1989.

201 Lehmann, S. 47.

202 Ebd., S. 46.

203 Ebd., S. 46-47.

Die theaterwissenschaftliche Forschung der 90er Jahre geht mit dem Begriff der Kommunikation äußerst behutsam um, er taucht zwar in einzelnen Ansätzen auf, im allgemeinen scheint er aber in Vergleich zu den 80er Jahren kein Innovationspotential mehr zu bieten.

## 2.2. Kommunikationsformen eines nichtmimetischen Theaters am Beispiel der Traditionen und Vorformen des polnischen Bildertheaters

### 2.2.1 Der „Paradigmawechsel der Künste“ – die europäische Avantgarde

Um die Jahrhundertwende wird, bedingt durch den naturwissenschaftlichen Fortschritt in der Erforschung des Unbewußten in der Psychologie, in der Entfaltung der Erkenntnis- und Wissenschaftstheorie einerseits, und, – intensiviert durch die dynamische Urbanisierung und immense Industrialisierung andererseits –, ein kultureller Wandel vollzogen. Es wird in der neuen theater-, kunst-, und kulturwissenschaftlichen Forschung zunehmend betont, daß die jahrhundertlang gültigen Denk- und Wahrnehmungsweisen durch solche Entdeckungen wie Einsteins Relativitätstheorie (1905) oder die von Planck formulierte Quantentheorie (1900) in Frage gestellt werden.<sup>204</sup>

Die Wahrnehmung von Raum und Zeit begann sich unter dem Einfluß der neuen Verkehrs- bzw. Kommunikationsweisen zu ändern. Nach Fiebach spielte im Kommunikationsumbruch des 19. Jahrhunderts die Entwicklung der Eisenbahn mit ihrer beschleunigten, dynamisierten Bewegung eine wesentliche Rolle. Die neuartige Erfahrung des Verhältnisses von Raum und Zeit eröffnete seiner Meinung nach völlig neue Sehweisen:

*„Eine so visuell sich aufdrängende Außenwelt präsentierte sich bzw. ihre Komponenten nicht mehr nur in einer linearen Abfolge, die mit einer gleichsam einfachen bzw. stabil-statischen Anordnung und in einer linearen Abfolge, die mit einer gleichsam einfach-linearen Bewegung des Blickes zu fassen wäre und deren Zeitmaß nur als deutlich linear gegliedert und erlebt werden konnte. Die wahrzunehmende und wahrgenommene Welt erschien als Panorama, die Bilder oder Dinge als Panoramatisches, in der Simultaneität von Zeit-Räumen, als simultan sich ereignende Bilder-Komplexe. (...) In der Einübung der neuen Wahrnehmungsmöglichkeiten als Normalität mußte der mobile Blick andererseits die Vernichtung von Raum und Zeit erfahren. Das heißt die Tendenz zur Verflüchtigung der Dinge in den beschleunigten Geschwindigkeiten. Dabei konnte bereits das Paradox erfahren werden, daß die zunehmende sinnlich erfahrbare Dynamisierung und die sehr sinnliche Erfahrung neuer Raum-Zeitstrukturen und entsprechender Sehzwänge einhergingen mit der Tendenz des Verflüchtigens, der 'Entkörperlichung', des Verschwindens des Konkreten in die 'reine Bewegung'“<sup>205</sup>*

204 Vgl. hierzu Schäfer 1988, S. 75-76; Fischer-Lichte 1995, Simhandl 1993, S. 9.

205 Fiebach, in: Fischer-Lichte 1995, S. 26; von einem neuen Zeit-Raum-Bewußtsein als Resultat der Entfaltung der Eisenbahn spricht auch Schivelbusch 1979; vgl. auch Kleinspehn 1989; Schmidt 1990.



Diese „Kommunikationsrevolution“ erstreckte sich auf alle Lebensbereiche<sup>206</sup> und übte einen starken Einfluß auf die Herausbildung neuer Wahrnehmungsweisen aus.<sup>207</sup> Von der Kunst wurde der „Paradigmawechsel“ sehr früh, bereits um die Jahrhundertwende<sup>208</sup> wahrgenommen und als Möglichkeit zur Erschließung eines künstlerischen Neulands verstanden. Etwa um 1910 begann in der Kunst eine Entwicklung<sup>209</sup>, in deren Folge die mimetische bzw. semantische Darstellung durch die Tendenz zur „Erschaffung neuer Objekte“<sup>210</sup>, die keine Korrelate in der äußeren Wirklichkeit finden, durch die Tendenz zur Abstraktion und Formalisierung ersetzt wird. Mit dem veränderten Selbstverständnis beginnen die Künstler zugleich nach entsprechenden künstlerischen Mitteln zu suchen, die diese Tendenz zum Ausdruck bringen könnten. Das wird experimentell erforscht.<sup>211</sup> Die Suche nach zeitgemäßen Formen und Materialien war für alle Gruppierungen der Kunstavantgarde, die als Oberbegriff für typologisch sehr differenzierte Erscheinungen und Phänomene verstanden wurde, signifikant. Kennzeichnend für die Kunstwerke der Avantgarde war die Simultaneität, der ständige Perspektivenwechsel.<sup>212</sup> Zwei weitere wichtige Grundbestandteile der avantgardistischen Kunstprogrammatisierung waren: die Aufhebung der Dichotomie von Kunst und Leben und der Trennung in die Produzenten und Rezipienten – die letzteren sollten sich aktiv am Produktionsprozeß beteiligen. Diese beiden Forderungen haben sich als nachhaltig für die spätere Kunst erwiesen – „Jeder Mensch ist ein Künstler“<sup>213</sup> – diese Erklärung von J. Beuys, einer Schlüsselgestalt der europäischen Avantgarde der 60er Jahre, machte in der Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts Karriere. Ein weiterer Konvergenzpunkt zwischen den

---

206 Vgl. Fiebach, in: Fischer-Lichte 1995, S. 30-31, Schäfer (1988, S. 77) verweist auf die Rolle der Fotografie, vor allem in bezug auf die Entwicklung der Avantgardemalerei; dies betonte auch Léger; er war der Meinung, daß es nie zuvor so interessanten visuellen Realismus gegeben hat, was jede weitere Bemühung um eine abbildende Darstellung überflüssig machte; vgl. Léger 1918, S. 18.

207 Vgl. hierzu Sloterdijk 1987.

208 Vgl. Sugiera, in: Fischer-Lichte 1995, S. 369, u. Schmid, in: Fischer-Lichte 1995, S. 399. Als eine geschichtliche Parallele zur gesellschaftlichen und kulturellen Veränderung Anfang des 20. Jahrhunderts nennt Schmid die Epoche des Barock: „Parallel sind hier nicht nur die Umbruchssituation eines lange gültig gewesenen Ordnungssystems – das hierarchische Ständesystem des Mittelalters dort, die bürgerliche Gesellschaftsordnung hier, die jeweils in verheerendem Kriegsgeschehen kulminierte – der Dreißigjährige Krieg war für das Barockzeitalter eine ebenso globale Erscheinung wie der Erste Weltkrieg es für die Gegenwart war –, sondern auch die schöpferisch-produktive Reaktion der Künstler auf den Zusammenbruch aller für stabil gehaltenen Werte.“ (Schmid, in: Fischer-Lichte 1995, S. 399).

209 Die meisten Gruppen und Schulen der Kunstavantgarde entstanden zwischen 1910 und 1930.

210 Vgl. Fischer-Lichte 1995, S. 171 und Riedl 1991, S. 7.

211 Einige Künstler gründeten seine Ästhetik auf neue industrielle Materialien und Techniken; mit der Wechselbeziehung zwischen Kunst, Technologie und Wissenschaft beschäftigt sich Davis 1975.

212 Fiebach, in: Fischer-Lichte 1995, S. 51; vgl. auch Schäfer 1988, S. 105-106.

verschiedenen Strömungen der Kunstavantgarde war der intermediale Austausch zwischen den verschiedenen Kunstgattungen, der verschiedene Mischformen zur Folge hatte.<sup>214</sup>

Diesen neuen, sich in der Kunst der Jahrhundertwende abzeichnenden Kunstwerktyp, in dem die Akzente nicht auf die semantische Ebene, sondern auf formale Strukturen gelegt werden, wollen wir in Anlehnung an Schmidt, den syntaktisch-semantischen<sup>215</sup> nennen. Sein hervorstechendes Merkmal ist eine Neudefinierung der Darstellungsmittel<sup>216</sup>, die nicht mehr der Vermittlung von Inhalten dienen, sondern selbst zum Kunstgegenstand werden:

*„(...) die syntaktisch-tagmemischen Mittel der Informationsübermittlung werden nun selbst zu eigenständigen sinnlichen Objekten erhoben und in die Kategorie zeichenfähiger Elemente versetzt. Allerdings zu Zeichen, die nicht aus dem rekurrenten Repertoire gesellschaftlich geläufiger Zeichen (=optische Gestalten) stammen, sondern für die erst ein anschließbares Bedeutungssystem gefunden werden muß, in welchem sie als Zeichen-Objekte dann zu semantischen Zeichen (=Symbolen) werden können; genauer; zu syntaktisch-semantischen Zeichen, die nur durch Zuordnung zu Erlebnis- oder Erkenntnisgeschichten semiotisch oder symbolisch interpretiert werden können.“<sup>217</sup>*

Wie Schmidt ausdrücklich betont, kann man in bezug auf ein derartig strukturiertes Kunstwerk keineswegs „eine intersubjektiv überzeugungsfähige Ikonologie“<sup>218</sup> entwerfen. Diese erschließt sich erst durch die an das Kunstwerk „anschließbaren Wahrnehmungs- und Interpretationsprozesse, d.h. Rezeptionsprozesse“<sup>219</sup>, die somit zum festen Bestandteil des Kunstprozesses werden. Ein syntaktisch organisiertes Kunstwerk ist folgerichtig nur eine Art Grundform, die potentiell ein ganzes Spektrum von semantischen Übersetzungen auslösen kann, damit wird die Rolle des Rezipienten, indem von ihm die endgültige Konkretisierung eines Kunstwerkes abverlangt wird, grundsätzlich neu definiert. Schmidt ist der Meinung, daß der Zugang zu der semantischen Ebene eines ästhetischen Objektes, das keinen abgeschlossenen Sinnzusammenhang darstellt, nur durch seine Syntaktik gewonnen werden kann. In dem syntaktisch-semantischen Kunstmodell sieht er folglich den Übergang von einer

213 In: Adriani, Konnertz, Thomas 1973.

214 Vgl. hierzu Weisstein 1992; u. Faust 1977.

215 Schmidt 1971, S. 101; vgl. auch Schmid 1971a.

216 Ebd.

217 Schmidt 1971, S. 102.

218 Ebd.

219 Ebd.

Objektästhetik zu einer Prozeßästhetik vollzogen, in der der Rezipient zum Teilnehmer eines Kommunikationsprozesses wird:

*„Mit dem Aufgeben des objektivistischen Kunstwerkbegriffs wird ein Kunstbegriff eingeführt, der statt ästhetischer Objekte ästhetische Prozesse, d.h. Kommunikationsprozesse polyfunktionaler Art inauguriert. Die Rolle des Rezipienten verschiebt sich dabei von primär meditativem Aufnehmen eines Wahrnehmungsangebots zum aktiven Mithandeln, zum Weiterdenken, zum spontanen Kombinieren. Der Rezipient wird vom ästhetisch nicht länger autarken Objekt zum mitwirkenden Produzenten motiviert, er muß in den ästhetischen Prozeß einsteigen und sich dort bewähren.“<sup>220</sup>*

Durch diesen Kommunikationsprozeß „gewinnt das syntaktisch-semantische Kunstwerk seine ikonographische Dimension zurück, die durch den Verzicht auf mimetisch repräsentierte Wirklichkeitsmomente scheinbar verlorengegangen ist“<sup>221</sup> – so Schmidt, und er vertritt die Meinung, daß es in diesem Kunstmodell zu einem Ausgleich zwischen Objekt und Theorie kommt. Imdahl<sup>222</sup> spricht von einer Ersetzung der Ikonographie durch die Theorie.

Seine Typologie der syntaktischen Kunst entwickelt Schmidt in bezug auf die Bildende Kunst und Dichtung, in denen sich seiner Meinung nach die Überwindung des mimetischen Prinzips zuerst kundgetan hat.

Schmidt unterscheidet noch zwei andere Kunstmodelle<sup>223</sup>:

- Ein mimetisch-semiotisches Modell<sup>224</sup>, ausschlaggebend für die Kunst bis etwa Ende des 19. Jahrhunderts, das dem aristotelischen Postulat der Mimesis folgend<sup>225</sup>, die inhaltliche Ebene stark akzentuiert. Dort kommt die Suche nach einer in der Wirklichkeit objektivierbaren Wahrheit sowohl in der Auswahl der Inhalte, wie auch der Darstellungsmittel zum Ausdruck – so Schmidt. Anders als in dem syntaktisch-semantischen Typ wird dort das ästhetische Objekt isoliert betrachtet. Aufgrund der Dominanz des Objektes über die

220 Schmidt 1971, S. 107.

221 Ebd.

222 Imdahl 1968; damit meinte Imdahl vor allem Kunstwerke der Bildenden Kunst.

223 Auf die folgende Unterscheidung bezieht sich auch Schäfer in seiner Untersuchung des „Ästhetischen Handelns“, Schäfer 1988.

224 Schmidt 1971, S. 100.

225 Die Übersetzung von Mimesis mit Nachahmung ist umstritten. So hält es z.B. Koller für falsch: die ursprüngliche Bedeutung von mimesthai sei „durch Tanz zur Darstellung bringen“ (1959, S. 119). Erst diese Grundbedeutung kann man in „nachahmen“ und „darstellen“ einteilen. Vgl. hierzu auch Tomberg 1968 u. Schäfer 1988, S. 62.

Theorie spricht man von einer Objektästhetik.<sup>226</sup> Dementsprechend mißt auch eine Interpretationstheorie, die im Hinblick auf dieses Kunstmodell entwickelt wurde, ihre Erkenntnisse lediglich an dem Kunstwerk selbst:

*„(...) entspricht diesem Kunstwerktyp eine Sorte von Interpretationstheorie, die das Bild durch die Rekonstruktion von Erwartungskontexten inhaltlich zu verstehen sucht. Die gewählte Methode kann dabei ikonographisch, hermeneutisch oder immanentistisch (werkintern) sein: sie geht aus allein vom Kunstwerk und legitimiert ihre Erkenntnisse an diesem Werk, das objektivistisch aufgefaßt wird als ein Objekt, das einer anderen Gegenstandsklasse angehört als der der Motivationen bzw. Rezeptionen/Interpretationen; m.a.W. als ein isolierbares absolutes Objekt, das durch Authentizität und Individualität ausgezeichnet ist.“<sup>227</sup>*

- Kunst als konzeptioneller, ästhetischer Prozeß<sup>228</sup>: Nach Schmidt<sup>229</sup> sind in dem syntaktisch-semantischen Kunstwerkmodell Grundstrukturen eines anderen Modells angelegt, das sich in der Entwicklungen von Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts manifestiert. Sein wichtigstes Merkmal ist die Dominanz der Theorie über das Objekt:

*„Das Verhältnis gegenseitiger Interpretation von Theorie und Objekt wurde überschritten in Richtung auf die Entwicklung zu einem Denkprozeß.“<sup>230</sup>*

Dieses Modell bringt gewisse Gefahren mit sich:

*„Zum Extrem getrieben, würde sie die Objektivierung ästhetischer Überlegungen (Kunstwerk) ganz aufgeben und Kunst insgesamt in einen Denk oder Vorstellungsprozeß überführen (...) Damit würde das Ästhetische privatisiert und seine wichtigste Qualifikation, die Kommunikativität verlieren.“<sup>231</sup>*

Die folgenden Kapitel sollen, ohne daß hierbei ein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben werden könnte, auf diejenige Phänomene verweisen, in denen das bis jetzt abstrakt dargestellte Kunstmodell, das von Schmidt als syntaktisch-semantisch bezeichnet wird, zum Tragen kommt.

226 Schmidt 1971, S. 104.

227 Ebd., S. 101; Schmidt verweist darauf, daß auch im Falle eines mimetisch-semiotischen Kunstwerks die Rezeptionskontexte mitherangezogen werden können, allerdings „um die Bedeutungsvielfalt des Kunstwerks entschlüsseln zu können; aber alle diese Kontexte gelten nur insofern als legitime Argumente der Interpretation, als sie sich auf die als Kunstwerk realisierte Textgestalt nachweisbar auswirkt, sich dort in signifikanten Charakteristika der Werkgestalt manifestiert haben.“ (Schmidt 1971, S. 102).

228 Ebd., S. 104.

229 Ebd., S. 104.

230 Ebd., S. 105.

231 Ebd.

### 2.2.1.1 Exkurs 1: Die Bildende Kunst

*„Um Mißverständnisse zu vermeiden, füge ich bei, daß meiner Ansicht nach der Maler sich nie wegen des Ziels einer Komposition beunruhigt, er kennt es nicht, wenn er ein Bild macht, sein Interesse ist ganz der Form zugewandt.“ (W. Kandinsky)<sup>232</sup>*

Das antinaturalistische Kunstverständnis machte sich zunächst in der Bildenden Kunst bemerkbar. Nachdem es keine vorgegebene Weltauslegung mehr gab, sah sich der Künstler vor die Aufgabe gestellt, die Bildinhalte selber zu finden. Der Gegenstandsbezug der Malerei wurde immer unverbindlicher, bis zu Bildern ohne sichtbare Gegenstandsreminiszenzen, in denen die Farb-Form-Konstellationen dominieren. Mit der allgemeinen Veränderung der Erfahrung von Raum und Zeit löste sich die konventionelle Illusion eines einheitlichen Raum-Zeit-Kontinuums auch in der Bildenden Kunst auf.

Das künstlerische Denken veränderte sich bereits im 19. Jahrhundert. Die Wirklichkeitsvorstellung des Realismus mit ihrer Darstellung der stofflichen Oberfläche der Dinge erfährt Veränderungen in der Malerei der Impressionisten, der Neoimpressionisten und im Symbolismus.<sup>233</sup> Endgültig wird sie aber erst in den neuen künstlerischen Richtungen Anfang des 20. Jahrhunderts aufgelöst. Nach Schmidt wird die Bildende Kunst ihrer neuen Aufgabenstellung unter dem Aspekt des Wirklichkeitsbezuges auf zwei unterschiedliche Weisen gerecht. So differenziert er:

- „– die kubistische, futuristische, expressionistische und abstrahierende Malerei, die 'durch Anlegen einer subjektiven Perspektive auf Erfahrungswirklichkeit neue Aspekte derselben' sichtbar gemacht hat,*
- die konkrete und konstruktivistische Malerei, die 'ohne Bezug auf Erfahrungswirklichkeit neue Wirklichkeiten konstruiert hat' für die es kein Analogon in der natürlichen oder technischen Umwelt gibt.“<sup>234</sup>*

---

232 Kandinsky 1955; zit. nach Hess 1993, S. 144.

233 Vgl. Hess 1993, S. 13 und Fischer-Lichte 1995, S. 1-2: *„Der Impressionismus revolutionierte das Sehen, indem er sich auf das 'Erlebnis des Optischen', auf die 'Veranschaulichung des Augenblicks' beschränkte: Das Bild besteht aus Farben – hellen und dunklen, warmen und kalten – und aus Linien, zwischen denen es Beziehungen herstellt bzw. zwischen denen Beziehungen herzustellen der Betrachter aufgefordert ist, um den spezifischen 'Augenblick' wahrnehmen zu können.“* Mit der Vorgeschichte der abstrakten Kunst u.a. in der Malerei beschäftigt sich ausführlich Stelzer 1964.

234 Schmidt 1971, S. 25; vgl. hierzu Wedewer, Romain 1971; Kellerer 1982; Sauerbier 1978; Ehmer 1980; Tomberg 1968; Davis 1975; Seuphor 1962.

Als endgültiger Bruch mit realistischem Wirklichkeitsverständnis in der Bildenden Kunst wird von der Forschung meist das Jahr 1910 genannt, als Kandinsky sein erstes abstraktes Aquarell gemalt hat.<sup>235</sup> Verwiesen wird auch auf Kandinskys 1911 entstandene Schrift: „Über das Geistige in der Kunst“<sup>236</sup>, wo er ausführlich Auskunft über sein Konzept der abstrakten Mitteilungsweise gibt. Dort führt er die Begriffe einer inneren Notwendigkeit und eines inneren Klanges ein. Dem Prinzip der inneren Notwendigkeit zufolge darf der Künstler die Form und Farbe nur zur „zweckmäßigen Berührung der menschlichen Seele“ einsetzen.<sup>237</sup> Es sollte eine Übertragung der Gefühle vom Künstler auf den Rezipienten stattfinden. Die Aufgabe der Kunst sei nach Kandinsky dem „inneren Klang“ der Dinge nachzugehen. Der „innere Klang“ ist für ihn zugleich mit dem eigentlichen Inhalt identisch:

*„Jede Form hat einen Inhalt (inneren Klang). Es gibt keine Form, wie überhaupt nichts in der Welt, was nichts sagt. (...)“*

*Auch die Form, wenn sie auch ganz abstrakt ist und einer geometrischen gleicht, hat ihren inneren Klang, ist ein geistiges Wesen mit Eigenschaften, die mit dieser Form identisch sind. – Jede Form ist so empfindlich wie ein Rauchwölkchen. Unter den Bedingungen der Bildkomposition klingt die gleiche Form immer wieder anders.“*<sup>238</sup>

- 
- 235 Es ist allerdings umstritten, ob es tatsächlich 1910 oder erst 1913 geschehen ist; vgl. Riedl 1991, S. 7. Stelzer (1964, S. 7) verweist darauf, daß schon die Behauptung, Kandinsky hätte das erste abstrakte Bild gemalt, überholt sei; dennoch hält er für sinnvoll, die Geschichte der abstrakten Malerei mit diesem Zeitpunkt beginnen zu lassen, mit der Begründung: „Seit 1910 vollzieht sich die Verfertigung abstrakter Kunst mit dem Bewußtsein eines geschichtlichen Auftrages. Und sie vollzieht sich bereits auf dem Boden einer zwar nicht überall formulierten, aber in nuce vorhandenen Theorie.“ Riedl meint hierzu: „Es ist von relativem Belang, daß bereits vor Kandinsky etwa von dem Obrist-Schüler Huns Schmithals abstrakte Bilder gemalt worden sind. Erst Kandinsky hat die Möglichkeiten, Bedeutung durch gegenstandsunabhängige Formen und Farben ästhetisch zu vermitteln, wirklich so durchdacht und zugleich erprobt, daß damit ein vorbildhafter Anfang gesetzt war.“ (1991, S. 53).
- 236 Oft wird der Einfluß Kandinskys auf Mondrian und Malewitsch oder Franz Kupka genannt; Schmidt (1971, S. 34) bezweifelt jedoch, ob sie die genannte Schrift von Kandinsky gekannt haben. Im Falle von Malewitsch könnte man aber davon ausgehen, weil die in Kandinskys Schrift propagierten Ideen in Rußland sehr früh bekannt waren; Ende 1911, also zur Zeit der Drucklegung von „Über das Geistige in der Kunst“, hatte Kandinsky auf dem Kongreß Russischer Künstler in Petersburg seine Thesen vorgetragen. Es wird von der Forschung auch darauf verwiesen, daß „Über das Geistige in der Kunst“ Gedanken enthält, die einige Jahre später für Neoplastizismus, Suprematismus und Konstruktivismus fruchtbar geworden sind; vgl. Riedl 1991, S. 53.
- 237 Die Tatsache, daß Kandinsky seinem Prinzip der „inneren Notwendigkeit“ eine außerordentliche Bedeutung beimißt, war Anlaß umfassender Recherchen und verschiedener Interpretationen der Kandinsky-Forscher. Historisch ist der Begriff der „inneren Notwendigkeit“ bei Goethe, Schiller und Fernow, später bei Wagner nachgewiesen worden; vgl. hierzu Riedl 1991, S. 50.
- 238 Kandinsky 1912/63; zit. nach Hess 1993, S. 141. Kandinskys Aussagen über die absolute Sprachkraft von Form und Farbe sind mit verschiedenen Namen und Tendenzen in Verbindung gebracht worden. Wichtig ist in diesem Zusammenhang auch, daß Kandinsky zu der Erkenntnis kommt, nur die Form und nicht die Farbe könne selbständig existieren, und vom Einfluß der Form auf die Farbe spricht; vgl. hierzu Kapitel 4 - „Formen- und Farbensprache“, in Kandinsky 1912/63, und Riedl 1991, S. 45.

Diese Idee wird von Kandinsky konsequent verfolgt – in seinen Schriften verweist er wiederholt auf die Bedeutung des „inneren Klangs“. Die Reduzierung des Dargestellten auf das Minimum soll das Wesentlichste der Dinge treffen<sup>239</sup>, denn der „innere Klang“ kann erst dann zum Ausdruck kommen, wenn die äußere Form, die verschiedene praktische Vorstellungen erzwingt, überwunden wird. Nur auf diese Weise kann sich der abstrakte Sinn einer Auslöschung durch die praktischen Assoziationen erwehren<sup>240</sup>. Die Auflösung der Sachzusammenhänge erweitert den Spielraum potentieller Bedeutungen und Deutungen, dessen Maximum mit dem völligen Gegenstandsverzicht erreicht wird. So ist Kandinsky von der Musik fasziniert, die er für die unmaterielle Kunst hält<sup>241</sup>. Trotz dieses starken Bezuges auf das Gefühl als das beste Mittel zur Erkenntnis und der intuitiven Erforschung von Form und Farbe, warnt Kandinsky vor einer Überbewertung der Intuition in der künstlerischen Arbeit, und betont, vor allem in seiner Bauhaus-Zeit, die Notwendigkeit des analytischen Denkens.<sup>242</sup>

Das bildnerische Verfahren von Kandinsky hat trotz des Verzichts auf die Gegenständlichkeit den letzten Abstraktionsgrad noch nicht erreicht. Kandinskys Umgang mit den Farben und Formen unterscheidet sich deutlich, indem er sie zur „intersubjektiven Vermittlung von Inhalten, die im Gefühl des Künstlers gründen“<sup>243</sup> einsetzt, von denen des Suprematismus oder des Konstruktivismus. Immer wieder distanzierte sich Kandinsky vom Konstruktivismus:

*„Ich spreche von den 'Konstruktivisten' deren Mehrheit behauptet, daß die impressionistischen<sup>244</sup> Erregungen, die der Künstler von außen empfängt, nicht nur unnützlich seien, sondern bekämpft werden müßten. Sie sind, nach diesen Künstlern, 'Reste der bürgerlichen Sentimentalität' und müssen ersetzt werden durch die reine Absicht des mechanischen Prozesses. Sie versuchen 'errechnete Konstruktionen' zu machen und wollen das Gefühl unterdrücken, nicht nur bei sich selbst, sondern auch beim Betrachter, um ihn von der bürgerlichen Psychologie zu befreien, um aus ihm einen 'Menschen der Wirklichkeit' zu machen. Diese Künstler sind in Wahrheit Mechaniker ... die jedoch Mechanismen produzieren, die sich nicht bewegen... Das ist 'L'Art pour l'art, aber zur letzten Grenze getrieben und sogar darüber hinaus“.*<sup>245</sup>

---

239 Vgl. Kandinsky 1912.

240 Vgl. Ebd.

241 Vgl. das Kapitel „Die Pyramide“ in Kandinsky 1912/63, und Riedl 1991, S. 43.

242 Vgl. Kandinsky 1926. Siehe auch Riedl 1991, S. 94-101.

243 Riedl 1991, S. 104.

244 Dieses Wort wird von Kandinsky im Sinne seiner Definition von Impression benutzt; vgl. Riedl 1991, S. 105.

245 Kandinsky, „Die Kunst von heute ist lebendiger denn je“, abgedruckt in: ders. 1955, S. 160.

Kandinsky weist darauf hin, daß zwischen konstruktivistischer und abstrakter Darstellungsweise ein grundsätzlicher Unterschied besteht:

*„Wenn ein Künstler 'abstrakte' Mittel anwendet, so heißt das noch nicht, daß er ein 'abstrakter' Künstler sei. Und, wie es genügend tote Dreiecke gibt (seien sie weiß oder grün), so gibt es nicht weniger tote Hähne, tote Pferde und tote Gitarren. Man kann ebenso leicht ein 'realistischer Pompier' wie ein 'abstrakter Pompier' sein“<sup>246</sup>*

Unabhängig von seiner eigenen Einstellung lieferte Kandinskys Schaffen (z.B. seine Adaptation geometrischer Elemente; sein Argumentationsmodell elementarer Formen und Farben, mit dem er schon in „Über das Geistige in der Kunst“ gearbeitet hat) Denkanstöße ausgerechnet für diese Tendenzen in der Kunst.

Dies betrifft zunächst die holländische Gruppe De Stijl um Mondrian und Theo van Doesburg, von der die nicht-gegenständliche Kunst eine andere Ausprägung erfahren hat. Piet Mondrian, eine zentrale Gestalt der Gruppe, begann sich bereits um 1915 für das Geometrische zu interessieren. Von der Gegenstandsnachahmung wegstrebbend, hat er nach expressionistischen und kubistischen Erfahrungen ein eigenartiges Abstraktionsverfahren entwickelt, das sich in der Relativierung der Rolle des Gefühls und der Akzentverschiebung auf die Bedeutung exakter Form- und Farbbeziehungen von Kandinskys künstlerischem Programm entscheidend unterscheidet. Trotz mehrfacher Verweise auf Kandinsky in dem 1917 veröffentlichten programmatischen Aufsatz „Die Neue Gestaltung in der Malerei“<sup>247</sup> übt Mondrian – den Reaktionen Kandinskys auf die weiteren Entwicklungen der nicht-gegenständlichen Malerei vergleichbar – offene Kritik an ihm. Sie bezieht sich vor allem auf die gefühlsabhängige Verwendung der Darstellungsmittel, der Mondrian die Technik Picassos gegenüberstellt:

*„Auch Kandinsky zerbrach die geschlossene Linie, den großen Umriß der Dinge, da er aber den natürlichen Kontur nicht genügend straffte, blieb sein Werk überwiegend doch Ausdruck natürlichen Gefühls. Wie bedeutsam die Spannung der gebogenen Linie und der Gebrauch der geraden Linie ist, wird uns klar, wenn wir Werke Picassos mit denen Kandinskys vergleichen. Kandinsky verallgemeinernde Darstellung ist wie die Picassos durch Abstrahieren von natürlicher Form und Farbe entstanden: bei Kandinsky bleibt jedoch die Linie Überbleibsel vom Kontur der Dinge, während Picasso die freie gerade Linie einführt. Gebraucht Picasso*

---

246 Kandinsky, „Leere Leinwand undsoweiter“, in: ebd., S. 169.

247 Es wird in der Mondrians Forschung darauf verwiesen, daß auch der Ton und Inhalt der dort geäußerten Formulierungen an Kandinskys „Über das Geistige in der Kunst“ erinnern; vgl. Riedl 1991, S. 84.



*auch noch Teile vom Kontur der Dinge, so führt er sie doch zur Bestimmtheit, während Kandinsky das natürliche Zerfließen von Farbe und Linie noch einigermaßen intakt läßt.*“<sup>248</sup>

In den Kunstwerken von De Stijl wurde die Inhaltsvermittlung, die Repräsentation der Wirklichkeit in subjektiver Interpretation radikal durch die Modellierung von Gesetzmäßigkeiten ersetzt.<sup>249</sup> Ein Bild war identisch mit dem, was es zeigte. Zur Bezeichnung der Malweise von De Stijl hat sich der von Theo van Doesburg geprägte Begriff die „konkrete Malerei“ durchgesetzt. Zum Thema und dem konkreten<sup>250</sup> Ausgangsmaterial der Tätigkeit eines Malers wurden die Darstellungsmittel, die Formen und Farben selbst.<sup>251</sup> In der Konstruktion einer nicht nach außen bezogenen Bildwirklichkeit sah Mondrian neue Möglichkeiten für die Kunst und ihre wahre Aufgabe:

*„Die abstrakte Kunst ist konkret und durch ihre Ausdrucksmittel sogar konkreter als naturalistische Kunst. – In den Grenzen der bildnerischen Mittel kann sich der Mensch eine neue Realität schaffen. (...) So hat das 'Ich' freies Spiel zu phantasieren und Freiheit zum Selbstbespiegeln; zum Selbstgenuß, in Selbstproduktion: Schönheit nach dem eigenen Bild zu schaffen. Dem eigentlichen Leben wie der wahren Schönheit wird die Aufmerksamkeit entzogen.*“<sup>252</sup>

Brög verweist in diesem Zusammenhang allerdings darauf, daß die ungegenständlichen Bilder durchaus gegenständliche Konnotationen auslösen können.<sup>253</sup> Er geht davon aus, daß konkrete Kunst ihre Bedeutungsfunktion dadurch gewinnt, daß sie sich auf sich selbst bezieht.<sup>254</sup> Schäfer spricht in diesem Zusammenhang von einer engen Verbindung der Semantik und

248 In: Jaffé 1967, S. 88. Eine noch schärfere Kritik an Kandinsky übten die Konstruktivisten aus; vgl. Riedl 1991, S. 84-86.

249 Zeichentheoretisch sind nach Börg Zeichen mit Objekten dieser Art, denen ein ungegenständlicher Objektbezug zugeschrieben wird, als externes Icon aufzufassen. Brög 1977, S. 58. Nach Bense ist die Existenz eines Icons nicht an ein bestimmtes Objekt gebunden, sondern bleibt ein Icon, auch wenn es kein reales Objekt mit dieser Eigenschaft gibt; vgl. Bense, Walther 1973, S. 339. Vgl. auch Benses Interpretation der abstrakten und ungegenständlichen Malerei in Bense 1965, S. 55: „In der konsequenten abstrakten und ungegenständlichen Malerei werden die Mittel zum Zeichenträger und die Zeichen designieren im Grunde nur die Mittel, sie bedeuten aber nichts. (...) Farben und Formen sind also in der abstrakten und ungegenständlichen Malerei als Zeichen reduziert, deren Denotationsphase geschrumpft ist und deren Designata die reinen Mittel, also Form und Farbe bleiben.“

250 Daher die Bezeichnung „konkrete Kunst“.

251 Vgl. hierzu Schäfer, S. 86-87; zur Unterscheidung abstrakt-konkret vgl. auch Pfeiffer 1972, darin Kapitel „Elementare Bedingungen Kunst als Kommunikation“, S. 104-118.

252 Mondrian 1925.

253 Brög 1977, S. 57

254 Ebd.

Syntaktik.<sup>255</sup> Nach Jaffé<sup>256</sup> ist es eines der grundlegenden Prinzipien der konkreten Malerei, die oft scheinbar unvereinbaren Gesetze, die der Wirklichkeit zugrunde liegen, zu konkretisieren:

*„Ziel sei vielmehr, die Gesetze sichtbar zu machen, die die ganze sichtbare Wirklichkeit beherrschen, die aber im Sichtbaren selbst immer nur verschleiert und verzerrt erscheinen“.*<sup>257</sup>

Ein anderer wesentlicher Zug der konkreten Malerei war die Neigung zum Kollektiven, Unpersönlichen, zur allgemeinen Formel.<sup>258</sup> Nach Schmidt<sup>259</sup> liegt Mondrians Programm einer konkreten Malerei allen syntaktischen Kunsttheorien zugrunde.

Innerhalb der künstlerischen Versuche zur Überwindung der mimetischen Kunstvorstellung kommt ein entscheidender Stellenwert Kasimir Malewitsch zu. 1915 vollzieht er den Übergang von Kubofuturismus und Alogismus zur suprematischen Gegenstandslosigkeit.<sup>260</sup> Er geht noch einen Schritt weiter als Mondrian, indem er die Gegenstandslosigkeit als die einzige wahre Erscheinungsform betrachtet. Nur diese reine, undifferenzierte Möglichkeit – so Malewitsch – kann die Wahrheit sein.<sup>261</sup> Zum Inhalt sollte die Kunst nur noch sich selbst haben, sie wird von jeglicher, bisher gültigen Form befreit. Symbol der Gegenstandslosigkeit und somit der reinen, von allen möglichen gegenständlichen Assoziationen freien Möglichkeit, s.g. „Null-Form“, wird bei Malewitsch das Quadrat:

*„Die quadratische Fläche bezeichnet den Beginn des Suprematismus, eines neuen farbigen Realismus, als eines gegenstandslosen Schaffens. Die Dinge und Gegenstände der realen Welt sind wie Rauch für die Natur der Kunst verschwunden... Ich habe nichts erfunden, nur die Nacht habe ich empfunden und in ihr habe ich das Neue erblickt, das Neue, das ich Suprematismus nannte. Durch die schwarze Fläche hat es sich in mir ausgedrückt, die ein Quadrat gebildet hat und dann einen Kreis. In ihnen habe ich die neue farbige Welt erblickt. – Von Malerei kann im Suprematismus keine Rede mehr sein. Die Malerei ist längst überlebt, und der Maler ist ein Vorurteil der Vergangenheit.- Man muß sich direkt an die Massen der Farbe als solcher wenden und in ihr die entscheidenden Formen suchen. Die*

---

255 Schäfer 1988, S. 93.

256 Vgl. Jaffé 1967, S. 18.

257 Ebd.

258 Ebd., S. 17.

259 Schmidt 1971, S. 43.

260 1915 wurde zum ersten Mal Malewitschs berühmt gewordenes „Schwarzes Quadrat auf weißem Grund“ in Petersburg ausgestellt.

261 Vgl. Schmidt 1971, S. 30.

*Bewegung der roten, grünen und blauen Massen kann man nicht durch darstellende Zeichnung wiedergeben. Dieser Dynamismus ist nichts anderes als ein Aufstand der malerischen Massen, um sich aus dem Gegenstand zu selbständigen, nichts bezeichnenden Formen zu befreien: d.h. zur Vorherrschaft rein malerischer Formen über Verstandesformen, zum Suprematismus, dem neuen Realismus der Malerei.*<sup>262</sup>

Für das polnische Bildertheater, insbesondere für Tadeusz Kantor spielten die künstlerischen Experimente von Marcel Duchamp, vor allem seine „ready-mades“, eine sehr wichtige Rolle. Die ersten von diesen „durch die Wahl des Künstlers zur Würde erhobenen Fabrikaerzeugnisse“<sup>263</sup> – wie André Breton sie nannte, wurden 1913 ausgestellt (ein Fahrrad-Rad und ein Flaschentrockner, später ein Kamm, eine Schreibmaschine und ein Urinal<sup>264</sup>), etwa zu dem Zeitpunkt, als sich Duchamp nach den Erfahrungen mit den postimpressionistischen Techniken, dem Fauvismus und dem Kubismus zu einem künstlerischen Alleingang entschied.<sup>265</sup> Diese von Duchamp in den Läden gekauften, maschinell angefertigten Produkte, wurden durch zweckentfremdeten Gebrauch aus ihrem Kontext herausgelöst und in Verbindung mit dem unerwarteten Titel einer neuen Semantisierung unterworfen. Sie enthielten oft ironische Anspielungen, so wurde beispielsweise ein Garderobebrett 1917 unter dem Titel „Stolperfalle“ ausgestellt – eine Anspielung auf die Tatsache, daß die Besucher des Studios immer wieder darüber stolperten. Duchamps besonderer Sinn für Ironie bewahrte seine Werke vor einer stilistischen Schablonenhaftigkeit.<sup>266</sup>

Die „ready-mades“ ließen einen großen Spielraum für die Kreativität des Rezipienten, den Duchamp als einen Mitwirkenden und folgerichtig auch seine Interpretation als ein Bestandteil des Kunstwerks betrachtete.<sup>267</sup> In diesem Zusammenhang pflegte er zu sagen, daß die Meisterwerke zu solchen vom Publikum erklärt werden.<sup>268</sup> Duchamps Kunstwerke haben den Charakter eines Zwischenraumes, sie wurden – so Gloria Moure – „zur

---

262 Malewitsch 1925. 1928 kehrte Malewitsch zur Staffelei-Malerei zurück.

263 Zit. nach Davis 1975, S. 231.

264 Vgl. Davis 1975, S. 20.

265 Vgl. Moure 1988, S. 15. Moure verweist darauf, daß ein entscheidender Wendepunkt in Duchamps künstlerischem Schaffen schon 1911 eingetreten ist (ebd., S. 13).

266 Diesen Charakterzug hatte mit Duchamp auch T. Kantor gemeinsam.

267 In seinen späteren Experimenten versuchte Duchamp, den Rezipienten zum Handeln, Mitmachen zu aktivieren; vgl. Schäfer, S. 106.

268 Duchamp, Cabanne 1972, S. 106. Schäfer verweist darauf, daß die Produktion von ästhetischen Objekten bei „ready-mades“ u.a. durch das Reden über Kunst ersetzt wurde (Schäfer 1987, S. 102-104).

Erscheinung nicht der Realität, sondern des wechselnden Anscheins der Realität<sup>269</sup> ihrer künstlerischen Transformation.<sup>270</sup> Duchamp zeigte in seinen Werken, daß sie zwar ein gewisses Maß an Sinn in sich tragen, der aber nie ein-, sondern vieldeutig ist, zugleich jedoch auch rein bildnerische Merkmale enthalten, die nicht bedeutungstragend sind.<sup>271</sup>

Charakteristisch für Duchamps künstlerische Tätigkeit war die Erforschung verschiedener Schaffensbereiche: Er experimentierte nicht nur im Bereich der Bildenden Kunst, sondern auch mit dem geschriebenen Wort und mit Theaterformen, u.a. strebte er nach einer bildnerisch-sprachlichen Symbiose.<sup>272</sup>

### 2.2.1.2 Exkurs 2: Das Drama

Um die Jahrhundertwende werden die traditionellen Strukturen des Dramas in Frage gestellt.<sup>273</sup> Dies betrifft zunächst den Dialog, der seine Bedeutung als konstituierendes dramatisches Element verliert. Bayerdörfer<sup>274</sup> verweist darauf, daß der Tod des dramatischen Dialogs sich bereits um 1890 abzeichnete:

*„Wie ein Leitmotiv durchziehen die Theatergeschichte seit den neunziger Jahren des letzten Jahrhunderts Äußerungen, die den Tod des dramatischen Dialogs verkünden und ihm das Lebensrecht auf den Bühnen der Zukunft absprechen. Mit die prägnanteste Position nimmt Maurice Maeterlinck ein, der jenseits der Wechselrede einen Dialog zweiten Grades – offensichtlich a-dialogischer und non-verbalen Art – annimmt und von einem Kunstwerk verlangt: 'Neben dem notwendigen Dialoge läuft fast immer noch ein anderer Dialog, der überflüssig scheint. Bei aufmerksamer Betrachtung aber wird man sehen, daß er der einzige ist, den die Seele von grund aus versteht (...) man wird auch einsehen, daß es die Güte und Ausdehnung dieses 'unnötigen' Dialoges ist, welche die Güte und unaussprechliche Tragweite des Werkes bestimmt.'“<sup>275</sup>*

---

269 Moure 1988, S. 15.

270 Nach dem Dafürhalten von Moure dreht sich Duchamps gesamtes Werk um die Idee der Totalität und Relativität; vgl. Moure 1988, S. 15.

271 Vgl. ebd., S. 9.

272 Vgl. das Kapitel „Worte und Bilder“ in: Moure 1988, S. 16-17.

273 Vgl. Fischer-Lichte 1990, Bd. 2, S. 164.

274 Bayerdörfer, in: Fischer-Lichte 1995, S. 242.

275 Ebd.

An Stelle des Dialogs gewinnt jetzt der Monolog an Bedeutung<sup>276</sup> und gerät sogar als „konstitutiver Bestandteil von bestimmten historischen Dramentypen ins Blickfeld“.<sup>277</sup> In den Dramen von Anton Čechov, die ein markantes Beispiel der sich vollziehenden Veränderungen darstellen, verkümmert die sprachliche Kommunikation zum Austausch von Stereotypen: auf dieselben Fragen bekommt man dieselben Antworten, es werden auch immer wieder dieselben Geschichten erzählt. Die einzelnen Figuren zeichnen sich auch durch ständige Wiederholung derselben spezifischen Redewendungen und Ausdrücke aus. Eine dialogische Dialektik ist nicht mehr vorhanden. Das gestörte Verständnis, die Fremdheit untereinander und der Verzicht auf Kommunikation zwischen den Čechovschen Figuren finden ihre Entsprechung in der Beziehungslosigkeit der Sprache. Der Mangel an gegenseitigem Verständnis spiegelt sich im Schweigen wieder. Pausen werden zu einem der wichtigsten Gestaltungsmittel der Dialoge.<sup>278</sup> Sie sind oft bedeutungsvoller als der Text selbst. Die Sätze werden durch Aposiopesen unterbrochen, die Personen verlieren den Faden. So entsteht ein Aneinander-vorbei-reden. Die Zerstörung des Aktions-Reaktionsgefüges hat zur Folge, daß der Dialog seine appellative Funktion verliert. Er ruft keine Reaktionen mehr hervor, degeneriert zur Selbstaussage, verwandelt sich ins Monologisieren.<sup>279</sup> Manfred Pfister verweist darauf, daß die Tendenz zum Monologischen im Drama der Jahrhundertwende entweder auf der Aufhebung des Spannungsverhältnisses zwischen den Figuren oder auf einer gestörten Kommunikation beruht, die dadurch bedingt ist, daß zwischen den Dialogpartnern kein oder ein stark gestörter Kommunikationskanal besteht, sie sind – so Pfister – entweder physisch oder psychisch kommunikationsunfähig bzw. -unwillig.<sup>280</sup> In der Dramaturgie der Jahrhundertwende wird auch nach nonverbalen, gegenständlichen Ausdrucksweisen gesucht. Bayerdörfer weist in dieser Hinsicht eine zukunftssträchtige Rolle August Strindbergs Monodramen, vor allem „Die Stärkere“<sup>281</sup>, zu:

*„Strindbergs Monodrama bringt mit der Gestaltung der nichtsprechenden Rolle jenen weitreichenden Wandel im Schauspieltheater ins Blickfeld, der allen non-*

276 Schon bei Maeterlinck und Strindberg; vgl. Bayerdörfer, in: Fischer-Lichte 1995, S. 267.

277 Ebd., S. 256.

278 Vgl. Kirschstein-Gamber 1979, S. 92; u. Stender-Petersen 1960, S. 187-202.

279 Vgl. Hielscher 1987, S. 103; vgl. auch Bayerdörfer, in: Fischer-Lichte 1995, S. 256; Levi, in: Kluge 1990, S. 208-221; Auzinger 1960; zur Zerstörung der traditionellen Dramaturgie in Čechovs Dramen vgl. auch Kesting 1978, S. 31-45.

280 Pfister 1988, darin das Kapitel „Monologisierung des Dialogs“, S. 182-184.

281 Diese ist in den Jahren 1888-1892 entstanden; vgl. Bayerdörfer, in: Fischer-Lichte 1995, S. 258.

*verbalen Gestaltungsebenen die rasante Aufwertung gegenüber der linearen Sprachbindung der Rollen gebracht hat.*“<sup>282</sup>

Eine antinaturalistische ästhetische Haltung kam bereits in dem 1896 in Paris uraufgeführten „Ubu Roi“ von Alfred Jarry zum Ausdruck.<sup>283</sup> Das Stück, eine Parodie auf Shakespeares „Macbeth“, löste sich sowohl von der Einheit des Ortes und der Zeit als auch von der Psychologie der Figuren los. Aufgebaut wurde es nach dem Prinzip des Grotesken. Dieses galt auch für die szenische Umsetzung, so wurde beispielsweise das Bühnenbild lediglich durch Tafeln mit Ortsangaben markiert.<sup>284</sup> Marianne Kesting nennt vier innovative Prinzipien, die sie für spätere Dramatik als fruchtbar hält:

- „1. die Aggression gegen das nachahmende Theater (wobei Jarry übrigens auf Maeterlincks freilich andersartige Marionettenspiele Regreß nahm);
2. die antibürgerliche Aggression;
3. der Triumph des Visuellen und Optischen über die reduzierte und deformierte Sprache;
4. der Triumph des Phantastischen und Grotesken über jede Nachahmungsästhetik.“<sup>285</sup>

Von Bedeutung ist auch, daß „Ubu Roi“ synthetisch angelegt ist, es verbindet Elemente des grotesken Maskenspiels, der Clownerie, der Grand-Guignol-Tradition und des Historienspiels.<sup>286</sup> Manfred Brauneck bezeichnet das Stück als „eine Vorstufe“ zu den Entwicklungen der Theateravantgarde und verweist auf Jarrys vorbildhafte Rolle, vor allem für die Dadaisten und Surrealisten.<sup>287</sup>

Es wird eine Entwicklung in Gang gesetzt, in deren Folge neue dramatische Formen ausgebildet werden. Diese lassen sich gemeinsam nur, worauf Pfister verweist, ex negativo unter einen

282 Bayerdörfer, in: Fischer-Lichte 1995, S. 260; vgl. auch Szondi 1956.

283 Vgl. Brauneck 1993, S. 174-175.

284 Das Bühnenbild, in dem eine Annäherung an die abstrakte Dekoration angestrebt wurde, ist für damalige Zeit genauso wie das Stück revolutionär gewesen; vgl. hierzu Rischbieter 1968, S. 25-26.

285 Kesting, in: Fischer-Lichte, Mennemeier 1994, S. 365-387 (S. 371).

286 Vgl. Brauneck 1992, S. 175.

287 Ebd., S. 174. Ein weiterer Beitrag zur Auflösung des traditionellen Dramentypus wird u.a. von Carl Sternheim und Georg Kaiser geleistet; vgl. Hoppe 1992, S. 162, und das Kapitel „Der inhaltliche Widerspruch zur traditionellen Form“, S. 31-47; zu strukturellen Veränderungen des Dramas im 20. Jahrhundert vgl. Pfister 1988.

bestimmten Idealtyp der „offenen Form“<sup>288</sup> subsumieren, weil sie – so Pfister – „außer der Tatsache, daß sie vom Modell einer geschlossenen Dramenform abweichen, wenig gemeinsam haben, da sie ja doch in sehr unterschiedlicher Weise davon abweichen“<sup>289</sup>. Wir wollen hier nur auf eine Tendenz in der Entwicklung des modernen Dramas verweisen, die von Hans Hoppe in Anlehnung an F.T. Marinettis „Drama der Gegenstände“ als „Theater der Gegenstände“ bezeichnet wird und die für uns wegen ihrer Korrespondenzen zu den von der Bildenden Kunst beeinflussten Theaterformen interessant ist.<sup>290</sup> In diesen dramatischen Formen wird die Sprache weitgehend desemantisiert, in den Vordergrund treten nonverbale Komponenten, menschliche Darsteller werden durch das Spiel des Raumes und Gegenstände ersetzt.<sup>291</sup> Die unkonventionellen, nicht mehr auf den Menschen ausgerichteten dramaturgischen Mittel, eröffnen neue Aussagemöglichkeiten für Form und Inhalt.<sup>292</sup> So Hans Hoppe:

*„(...) die Abkehr von der traditionellen Form geschieht durch deren 'Szenisierung'; die in der traditionellen Form vernachlässigte oder illusionistisch verschleierte räumlich-gegenständliche und sinnlich-anschauliche Natur des Dargestellten sowie die Gleichwertigkeit aller ins Spiel gesetzten Darstellungsinhalte bilden den neuen Ausgangspunkt für die szenische Formgebung.“<sup>293</sup>*

An dieser Stelle beziehe ich mich ausdrücklich auf die Arbeit „Das Theater der Gegenstände“ von Hans Hoppe, die sich mit der von mir angedeuteten Entwicklung ausführlich beschäftigt.<sup>294</sup> Hoppe verfolgt die Auflösung der traditionellen Form und die Entstehung einer neuen zu Beginn des Jahrhunderts und zeigt ihre Wirkung am Beispiel der Stücke von Eugène

288 In bezug auf neue dramatische Formen spricht Pfister von einer „offenen Form“, die er einer „geschlossenen“ gegenüberstellt. Die Bezeichnung „offene Form“ bezieht Pfister schon auf das Drama des Sturm und Drang, Büchners Dramen, das naturalistische Drama, das satirische Drama, und dann das epische und das „absurde Drama“; vgl. Pfister 1988, S. 322-326 („Offene Form“) u. S. 320-321 („Geschlossene Form“).

289 Pfister 1988, S. 322.

290 Die Futuristen schufen eine neue Dramengattung, das sog. „Objektdrama“, in dem der Unterschied zwischen Objekt und Subjekt aufgelöst wurde und die visuelle Dimension dominierte. Die Menschen erscheinen dort in verdinglichter Gestalt, häufig in einzelne Körperteile zersplittert; vgl. hierzu Simhandl 1993, S. 49-50.

291 Vgl. Hoppe 1992, S. 26 u. S. 162; und Fischer-Lichte 1990, S. 165.

292 Vgl. Hoppe 1992, S. 8.

293 Ebd., S. 163; diese Charakteristik trifft nach Hoppe für das sog. „Theater der Gegenstände“ zu, anders das „epische Theater“ Brechts: *„Brecht aber kehrt sich von der traditionellen Form ab, indem er sie 'episiert'; der epische Subjekt-Objekt-Gegensatz von Erzähler-Ich und Erzählgegenstand wird ins szenische Formprinzip aufgenommen und bestimmt dieses.“* (Ebd.).

294 Vgl. hierzu auch Fischer-Lichte 1995; Fischer-Lichte 1990, darin: „Zerfall der bürgerlichen Mythen“, Bd. 2, S. 84-163, und „Theater des 'neuen' Menschen“, Bd. 2, S. 163-291; Fischer-Lichte, Mennemeier 1994; Piechotta, Wuthenow, Rothemann 1993; Esslin 1991.

Ionesco, Samuel Beckett, Boris Vian, Peter Handke und Peter Weiss auch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Mit dem Wort „Gegenstand“ ist von Hoppe folgendes gemeint:

*„(...) die Gesamtheit szenisch autonomer Aktionsträger, deren gemeinsames Kennzeichen abstrakt mit dem Begriff 'Objekt' anzugeben wäre. Konkret bezeichnet 'Gegenstände' die szenischen Erscheinungsformen des Objekts: Ding, außersprachlich-akustische, optische und räumlich-gegenständliche Gegebenheit, vergegenständlichte menschliche Kunstfigur ohne Eigenleben, im Unterschied zu den szenischen Erscheinungsformen des Subjekts: menschliche Erscheinung, personales Eigenleben, individueller Charakter.“<sup>295</sup>*

Die Entwicklung des Dramas ist selbstverständlich im Zusammenhang mit der theatergeschichtlichen Entwicklung zu sehen, auf die wir ausführlich im nächsten Kapitel eingehen werden.<sup>296</sup> Die Ausbildung neuer dramatischer Formen und die Forderung des Theaters nach seiner Entliterarisierung verlief parallel. So Erika Fischer-Lichte:

*„Die Erprobung neuer kultureller Dominantenbildungen im Theater hat im Drama ihre Fortsetzung gefunden und den Versuch begründet, mit sprachlichen Mitteln auf die neue Funktion von Sprache im Theater zu reagieren.“<sup>297</sup>*

Bayerdörfer spricht von einem „Rechtfertigungsdruck“, dem das Drama im Verhältnis zum „modernen Theater“ ausgesetzt war und der einer der dazu beitragenden Faktoren war, daß das Drama nach neuen, den Ausdrucksbedingungen seiner Zeit angemessenen Formen suchte und sich infolge dessen neu definierte.<sup>298</sup>

### 2.2.1.3 Exkurs 3: Die Dichtung

Die Veränderung der Wirklichkeitsperspektive und der Kommunikationsstruktur der Gesellschaft führte einerseits zu einer Sprachkrise, andererseits ermöglichte sie sprachliche Experimente.<sup>299</sup> Die Lust am Aufbrechen der traditionellen Formen und der Herstellung neuer Sinn-

---

295 Hoppe 1992, S. 1.

296 Mit den Wechselbeziehungen zwischen Drama und Theater beschäftigt sich die genannte Arbeit von Hoppe 1992, u. Fischer-Lichte, Mennemeier 1994.

297 Fischer-Lichte 1995, S. 11.

298 Vgl. Bayerdörfer, in :Fischer-Lichte 1995, S. 249; Hoppe 1992, S. 8.

299 Vgl. hierzu Fischer-Lichte 1995, S. 1-15, u. Hottong 1994, S. 35-44.



zusammenhänge hat sich auch in diesem Bereich kundgetan.<sup>300</sup> In bezug auf den deutschsprachigen Raum charakterisiert Erich Kleinschmidt das neue Sprachbewußtsein folgendermaßen:

*„Die Gewißheit, daß Sprache eine äußere wie innere Wirklichkeit zu bezeichnen vermag, von der das 19. Jahrhundert noch weitgehend überzeugt und in seinem Textverhalten bestimmt war, verlor ihre selbstverständliche Gültigkeit. Die Entdeckung der an Sprache gebundenen, geistigen Bewegungsdynamik des Menschen, die nicht mehr nur positives Element empfunden, sondern zunehmend auch als Verunsicherung gedacht wurde, sprengte das statische, vom deutschen Idealismus und seinem klassischen Literaturumfeld sanktionierte Bild, daß Sprache eine unsere Welterfahrung und damit die objektive Welt selbst setzende oder zumindest strukturierende Größe sei. (...) Der Leistungs- und Funktionsraum der Sprache war neu zu vermessen, womit die Formen einer naiven Sprachpraxis zwar keineswegs erledigt, aber zumindest fragwürdig geworden waren. Sprache bestimmt denn neu als Gegenstand intellektueller Reflexion die abstrahiert wissenschaftlichen wie die eher anwendungsorientierten Debatten und es verändert sich dadurch die Art der mentalen Identifikation mit dem Mitteilungsmedium.“<sup>301</sup>*

Als Vorzeichen neuer Vorstellungen von der Sprache und als Vorspiel für die Sprachexperimente der frühen Avantgardebewegungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts werden von der Forschung immer wieder Mallarmés „Un Coup de Dés“ (1897)<sup>302</sup> und Arno Holz „Phantasus“ (1898/99) genannt.<sup>303</sup> Sehr deutlich wird die Forderung nach einem neuen Dichtungstyp in den futuristischen Manifesten von Marinetti 1912: im „Manifesto tecnico della letteratura futurista“ und „Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà“. Einige der futuristischen Forderungen waren: die Zerstörung der Syntax, Gebrauch mathematischer und musikalischer Zeichen, Bilderketten und Analogien.<sup>304</sup> Sogar die gewöhnliche Leserichtung wurde in Frage gestellt.<sup>305</sup> Diese neue Dichtung, in der die semantischen Bezüge der Sprache außer Kraft gesetzt wurden, war natürlich nicht mehr mit den alten Lesegewohnheiten aufzufassen, sondern erforderte eine neue Rezeptionsweise.<sup>306</sup>

---

300 Die konkrete Dichtung wird von Schmidt als zweites Paradigma der syntaktischen Kunst genannt (Schmidt 1971, S. 44).

301 Kleinschmidt 1992, S. 19; zit. nach Bayerdörfer, in: Fischer-Lichte 1995, S. 247-248.

302 „Un Coup de Dés“, in: Mallarmé 1966.

303 Vgl. Clöver, in: Weisstein 1992, S. 298-313 (S. 312); u. Stelzer 1964.

304 Vgl. die deutsche Übersetzung der Manifeste Marinettis in Baumgarth 1966.

305 Interessanterweise ließ sich zum gleichen Zeitpunkt eine parallele Entwicklung innerhalb der Bildenden Kunst beobachten. Um 1911 begannen nämlich die Kubisten, Buchstaben und Schriftelemente in ihre Bilder aufzunehmen.

306 Vgl. Döhl, in: Weisstein 1992, S. 158-172.

Ähnliche Forderungen wie bei den italienischen Futuristen machten sich auch bei den russischen Futuristen, und im nachhinein, auch bei den Dadaisten bemerkbar. Während man allerdings bei den Futuristen noch von einer bildhaften Anordnung der Elemente des Textes sprechen kann, lösten die Dadaisten den Inhalt völlig auf und organisierten lediglich einzelne Buchstaben zum Gedicht. Die als Bildzeichen notierten konkreten Gedichte der Dadaisten verlangten „dem Auge eine nicht-lineare, eine mehrdimensionale Bewegung ab“.<sup>307</sup> So kommt es beispielsweise bei Schwitters oder Hugo Ball zu eindeutigen Grenzverwischungen zwischen Dichtung und Bildender Kunst.<sup>308</sup>

Ihren quantitativen und qualitativen Höhepunkt hat die konkrete Dichtung aber erst in den letzten 40 Jahren erlebt. So wie die Malerei sich auf die Beziehung der Bildelemente konzentriert, werden zum Gedichtinhalt der konkreten Dichtung das Sprachmaterial, die Sprachmittel selbst. Sie sind hier nicht Mittel zur Darstellung semantischer Inhalte, sondern reine Schriftelemente.<sup>309</sup> Ein prägnantes Beispiel dafür ist die s.g. visuelle Poesie<sup>310</sup>, die auf graphische, kalligraphische bzw. bildkünstlerische Elemente zurückgreift, z.B. Collage/Montage oder eine graphische Organisation von Buchstaben. So z.B. ein konkretes Bildgedicht von Ivo Vromms „hommage à mondrian“ aus dem Jahre 1966, der sich auf die gegenstandslose Malerei von Mondrian bezieht (u.a. evoziert er die für Mondrians Bilder charakteristische Gitterform)<sup>311</sup>:

---

307 Fischer-Lichte 1995, S. 6.

308 Vgl. ebd., S. 168, u. Heissenbüttel 1992, S. 15-30.

309 Vgl. Weiermeier 1968, S. 525.

310 Sie gilt als die erste Verwirklichung der konkreten Dichtung; die Vorgeschichte des „visuellen Gedichts“ geht über die hier erwähnten Entwicklungen hinaus auf das sog. „Bildgedicht“ zurück – d.h. eine auf Werke der Bildenden Kunst bezogene Lyrik. Seine Geschichte ist sehr lang und erstreckt sich nach Reinhard Döhl auf 3 Jahrtausende, mit Höhepunkten in der Antike, im 16. und 17. sowie 19. und 20. Jahrhundert; vgl. Döhl, in: Weisstein 1992, S. 153.

311 Clöver, in: Weisstein 1992, S. 306.

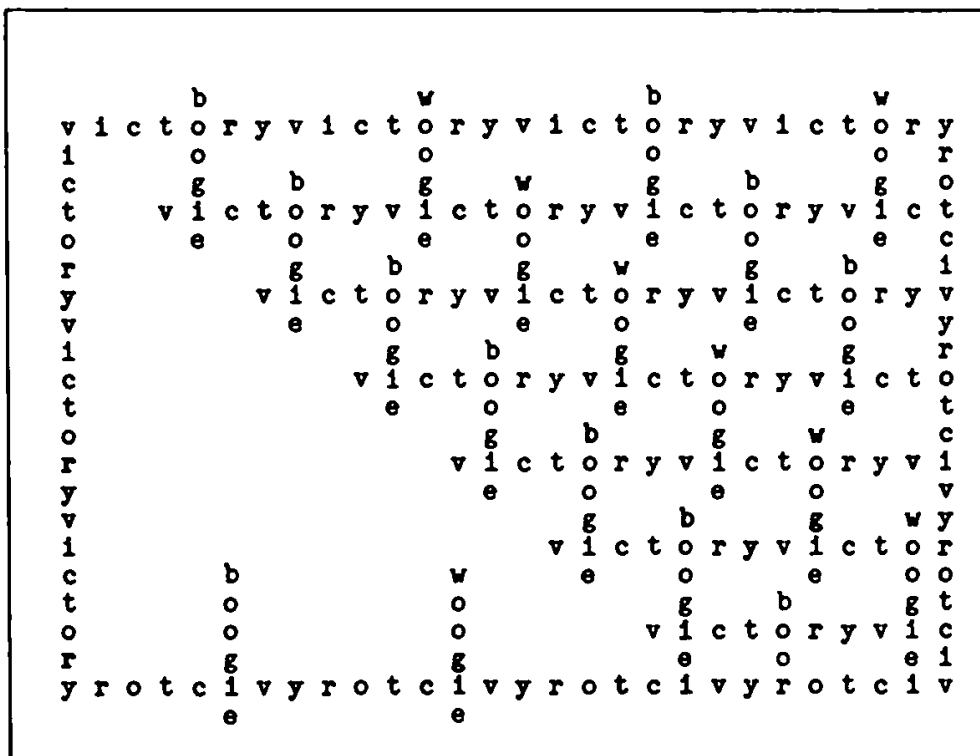


Abbildung 7: I. Vroom, „hommage à mondrian“ (1966), konkretes Bildgedicht

Die konkrete Dichtung versucht, analog der konkreten Malerei, die Wirklichkeit zu konstruieren. S.J. Schmidt nennt folgende für sie charakteristische Grundsätze:

- a) *Entdeckung des Raums, Einbeziehen von Flächenwerten und deren isolierte Präsentation: Thematisierung der Textbildungsmittel;*
- b) *Bildung der Auswahl sprachlicher Grundformen und deren isolierte Präsentation: Thematisierung der Textbildungsmittel;*
- c) *konstruktive oder aleatorische bzw. stochastische Komposition elementarer Texteinheiten: die Konstellation tritt an die Stelle von Informationssequenzen, die Textfläche an die Stelle des Textraums;*
- d) *Strukturmitteilung statt Botschaftsübertragung; Objektivierung und Konkretisation statt Repräsentation und Inhaltseröffnung;*
- e) *anti-sentimentale, anti-subjektivistische Präsentation von objektiven Sprach-elementen und -strukturen;*
- f) *Internationalisierung der Dichtung durch Beschränkung auf universale Strukturen.*<sup>312</sup>

Die angeführten Beispiele machen deutlich, daß die Bildende Kunst neue, originelle Perspektiven für einen von der Mitteilung freien Umgang mit der Sprache eröffnet hat, in dem das Verhältnis zwischen dem Text und seinem Rezipienten neu bestimmt wurde.<sup>313</sup>

### 2.2.1.4 Das Theater

Um die Jahrhundertwende ändert sich in Europa auch die ästhetische Konvention des Theaters. Wie in anderen künstlerischen Bereichen reichen die Wurzeln dieser Entwicklung in das 19. Jahrhundert und gehen auf die Idee des Gesamtkunstwerks von Richard Wagner und Friedrich Nietzsches Ästhetik zurück.<sup>314</sup> Die große Theaterreform um 1900 mit solchen Persönlichkeiten wie Edward Gordon Craig, Adolphe Appia und Jacques Copeau bringt weitere ästhetische Innovationen: Abkehr vom naturalistischen Theater und vom Psychologismus, Befreiung des Theaters von traditionellen literarischen Einflüssen<sup>315</sup>, in dem mit der Kategorie der Werktreue gebrochen wurde<sup>316</sup>, die Konstituierung des Theaters als eine autonome Kunstform, bei gleichzeitiger Neubewertung des Regisseurs, und durch Beteiligung von Künstlern aus anderen Bereichen (vor allem aus der Bildenden Kunst und Architektur)<sup>317</sup>, zusammengefaßt als die „Theatralisierung des Theaters“. Auf der Suche nach neuen Ausdrucksmitteln wurden Formen des nichtillusionistischen Theaters wiederentdeckt. Die einzelnen Elemente einer Theateraufführung erlangen einen neuen Stellenwert: das Individuum auf der Bühne wurde relativiert, die Darstellung entpersönlicht und mechanisiert<sup>318</sup>, das Bühnenbild und die visuelle Dimension wurden neu bewertet, die Bühne als Raum entdeckt, den es dreidimensional zu formen gilt. Das Visuelle und das Dynamische, zu deren Wegbereiter, wie Simhandl betont, Appia und Craig wurden, traten deutlich in den

---

312 Schmidt, 1971, S. 44.

313 Vgl. hierzu Clöver, in: Weisstein 1992, S. 312.

314 Beide ließen die Musik als ein neues, ästhetisches Paradigma des Theaters erscheinen.

315 Vgl. hierzu Bayerdörfer, in: Fischer-Lichte 1995, S. 249: *„Die Infragestellung des Dialogs als Wesenselement von Theater steht in Zusammenhängen, die zugleich alle anderen Grundfaktoren bisherigen Theaterverständnisses in Frage stellen: Ich und Identitätskontur der Rolle, Wahrnehmung und Wahrnehmungswiedergabe in allen grundsätzlichen Strukturen, Selbstwahrnehmung im Sinne von Körperwahrnehmung, Körperausdruck und Körperbewegung. Theater bestimmt sich nicht mehr auf der Basis eines literarischen oder gar dialogischen Substrats und ausgehend von dem sprachästhetisch zu beschreibenden 'Drama'; dieses muß sich vielmehr – und damit das Schauspieltheater qua Sprechtheater – im neuen Horizont ausdrücklich legitimieren und reformieren.“*

316 Vgl. Bayerdörfer, in: Fischer-Lichte 1995, S. 288.

317 Vgl. Brauneck 1993, S. 174 u. 30.

318 Vgl. hierzu Fiebach, in: Fischer-Lichte 1995, S. 19-21 u. S. 29.

Vordergrund.<sup>319</sup> Nach Simhandl hat Appia mit seiner Schrift „Die Musik und die Inszenierung“ (1899), in der er die Übersetzung der Musik in eine zeiträumliche Bewegung akzentuiert, „den Grundstein für die Entwicklung des an der Bildkunst orientierten Theaters in unserem Jahrhundert gelegt“<sup>320</sup>. Ein wichtiges Ausdrucksmittel seines Theaters, das später von der Avantgardebewegung aufgegriffen wurde, waren seine Lichtexperimente.<sup>321</sup>

Auf diese Weise hat die Theaterreform Bedingungen geschaffen für die Entwicklung von Theaterformen, die nicht nur wie es Manfred Brauneck folgerichtig formulierte, „den konsequenten Bruch mit der Tradition“<sup>322</sup> forderten, sondern auch die bisherigen ästhetischen Prinzipien in Frage stellten. Dieses neue Theaterverständnis manifestierte sich in verschiedenen Avantgardebewegungen des frühen 20. Jahrhunderts, am frühesten bei den Futuristen, ein wenig später im Kreise der Dadabewegung, bei den Bauhauskünstlern, bei Kubisten wie z.B. Léger und Konstruktivisten. Viele ihrer Theaterexperimente wurden in enger Verbindung mit der Bildenden Kunst entwickelt und oft von Malern oder Architekten selbst in den Gang gesetzt (z.B. Kandinsky, Leger, Schlemmer).<sup>323</sup> Ihr Einfluß kam nicht nur in der Emanzipation des Visuellen aus der Zweckgebundenheit der Aufführung zur Erscheinung, sondern auch in dem zu diesem Zeitpunkt für die Bildende Kunst kennzeichnenden Verzicht auf die Abbildung. So verfolgten sie in ihrer Theaterarbeit nicht die Absicht, objektiv nachvollziehbare Abbilder der Realität zu schaffen, sondern akzentuierten die Prozeßhaftigkeit des theatralischen Vorgangs. Um dieser Aufgabe gerecht zu werden<sup>324</sup> griff man auf formale Prinzipien zurück. Ein häufiges Stilmittel war die Mechanisierung der Bühnenvorgänge. In diesem Zusammenhang spricht Brauneck von einem Paradigmawechsel der Natur zum Mechanischen und zur Konstruktion; wie auch von einer

---

319 Vgl. Simhandl 1993, darin das Kapitel „Adolphe Appias antinaturalistische Theaterreform“, S. 12-20, u. „Edward Gordon Craigs symbolische Theaterkonzeption“, S. 20-30; und ders., 1987, S. 5; Rischbieter 1968, S. 10-11; Rischbieter verweist auch auf Vorentwicklungen, die bis in das Barock hinreichen (ebd., S. 8).

320 Simhandl 1993, S. 13; vgl. S. 13-15.

321 Nach der Überzeugung von Appia ist Licht in der Lage, den emotionalen Gehalt, der im Werk Appias eine wichtige Rolle spielte, auszudrücken.

322 Brauneck 1993, S. 174.

323 Dies entsprach der allgemeinen Tendenz zu einschneidenden Verschiebungen im Verhältnis der Künste zueinander; neben der Bildenden Kunst wirkten sich innovativ auf die Entwicklung des Avantgardetheaters u.a. auch die Photographie und die Kinematographie aus.

324 Vgl. Schäfer 1988, S. 120.

Ablösung der Idee des Gesamtkunstwerks durch eine „abstrakte Bühnensynthese“<sup>325</sup>, Fiebach nennt als ein wesentliches Merkmal des neuen Theaterverständnisses die Tendenz zur „Entkörperlichung“, zur „Abstrahierung“ des Schauspielerkörpers:

*„Nicht nur der konkrete „Körper“ der Theaterfiguren (Rollen), daher die Produktion/Demonstration des sozialen Menschen, auch die gestische Sinnlichkeit des in Bewegung befindlichen Darsteller-Körpers, der im Gegensatz zu dem literaturfixierten und -dominierten Theater von den Avantgarden hervorgehoben wird, verlieren an Bedeutung. Sie „verschwinden“ tendenziell unter der in diesem Zusammenhang (eben vom Körper) „abstrahierenden“ beschleunigten Bewegung von Dingen, Materialien, Raumbeziehungen, Licht, Farben.“<sup>326</sup>*

In den radikalsten Experimenten wurde der Darsteller vom Mittelpunkt des Bühnengeschehens in den Hintergrund zurückgedrängt bzw. völlig eliminiert und das Bühnenereignis lediglich als Spiel der Zeichen des Raumes, Lichtes oder der Geräusche entwickelt.<sup>327</sup>

Nach Erika Fischer-Lichte sind es vor allem drei Bereiche, die ihrer Ansicht nach die historische Avantgardebewegung „in revolutionärer Weise umgestaltet“<sup>328</sup> hat: die Wahrnehmung, der Körper und die Sprache.

Die Verschiebungen in dem Verhältnis der einzelnen Zeichensysteme zueinander, die eine Theateraufführung als eine offene, semantisch neutrale Grundstruktur erscheinen ließ, schuf Voraussetzungen für eine veränderte Kommunikationssituation zwischen Bühne und Zuschauerraum.<sup>329</sup> Sie bot dem Publikum die Möglichkeit, die Rezeption der

325 Vgl. Brauneck 1993, S. 176.

326 Fiebach, in: Fischer-Lichte 1995, S. 52.

327 Bei Marinetti z.B. sollte der Schauspieler durch Gegenstände, bei Prampolini durch „dynamische Lichtgestalten“, bei Depéro durch „mechanische Pflanzen“ ersetzt werden; vgl. Brauneck 1990, S. 369, u. Brauneck 1993, S. 177; dazu gehören u.a. auch Experimente des ungarischen Konstruktivisten Maholy-Nagy; Sonderformen bildeten die Licht-Raum-Spiele von Nikolaus Braun, Ludwig Hirschfeld-Mack und Kurt Schwertfeger; vgl. Fischer-Lichte 1990, Bd. 2, S. 165. Die Eingliederung des Darstellers in die allgemeine Komposition wurde oft durch sein Kostüm unterstützt, in dem sich ebenfalls immer öfter abstrahierende Tendenzen manifestieren. So wurden z.B. die Tänzer bei Oskar Schlemmer durch die geometrischen Formen ihrer Kostüme zur „im Raum bewegten, durch die Bewegung in ihrer Form bestimmten mobilen Plastik“; Rischbieter 1968, S.14. Nach Rischbieter erreicht diese Tendenz bei Oskar Schlemmer ihren Höhepunkt.

328 Vgl. Fischer-Lichte 1995, S. 6-7; u. Sugiera, in: Fischer-Lichte 1995, S. 369.

329 Vgl. Fischer-Lichte, „Inszenierung des Fremden“, in: dies. 1995, S. 156-242. Sie verweist dort auf die Beeinflussung der historischen Theateravantgarde durch fernöstliche Bühnenformen. Vgl. hierzu auch Schmid, in: Fischer-Lichte 1995, S. 399.

Bühnenvorgänge in einen aktiven, möglicherweise kreativen Prozeß umzuwandeln. So Erika Fischer-Lichte:

*„Vielmehr muß der Zuschauer auf der Grundlage seines eigenen 'universe of discourse' die Zeichen der verschiedenen theatralen Systeme (Dekoration, Requisiten, Kostüme, Posen, Gänge, Gesten vs. Sprache vs. Musik) zueinander in Relation setzen und auf diese Weise eine Bedeutung der Inszenierung konstituieren.*

*Dem Zuschauer wird also ein neuer – mit Machs Erkenntniskritik übereinstimmender – Modus der Zeichenverwendung und Bedeutungskonstitution abverlangt. Statt wie bisher von einer Dominanz der semantischen Dimension auszugehen, muß er den Fokus auf die pragmatische Dimension verschieben. Die überlieferten semiotischen Systeme, in denen die semantische Dimension dominiert, sind diesem Modus der Bedeutungskonstitution nicht mehr adäquat“<sup>330</sup>*

Das Rezeptionsverhalten des Zuschauers versuchte man auch durch Provokationen (beispielsweise in den Theaterexperimenten der italienischen Futuristen) und unkonventionelle Raumgestaltung (z.B. Abbau der Rampe oder Verlagerung des Spiels ins Freie bzw. in nichttheatralische Gebäude) anzuregen.

Erika Fischer-Lichte interpretiert den Verzicht auf die Rampe als einen prinzipiellen Wandel der dem Theater zugrunde liegenden Kommunikationsbedingungen:

*„ Während seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert sich das Interesse auf die Personen auf der Bühne und ihre interne Kommunikation konzentriert hatte, verlagerte sich nun der Schwerpunkt auf das Verhältnis zwischen Bühne und Zuschauern: Die externe Kommunikation zwischen Schauspielern und Zuschauern sollte fokussiert und markiert werden. Entsprechend geht Fuchs davon aus, daß das 'Drama' erst vom Zuschauer in seinem 'Erleben' geschaffen wird. Der Akt des Zuschauens, die Rezeption wurde also als ein aktiver, als ein kreativer Prozeß begriffen, der durch die äußeren Bedingungen des europäischen Theaters – Guckkastenbühne und Rampe – behindert und pervertiert wird. Die Abschaffung von Rampe und Guckkastenbühne und die Entwicklung neuer Raumkonzeptionen galt den Reformern insofern als Vorbedingung für die Emanzipation des Zuschauens als einer kreativen Tätigkeit.“<sup>331</sup>*

Die jetzt folgenden Beispiele sollen auf die innovative Kraft der Theateravantgarde, die durch ihre programmatische Schriften und praktische Theaterexperimente eine gemeinsame Grundlage für eine von der Bildenden Kunst beeinflusste Richtung des Experimentaltheaters der Gegenwart geschaffen hat, aufmerksam machen und dabei vor allem die Korrespondenzen und

---

330 Fischer-Lichte 1995, S. 171; vgl. auch Fischer-Lichte 1993, S. 306.

331 Fischer-Lichte 1995, S. 185-186.

Kontinuitäten die von Kandinsky, Bauhaus, der Futuristen etc. über Meyerholds Bühnenkonstruktivismus zum Theater Kantors, Szajnas und Mądziks führen, verdeutlichen.

#### 2.2.1.4.1 Wassily Kandinsky

Vielfältige Anregungen für das Bildertheater der Gegenwart lieferte das Werk Wassily Kandinskys.<sup>332</sup> Wie in seiner Malerei griff er auch in seiner Theaterarbeit auf abstrakte Ausdrucksweisen zurück. Dabei zielte er auf die Realisierung eines „synthetischen Gesamtkunstwerks“<sup>333</sup>, womit seinen Bühnenarbeiten – so Brauneck – eine Mittlerrolle zwischen den Wagnerschen Gedanken des Gesamtkunstwerks und neuen Tendenzen einer „abstrakten Bühnensynthese“ zukommt.<sup>334</sup> Das Wagnersche Prinzip eines bestimmten Stimmungs- und Symbolwertes in Musik, Sprache und Gestus ersetzt Kandinsky durch das Prinzip einer autonomen, von der Wirklichkeitsnachahmung freien Kunstrealität, die einzig die subjektiven Visionen des Künstlers folgen sollte. An der Konzeption Wagners kritisierte<sup>335</sup> Kandinsky u.a. die hierarchische Beziehung der Künste zueinander. So Simhandl:

*„In Opposition zu Richard Wagner, an dessen Konzeption er die bloß äußerliche Summierung und das hierarchische Verhältnis der Einzelkünste kritisierte, fordert er ihre absolute Gleichrangigkeit und eine Gesamtkomposition nicht nach dem Prinzip des harmonischen Gleichklangs, sondern nach den Mit- und Gegeneinanderwirken gebauten Strukturgesetzen der Musik.“*<sup>336</sup>

Zugleich vertrat Kandinsky die Meinung, daß die anderen Künste, um eine transzendente Wirkung zu erzielen, einen genauso hohen Grad an Abstraktheit wie die Musik, die er für die „abstrakteste“ Kunst<sup>337</sup> hielt, erreichen müßten.<sup>338</sup>

---

332 Simhandl (1987, S. 6) verweist darauf, daß das expressionistische Theater von Lothar Schreyer in seiner Berliner Sturm-Bühne und der Hamburger Kampf-Bühne, das „abstrakte Theater“ der Stijl-Gruppe (mit Piet Mondrian und Vilmos Huszar) und das Bauhaustheater (von Schlemmer, Maholy-Nagy, Weinger und Schawinsky) ohne den Einfluß der Konzeptionen Kandinskys nicht denkbar wären. Von diesen Konzeptionen wiederum führen direkte Verbindungslinien zum Bildertheater der Gegenwart.

333 Mit dem Theater beschäftigte sich Kandinsky seit etwa 1908.

334 Vgl. Brauneck 1993, S. 218.

335 Kandinsky schätzte zugleich die Kompositionen von Wagner; vgl. Rischbieter 1968, S. 140.

336 Simhandl 1987, S. 12.

337 Vgl. das Kapitel „Die Pyramide“ in: Kandinsky, 1912/63; u. Riedl 1983, S. 43.

338 So sollte z.B. in der Bildenden Kunst mit Farben und Formen, den Tönen in der Musik analog, ohne Bindung an die gewohnten Objekte, gearbeitet werden; vgl. Simhandl 1993, S. 43.



Zum Erneuerungsmittel der erstarrten Bühnenkunst und zum entscheidenden Kriterium der Gestaltung der Bühnenvorgänge sollten die für den Bereich der Bildenden Kunst geprägten Prinzipien der „inneren Notwendigkeit“ und des „inneren Klangs“ werden<sup>339</sup>: Der von formalen Regeln und vom Zwang zur Nachahmung befreite Künstler sollte nur seiner „inneren Notwendigkeit“ folgen und den äußeren Zusammenhang durch einen inneren ersetzen. Ihre Funktion in der Bühnenkomposition erklärt Kandinsky in „Über Bühnenkomposition“ 1912 folgendermaßen:

*„Stellen wir uns auf den Boden des Innerlichen. Die ganze Sachlage verändert sich wesentlich.*

- 1. Es verschwindet plötzlich der äußere Schein jedes Elementes. Und sein innerer Wert bekommt vollen Klang.*
- 2. Es wird klar, daß bei Anwendung des inneren Klanges der äußere Vorgang nicht nur nebensächlich sein kann, sondern als Verdunkelung schädlich.*
- 3. Es erscheint der Wert des äußeren Zusammenhangs im richtigen Licht, d.h. als unnötig beschränkend und die innere Wirkung abschwächend.*
- 4. Es kommt von selbst das Gefühl der Notwendigkeit der inneren Einheitlichkeit, die durch äußere Uneinheitlichkeit unterstützt und sogar gebildet wird.*
- 5. Es entblößt sich die Möglichkeit, jedem der Elemente das eigene äußere Leben zu behalten, welches äußerlich im Widerspruch zu äußeren Leben eines anderen Elementes steht.*

*Wenn wir weiter aus diesen abstrakten Entdeckungen praktische schaffen, so sehen wir, daß es möglich ist,*

*ad.1. nur den inneren Klang eines Elementes als Mittel zu nehmen,*

*ad.2 den äußeren Vorgang (= Handlung) zu streichen,*

*ad.3. wodurch der äußere Zusammenhang von selbst fällt, ebenso wie ad.4 die äußere Einheitlichkeit, und*

*ad.5 daß die innere Einheitlichkeit eine unzählige Reihe von Mitteln in die Hand gibt, die früher Nicht da sein konnten.*

*Hier wird also zur einzigen Quelle die innere Notwendigkeit.*<sup>340</sup>

Die Überzeugung, daß der „innere Klang“ gleichzeitig in seinem jeweils spezifischen Gepräge durch verschiedene an einer Bühnenkomposition beteiligten Kunstarten hervorgebracht wird,

---

339 Vgl. Kandinsky 1912/63, S. 82.

340 Kandinsky 1912/63, nach Brauneck 1993, S. 131. Seine theatertheoretischen Überlegungen reflektierte Kandinsky in der 1927 erschienenen Schrift „Über die abstrakte Bühnensynthese“. Hier kommt wieder Kandinskys Überzeugung zum Ausdruck, daß der Inhalt nur in unmateriellen Formen verkörpert werden kann.

hat Kandinsky dazu inspiriert, die einzelnen Künste miteinander zu vergleichen und danach zu untersuchen, wie sie sich gegenseitig unterstützen und ersetzen können:

*„(...) derselbe innere Klang kann hier in demselben Augenblick durch verschiedene Künste gebracht werden, wobei jede Kunst außer diesem allgemeinen Klang noch das ihr geeignete wesentliche Plus zeigen wird und dadurch einen Reichtum und eine Gewalt dem allgemeinen inneren Klang hinzufügen wird, die durch eine Kunst nicht zu erreichen sind.“<sup>341</sup>*

Kandinsky suchte nach möglichst genauen Entsprechungen für die Transformationen zwischen den verschiedenen Künsten.<sup>342</sup> Die These, daß verschiedene Künste „übersetzbar“ seien<sup>343</sup> wird zum Kern seiner Konzeption des „synthetischen Gesamtkunstwerks“, obwohl er auch Grenzen solcher Parallelisierung, vor allem in bezug auf Verbalisierung erkennt. Diese werden von ihm aber zugleich als eine Möglichkeit für die Bühnenkunst begriffen:

*„In dieser Unmöglichkeit das Wesentliche der Farbe durch das Wort und auch andere Mittel zu ersetzen, liegt die Möglichkeit der monumentalen Kunst.“<sup>344</sup>*

Das ästhetische Ereignis sei, da es – so Kandinsky – keine faßbaren Konturen habe und an sich unsemantisch sei, mit den Mitteln der sprachlichen Kommunikation nicht zu fassen. Eine abstrakte Form des Theaters sollte aus den abstrakten Klänge der einzelnen Künste resultieren<sup>345</sup>, deren Übereinstimmung die Einheitlichkeit des Gesamtkunstwerks garantieren würde.<sup>346</sup> Diese „innere Einheitlichkeit“ bietet dem Rezipienten die Möglichkeit einer tiefergehenden, auf „seelischen Vibrationen“ beruhenden Kommunikation, mit dem Kunstwerk selbst.

---

341 Kandinsky 1912/63, nach Brauneck 1993, S. 131.

342 Vgl. Simhandl 1993, S. 11.

343 Vgl. Kandinsky 1912/63: *„(...) Die Wiederholung aber des einen Mittels einer Kunst (z.B. Musik) durch ein identisches Mittel einer anderen Kunst (z.B. Malerei) ist nur ein Fall, eine Möglichkeit. Wenn diese Möglichkeit auch als inneres Mittel verwendet wird, so finden wir auf dem Gebiete des Gegensatzes und der komplizierten Komposition erst einen Antipoden dieser Wiederholung und später eine Reihe von Möglichkeiten, die zwischen der Mit- und Gegenwirkung liegen. Das ist ein unerschöpfliches Material.“* Nach Brauneck 1993, S. 131.

344 Kandinsky 1912/1963, S. 112.

345 Vgl. Riedl 1991, S. 101.

346 Vgl. Simhandl 1987, S. 12: *„Das Gelingen der Synthese ist also nicht abhängig von der Konsequenz, mit der Autor des 'Wort-Ton-Dramas' durch Musik und Sprache die Inszenierung festlegt, wie bei Appia, und auch nicht von der 'Genialität' des Regisseurs wie bei Craig, sondern von der Fähigkeit des Theaterkünstlers, die einzelnen Komponenten (Farbe, Bewegung, Klang) auf dem 'Boden ihres inneren Wesens' zu vereinen.“*

Seine theatertheoretischen Überlegungen suchte Kandinsky in die Bühnenpraxis umzusetzen. Ihren vollkommensten Ausdruck fanden sie in der 1912 aufgeführten Bühnenkomposition „Gelber Klang“, die eine Umsetzung von Schönbergs Drama „Die glückliche Hand“ (1913) mit der Musik von Thomas von Hartmann war.<sup>347</sup> Es handelte sich um ein von der Musik und Tanz her bestimmtes Bühnengesamtkunstwerk<sup>348</sup>, als dessen Hauptelemente Kandinsky in seiner Schrift „Über die Bühnenkomposition“ folgende nennt:

1. *musikalischer Ton und seine Bewegung.*
2. *körperlich-seelischer Klang und seine Bewegung durch Menschen und Gegenstände ausgedrückt.*
3. *farbiger Ton und seine Bewegung. (eine spezielle Bühnenmöglichkeit)*<sup>349</sup>

Dieses begründet er folgendermaßen:

*„ad1. Von der Oper wurde das Hauptelement – die Musik als Quelle der inneren Klänge – genommen, die in keiner Weise äußerlich dem Vorgang untergeordnet sein muß.*

*ad.2 Aus dem Ballett wurde der Tanz genommen, welcher als abstrakt wirkende Bewegung mit innerem Klang gebracht wird.*

*ad3. Der farbige Ton bekommt eine selbständige Bedeutung und wird als gleichberechtigtes Mittel behandelt.*

*Alle drei Elemente spielen eine gleich wichtige Rolle, bleiben äußerlich selbständig und werden gleich behandelt, d.h. dem inneren Ziele untergeordnet. (...)*

*Eine Reihe von Kombinationen, die zwischen den zwei Polen liegen: Mitwirkung und Gegewirkung. Graphisch gedacht können die drei Elemente vollkommen eigene, voneinander äußerlich unabhängige Wege laufen.*<sup>350</sup>

---

347 An ihrer Vorbereitung war auch der Ausdruckstänzer Alexander Sacharoff beteiligt. Im „Gelben Klang“ versuchte Kandinsky, die Kompositionsprinzipien seiner Bilder auf der Bühne umzusetzen; vgl. Kandinskys Brief an Schönberg vom 22.09.1912, in: Kandinsky 1980. Neben dem „Gelben Klang“ hat Kandinsky zwischen 1909 und 1914 noch drei andere Bühnenkompositionen entworfen; vgl. Riedl 1991, S. 60. Später experimentierte Kandinsky mit dem Theater vor allem während seiner Lehrtätigkeit am Bauhaus in den Jahren 1921-1933, so inszenierte er z.B. im Jahre 1928 am Dessauer Friedrich-Theater „Bilder einer Ausstellung“ (die einzige Komposition, die von ihm in diesen Jahren tatsächlich realisiert wurde), ein Spiel geometrischer Farbformen, die er beim Hören des gleichnamigen Musikstücks von M. Mussorgsky sich vorgestellt hat. Diese Inszenierung wurde 1983 von einer Theatergruppe der Hochschule der Künste Berlin rekonstruiert; vgl. hierzu Kandinsky 1980, S. 60 u. Rischbieter 1968, S. 15.

348 In eine ähnliche Richtung wie Kandinskys Bühnensynthesen gingen die Konzeptionen von Erich Mendelsohn und Hugo Ball; vgl. Brauneck 1993, S. 217.

349 Kandinsky 1912/63, nach Brauneck 1993, S. 131.

Farbe, Geste, Bewegung, Licht und Musik traten entschieden in den Vordergrund, während die Sprache in den Hintergrund gedrängt wurde.<sup>351</sup> Dementsprechend wurden auch die menschlichen Darsteller entindividualisiert und der allgemeinen Bühnenkomposition untergeordnet.<sup>352</sup> Die Vieldeutigkeit einer derartig strukturierten Bühnenkomposition forderte den Zuschauer zu einer aktiven Anteilnahme auf.

#### 2.2.1.4.2 Die Theaterexperimente der Futuristen

Die kompromißlose Ablehnung aller geltenden ästhetischen Prinzipien stellte den Ausgangspunkt der futuristischen Theaterästhetik. In diesem Sinne wurde von Marinetti zusammen mit Bruno Corra und Emilio Settimelli 1915 das Manifest „Das futuristische synthetische Theater“ verfaßt, dessen Hauptforderungen die Ersetzung der Exposition und Psychologie der Figuren durch Überraschungseffekte und freie Improvisation, des Dramas durch das „befreite Wortgefecht“, sowie die Revolutionierung des Bühnenbildes waren. Diese sollten eine freie Konstruktion des Bühnengeschehens erzielen:

*„(...) Die futuristische Theater-Synthese wird nicht der Logik unterworfen sein, sie wird nichts Photographisches enthalten, sie wird autonom sein, nur sich selbst gleichen, obwohl sie die Elemente, die sie nach ihrer Laune kombiniert, aus der Wirklichkeit zieht. So wie für Maler und den Musiker ein engbegrenztes, aber intensiveres Leben existiert, das in der äußeren Welt zerstreut ist, das aus Farben, Formen, Tönen und Geräuschen besteht, so EXISTIERT FÜR DEN MIT THEATERSENSIBILITÄT BEGABTEN MENSCHEN EINE SPEZIALISIERTE WIRKLICHKEIT; DIE DIE NERVEN MIT HEFTIGKEIT ANGREIFT: sie besteht aus dem, was ich DEN BEREICH DES THEATERS nenne.“<sup>353</sup>*

Die futuristische Begeisterung für das technische Zeitalter fand ihren Niederschlag in den Forderungen der Dynamik und Simultaneität auf der Bühne, die zu konstitutiven Strukturele-

350 Ebd.; in diesem Zusammenhang kritisierte Kandinsky das traditionelle Ballett – die Fixierung seiner Bewegungen auf das Ideal von Harmonie und Schönheit. Die Zukunft des Tanzes sah er in dissonanten, „unschönen“ Bewegungen. Wegweisend für seine weitere Entwicklung könnten nach Kandinsky auch Tanztraditionen aus anderen Kulturen sein; vgl. Simhandl 1987, S. 13.

351 Vgl. hierzu Simhandl 1987, S. 6-7.

352 Ebd., S. 14. Simhandl vergleicht die entindividualisierten Gestalten Kandinskys Bühnenkomposition mit Craigs Konzept der „Über-Marionette“.

353 Nach Brauneck 1993, S. 95; Als dominierenden Begriffe des Manifests lassen sich neben der Spontaneität, Kürze und Mechanik festhalten. Vgl. Rischbieter 1968, S. 60; Fiebach verweist auf die Korrespondenzen zwischen Marinettis Theaterkonzept und Warenästhetik; siehe Fiebach, in: Fischer-Lichte 1995, S.52-54.

menten des futuristischen Theaters wurden. Mit Hilfe dieser zwei Prinzipien wurde das Kunstwerk von einer raumzeitlichen Kontinuität losgelöst und dem Zuschauer die Möglichkeit einer assoziativen Rezeption geboten.<sup>354</sup> Darüber hinaus wurde zu einer grundsätzlichen Kategorie des futuristischen Theaters das Collageprinzip, das ihnen erlaubte Objekte unterschiedlicher Zusammenhänge z.B. Texte und nonverbale Aktionen nebeneinander zu organisieren, um auf diese Weise ihre Dialektik zu verdeutlichen. Einer herkömmlichen Objektästhetik setzten die Futuristen eine Ästhetik des Ereignisses<sup>355</sup> gegenüber. Diese manifestierte sich nicht zuletzt in einer provokativen Herausforderung des Publikums: Die Relation Bühne-Zuschauer wurde programmatisch überschärft, das kleinbürgerliche Weltbild gnadenlos verspottet und in allen seinen Erscheinungsformen bekämpft. Mit den Mitteln des Schocks und der Überraschung versuchten die Futuristen die gegebene Distanz zwischen Bühne und Zuschauerraum zu überwinden.

Nur eine einzige theatralische Form wurde von den Futuristen nicht angegriffen – das Variété.<sup>356</sup> Da es durch seine besondere, lose Struktur einer Abfolge von Wortspielen, Rätseln, Witzen und pantomimischen Aktionen und durch die gegebene Möglichkeit eines Dialogs mit dem Publikum besonders dazu geeignet war - wie es folgerichtig Simhandl formulierte – seinen Beitrag „zur futuristischen Vernichtung unsterblichen Meisterwerke“<sup>357</sup> zu leisten, wurde es von den Futuristen weitgehend genutzt.

Die Annäherung an die Bildende Kunst prägte vor allem die Theaterexperimente Enrico Prampolinis, der – so Brauneck – „ein abstraktes, synthetisches Theater, das die Grundlagen der Bühnenkunst aus den Bedingungen und Möglichkeiten der technischen Produktivkräfte ableitet“ anstrebte.<sup>358</sup> Diesem Zweck sollte, die von ihm in seiner Programmschrift „Die futuristische Bühnenatmosphäre“ geforderte Ersetzung der traditionellen Guckkastenbühne durch eine polydimensionale Raumbühne dienen, deren fester Bestandteil plastische Leuchtelemente

---

354 Das Prinzip der Simultaneität galt auch für die Raumgestaltung, in der die Prospektmalerei durch polydimensionale Architektur und Lichtspiele ersetzt wurde.

355 Vgl. Bayerdörfer, in: Fischer-Lichte 1995, S. 280-281.

356 Propagiert vor allem von Marinetti.

357 Simhandl 1993, S. 49.

358 Vgl. Brauneck 1993, S. 191.

waren. Der mit ihrer Hilfe erzeugte plastische Lichtausdruck sollte anstelle des Spiels des Schauspielers treten<sup>359</sup>:

*(...) Die Malerei, Bühnensynthese, entwickelt sich zur Plastik, Bühnenplastik, diese zur Architektur der plastischen, beweglichen Flächen, Bühnendynamik. Der polydimensionale Bühnenraum löst die traditionelle dreidimensionale Bühne ab; der menschliche Schauspieler wird zum Schauspieler-Raum, zur neuen Bühnenindividualität und diese wiederum zum futuristischen polyexpressiven Theater. Das Theater zeichnet sich in seiner Architektur ab im Zentrum eines Tales von spiralförmigen Flächen (Terrassen). Auf diesem dynamischen Hügel erhebt sich kühn die polydimensionale Konstruktion des Bühnenraumes, Irradiationszentrum der futuristischen Bühnenatmosphäre. Das Theater soll den Charakter experimenteller Ausnahme, episodischer Improvisation für das Leben des einzelnen verlieren. Es soll die Funktion eines transzendenten Organismus für die spirituelle Erziehung im Gemeinschaftsleben übernehmen. Das Theater soll Arena für die geistige Gymnastik werden. „<sup>360</sup>*

Die futuristische Bühnentechnik vereinte, so Prampolini, ein „magisches Dreieck“: Synthese, Plastik und Dynamik:

*„Bühnensynthese: Zweidimensionale szenische Umwelt – Vorrang des farbigen Elementes – Anwendung von Architektur als geometrisches Element der linearen Synthese – Bühnenaktion auf zwei Ebenen – farbige Abstraktion – Flächen.*

*Bühnenplastik: Dreidimensionale szenische Umwelt – Vorrang der Plastik – Anwendung von Architektur nicht als prospektive, malerische Vorspiegelung, sondern als plastische lebende Realität gleichsam ein konstruiertes Organismus – Abschaffung der Bühne – Bühnenaktion auf drei Ebenen – plastische Abstraktion – Volumen.*

*Bühnendynamik: vierdimensionale szenische Umwelt – Vorrang des räumlich-architektonischen Elementes – Anwendung von rhythmischer Bewegung als wesentliches Element der simultanen Einheit und Durchdringung von Umwelt und Bühnenaktion – Aufhebung der gemalten Bühne – leuchtende Architektur von farbigen Räumen – dynamische Abstraktion – Raum. „<sup>361</sup>*

Die für Prampolinis Theaterarbeit charakteristische Begeisterung für die Technisierung trat auch in den Vordergrund der Theaterexperimente Fortunato Depéros und Giacomo Ballas und fand ihren Niederschlag beispielsweise in Depéros „Lokomotivenballet“, das von „Maschinenmenschen“ dargestellt wurde<sup>362</sup> oder Ballas „Machina Tipografia“ – einer Kom-

359 In dieser Hinsicht stand er Appia und Craig nahe; vgl. hierzu Brauneck 1993, S. 189-191.

360 Nach Brauneck 1993, S. 102.

361 Nach ebd., S. 99.

362 Vgl. hierzu Simhandl 1993, S. 50.

position, die aus der Nachahmung der Geräusche und Bewegungen einer Druckmaschine entstanden ist.<sup>363</sup> In der Ersetzung des Spiels des Schauspielers durch Farb- und Lichtspiele bzw. Gegenstände, stießen auch ihre Experimente an die Grenze zur Bildenden Kunst vor.<sup>364</sup>

In ähnlicher Richtung entwickelte sich die Theaterarbeit von Anton Giulio Bragaglia, der die szenographischen Experimente mit spontanem Improvisationstheater verband. Kennzeichnend für sein Theater waren: die Abschaffung der gemalten Kulisse und Markierung des Spielraumes durch Raumelemente, die Konstruktion einer s.g. „multiplen Bühne“, die einen sehr raschen Dekorationswechsel und überraschende Effekte ermöglichte, das Spiel mit der Intensität, Bewegung und Farbe des Lichtes, und die s.g. „mobilen Masken“.<sup>365</sup>

Gemeinsam diesen in Einzelheiten voneinander abweichenden Theaterkonzepten waren: der weitgehende Verzicht auf den menschlichen Darsteller (mit Ausnahme des Varietés), ein neues Verständnis des Bühnenbildes, das als Fortsetzung der dargestellten Ereignisse begriffen wurde, die Entzauberung der Musik u.a. durch die Einführung der Geräuschinstrumente und die Grundstimmung des Technifizierungsoptimismus. So Simhandl:

*„Diese Form visuellen Theaters hat ihre Wurzeln in der positiven Identifikation mit der Welt der Objekte und Maschinen (...). Der Mensch muß von der Maschine lernen, wenn gleich er nie deren Perfektion erreichen kann, denn er ist seiner Natur ausgeliefert und somit ein Knecht seiner körperlichen und seelischen Bedingungen. Trotzdem muß er danach streben, sich tendenziell von Psychologie zu befreien und mit der Maschine zu verbrüdern.“*<sup>366</sup>

Der Futurismus übte einen nachhaltigen Einfluß auf die Entwicklung des Avantgardetheaters: Die Ersetzung der Logik des Bühnengeschehens durch das Absurde und Irreale wurden vor allem von Dadaismus und Surrealismus aufgegriffen und weiterentwickelt.<sup>367</sup> Nach Simhandl legte das futuristische Theater ein wichtiges Fundament für den „Aktionismus“, als Mischform von Darstellender und Bildender Kunst und für das abstrakt-mechanische Theater.<sup>368</sup> Die

---

363 Vgl. ebd.

364 Bei Depéro spielte die Musik eine wichtige Rolle – die Farben schienen bestimmten Klängen zugeordnet zu sein. Beispiel dafür ist Giacomo Ballas Arbeit an Strawinskys „Feuervogel“, wo er mit dreidimensionalen, von innen beleuchteten Körpern experimentierte; vgl. Brauneck 1990, S. 369.

365 Vgl. ebd., S. 184. Seine Theatervision fixierte Bragaglia in der 1927 verfaßten programmatischen Schrift „Del teatro teatrale“.

366 Simhandl 1993, S. 49.

367 Vgl. ebd.

368 Ebd.

futuristischen Saal- und Straßenaktionen, an die auch Dada anknüpfte, stellten Vorformen des in den 60er Jahren entwickelten Happenings dar. Hier wie dort wurde eine Protestaktion, ein Skandal ästhetisiert<sup>369</sup> und statt Reflexion der Schock geboten. Die Verdrängung des Schauspielers durch visuelle Elemente mündete in der späteren Performancebewegung.<sup>370</sup>

### 2.2.1.4.3 Kurt Schwitters

Der Einfluß der Bildenden Kunst spiegelt sich auch in den Theaterkonzepten Kurt Schwitters<sup>371</sup> wieder: der s.g. „Merzbühne“ und „Normalbühne Merz“.<sup>372</sup> Die allgemeinen Grundsätze seiner „Merz“-Kunst fixiert er in seiner Programmschrift „Die Merzmalerei“ (1919):

*„Die Bilder Merzmalerei sind abstrakte Kunstwerke. Das Wort Merz bedeutet wesentlich die Zusammenfassung aller erdenklichen Materialien für künstlerische Zwecke und technisch die prinzipiell gleiche Wertung der einzelnen Materialien. Die Merzmalerei bedient sich also nicht nur der Farbe und der Leinwand, des Pinsels und der Palette, sondern aller vom Auge wahrnehmbaren Materialien und aller erforderlichen Werkzeuge. Dabei ist es unwesentlich, ob die verwendeten Materialien schon für irgendwelchen Zweck geformt waren oder nicht. Das Kinderwagenrad, das Drahtnetz, der Bindfaden und die Watte sind der Farbe gleichberechtigte Faktoren. Der Künstler schafft durch Wahl, Verteilung und Entformung der Materialien.*

*Das Entformen der Materialien kann schon erfolgen durch ihre Verteilung auf der Bildfläche. Es wird noch unterstützt durch Zerteilen, Verbiegen, Überdecken oder Übermalen. Bei der Merzmalerei wird der Kistendeckel, die Spielkarte, der Zeitungsausschnitt zur Fläche, Bindfaden, Pinselstrich oder Bleistrich zur Linie, Drahtnetz, Übermalung oder aufgeklebtes Butterhrotpapier zur Lasur, Watte zur Weichheit“<sup>373</sup>*

Zwei seine Modelle der „Merzbühne“<sup>374</sup> entscheidend prägende Faktoren sind: die Übertragung des von ihm zunächst für die Dichtung und Malerei entwickelten Collageprinzips auf

---

369 Die Aktionskunst hat vor allem Marinetti initiiert.

370 Vgl. hierzu Brauneck 1993, S. 180.

371 Seine theoretischen Forderungen hat er allerdings nicht in die Praxis umgesetzt; vgl. hierzu Bayerdörfer, in: Fischer-Lichte 1995, S. 281; und Schäfer 1988, S. 107/108.

372 Das Merzbühnen-Programm wurde von Schwitters erstmals 1918 in der Zeitschrift „Sturm-Bühne“ veröffentlicht.

373 Nach Brauneck 1993, S. 203.

374 Das Wort „Merz“ wurde von der zweiten Silbe von „Commerz“ abgeleitet, es wurde zur Bezeichnung für alle künstlerischen Aktivitäten von Kurt Schwitters; vgl. Simhandl 1993, S. 64.



das Theater<sup>375</sup> und die Gleichberechtigung aller an einer Theateraufführung beteiligten Materialien<sup>376</sup> – darunter solcher, die er im Abfall gefunden und zu ästhetischen Objekten erhoben hat. So Schwitters:

*„Ich fordere die prinzipielle Gleichberechtigung aller Materialien, Gleichberechtigung zwischen Vollmenschen, Idiot, pfeifendem Drahtnetz und Gedankenpumpe. Ich fordere die restlose Erfassung aller Materialien vom Doppelschienschweißer bis zur Dreiviertelgeige.*

(...)

*Menschen selbst können auch verwendet werden.*

*Menschen selbst können auf Kulissen gebunden werden.*

*Menschen selbst können auch aktiv auftreten, sogar in ihrer alltäglichen Lage, zweibeinig sprechen, sogar in vernünftigen Sätzen.“*<sup>377</sup>

Nicht das Material sei wesentlich, sondern allein das Formen. Die verwendeten Materialien sollten aus ihrem alltäglichen Kontext herausgelöst und allein der Logik eines Kunstwerks unterworfen werden. Ihr Collagieren, das zum einen als ein allgemein übergeordnetes Konstruktionsprinzip und zum anderen auf der Ebene der einzelnen Zeichensysteme galt – so z.B. die Anwendung auf der akustischen Ebene aller möglichen Geräusche von Musikinstrumenten bis zum Wasserstrahl<sup>378</sup> – sollte ein Merzgesamtkunstwerk erzielen. Dieses habe keinen abgeschlossenen Sinnzusammenhang darzustellen, sondern sich als ein Aktionszusammenhang zu realisieren. Die in spontanen, allerdings bewußt vorausgeplanten Reaktionen zum Ausdruck kommende Anteilnahme des Publikums sollte das Bühnengeschehen beeinflussen.

Eine derartige Konstruktion des Bühnengeschehens bedingte absurde Konstellationen und, ganz im Sinne der Dadaisten, Provokationen des Publikums. Zugleich ging Schwitters aber über dieses hinaus, indem er, so Simhandl „die Zerstörung der Logik nur als Vorbedingung für einen neuen künstlerischen Aufbau“<sup>379</sup> betrachtete. Auch Brauneck betont die Sonderstellung Schwitters in der deutschen Dada-Bewegung:

---

375 Genauso wie für die Dichtung haben sich auch für das Theater seine künstlerischen Experimente sehr innovativ erwiesen.

376 Vgl. hierzu Brauneck 1993, S. 203.

377 Nach Brauneck 1993, S. 112.

378 Vgl. Simhandl 1993, S. 65.

379 Vgl. Simhandl, „Merzbühne“, in: Brauneck 1990, S. 579.

*„(...) Schwitters ist mit dem Konzept seiner Merz-Kunst in die Nähe der Dada-Bewegung zu stellen, setzt sich von den Dadaisten, insbesondere der Berliner Gruppe, aber deutlich durch seinen Anspruch ab, 'reiner Künstler' zu sein.“<sup>380</sup>*

In der „Normalbühne Merz“ distanzierte sich Schwitters weitgehend von dadaistischen Provokationen und legte großen Wert auf die abstrakte Einfachheit der Formen und Farben.<sup>381</sup>

Simhandl spricht in diesem Zusammenhang von einem „strengen Konstruktivismus“<sup>382</sup>.

#### 2.2.1.4.4 Die Bauhausbühne

Eine vorwiegend raumkünstlerische Gestaltung des Bühnengeschehens war auch für das Theater des Bauhauses<sup>383</sup> unter Leitung von Oskar Schlemmer kennzeichnend. Besonders markant prägte sie das vom Tanz her bestimmte Figurantentheater Oskar Schlemmers, der dort seine Formprinzipien aus dem Bereich der Bildenden Kunst zu realisieren versuchte. Dieses läßt sich auf folgende Prinzipien zurückführen: die Idee eines „synästhetischen Totalkunstwerks“, die Verlagerung des Schwerpunktes der Darstellung vom Erzähldrama auf den s.g. „Ort des theatralischen Geschehens“<sup>384</sup>, Rückkehr zu den primären, theaterkonstituierenden Elementen: Form, Farbe, Licht, Raum, Ton, Bewegung<sup>385</sup>, die Schlemmer in ihrer Eigengesetzlichkeit sorgfältig untersuchte und die Betonung des Verhältnisses von Mensch und Raum. Den menschlichen Körper betrachtete Schlemmer als eine in ein Spannungsverhältnis zu dem Bühnenraum tretende „mobile Raumplastik“<sup>386</sup>.

Die Stellung des Menschen im Bühnen-Raum<sup>387</sup> steht auch im Mittelpunkt Schlemmers theoretischen Schriften, so z.B. fixiert er in seiner Programmschrift „Mensch und Kunstfigur“<sup>388</sup>

380 Brauneck 1993, S. 199. In seiner Kunstauffassung stand er auch dem Bauhaus und der De Stijl Gruppe nahe.

381 Vgl. hierzu Simhandl 1993, S. 65 u. ders. in: Brauneck 1990, S. 579-580.

382 Ebd.

383 Für die Ästhetik des Bauhauses, das eine staatliche Lehrinstitution für alle Zweige des bildnerischen Gestaltens von der Architektur bis zu Theater und Film war, was die Annäherung zwischen den einzelnen Künsten ermöglichte, war das konstruktivistische und funktionalistische Denken und der s.g. konstruktivistische Expressionismus charakteristisch. Schlemmer übernahm die Bauhausbühne im Frühjahr 1923 in Nachfolge von L. Schreyer und leitete sie sechs Jahre lang; vgl. Simhandl 1993, S. 74.

384 Vgl. Brauneck 1993, S. 235.

385 Schlemmer studierte die Bewegungsgesetze des menschlichen Körpers; zum wichtigen Ausdrucksmittel der Problematisierung des äußeren und inneren Gleichgewichts wurde bei ihm die Asymmetrie; vgl. Simhandl 1993, S. 76.

386 Brauneck 1993, S. 235.

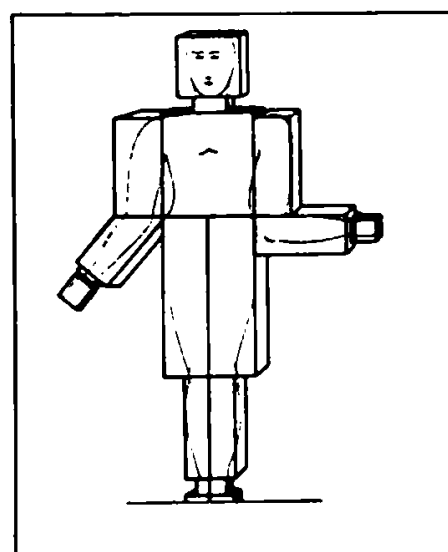
387 Vgl. z.B. Schlemmer, „Die Bühne im Bauhaus“ 1925, und „Mensch und Kunstfigur“ 1925; in: Brauneck 1993, S. 145-154.

seine Begeisterung für unbelebte Bühnenfiguren, die für ihn „nicht nur die symbolische Verkörperung des außengesteuerten Individuums im technischen Zeitalter, sondern auch ein überzeitliches Ideal der unstillbaren Sehnsucht des Menschen nach Überschreitung der ihm gesetzten Grenzen“<sup>389</sup> waren. Das Konzept der Kunstfigur ist von Schlemmer nie verwirklicht worden, auf der Bühne versuchte er lediglich das Aussehen der menschlichen Darsteller durch Kostüme und Masken nach dem Vorbild einer mechanischen Puppe zu verändern.<sup>390</sup> In der Schrift „Mensch und Kunstfigur“ entwirft er vier Grundtypen der Umwandlung eines Menschen zu einer Kunstfigur:

*„Für die Umwandlung des menschlichen Körpers im Sinne dieses Bühnenkostüms können grundsätzlich bestimmend sein:*

*Die Gesetze des umgebenden kubistischen Raums; hier werden die kubistischen Formen auf die menschlichen Körperformen übertragen: Kopf, Leib, Arme, Beine in räumlich-kubistische Gebilde verwandelt.*

*Ergebnis: Wandelnde Architektur.*



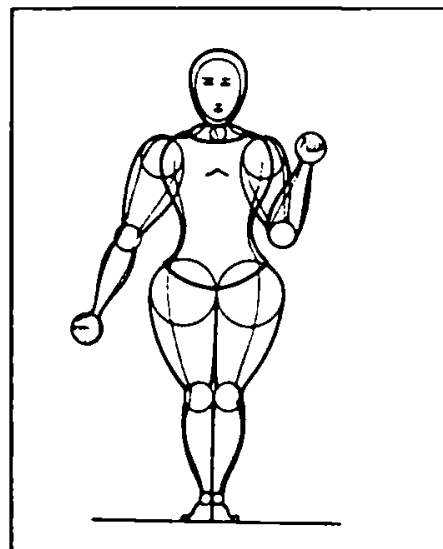
388 Als „Kunstfigur“ bezeichnete Schlemmer eine durch einen Menschen oder mechanisch bewegte Marionette; vgl. Simhandl 1993, S. 75.

389 Simhandl 1993, S. 76.

390 Vgl. Fiebach, in: Fischer-Lichte 1995, S. 53-54: „Solche ‚Abstrahierung‘ oder tendenzielle ‚Entkörperlichung‘ der Darstellungen im Sinne von ‚Verschwinden des Darsteller-Körpers‘ als sinnlich-biologisch-soziales Individuum sowohl in der Thematisierung als auch in der Darstellung selbst korrespondiert zugleich mit der ‚Entmaterialisierung‘ oder der ‚Ästhetik des Verschwindens‘, die Paul Virilio als Moment der exponentiell beschleunigten Geschwindigkeiten technologisch revolutionierter Kommunikation im 20. Jahrhundert beschreibt.“

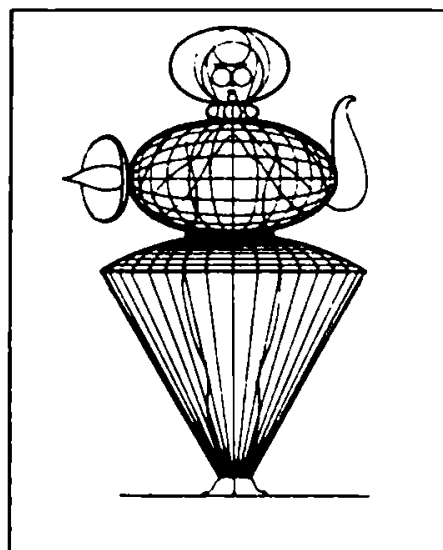
*Die Funktionsgesetze des menschlichen Körpers in Beziehung zum Raum; diese bedeuten Typisierung der Körperformen: die Eiform des Kopfes, Vasenform des Leibes, die Keulenform der Arme und Beine, die Kugelform der Gelenke.*

*Ergebnis: Die Gliederpuppe.*



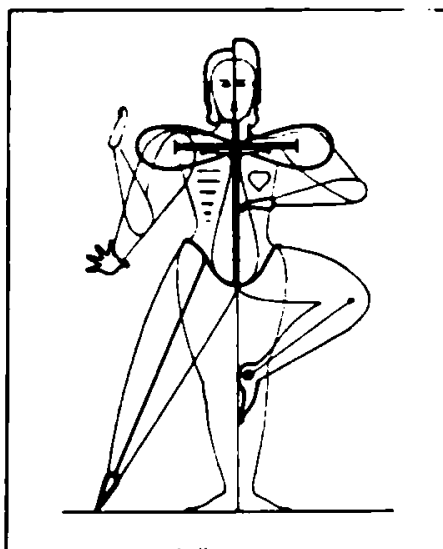
*Die Bewegungsgesetze des menschlichen Körpers im Raum; hier sind es die Formen der Rotation, Richtung, Durchschneidung des Raums: Kreisel, Schecke, Spirale, Scheibe.*

*Ergebnis: Ein technischer Organismus.*



*Die metaphysischen Ausdrucksformen als Symbolisierung der Glieder des menschlichen Körpers: die Steinform der gespreizten Hand, das ... der verschlungenen Arme, die Kreuzform von Rückgrat und Schulter; ferner Doppelkopf, Vielgliedrigkeit, Teilung und Aufhebung von Formen.*

*Ergebnis: Entmaterialisierung.*<sup>391</sup>



391 Schlemmer, „Mensch und Kunstfigur“ 1925, zit. nach Brauneck 1993, S. 150-151.

*Abbildung 8: Vier Grundtypen der Umwandlung eines Schauspielers zu einer Kunstfigur nach O. Schlemmer*

Interessanterweise galt der Mensch für Schlemmer trotz dieser stark ausgeprägten Tendenz zur Mechanisierung des Theaters und Abstrahierung der Bühnenfigur als „Maß aller Dinge“<sup>392</sup>.

Das bekannteste Beispiel der szenischen Umsetzung dieser theoretischen Überlegungen ist Schlemmers kubistische Bühnenkomposition „Triadisches Ballett“, uraufgeführt am 30.09.1922 am Württembergischen Landestheater in Stuttgart<sup>393</sup>, noch vor seiner Bauhauszeit.<sup>394</sup> Das Erscheinungsbild der Tänzer wurde dort nach dem Vorbild der Kunstfiguren stilisiert, zum einen durch die in der Form von Kugel, Quadrat und Kubus gehaltenen Kostüme, zum anderen durch die Veränderung ihrer Kinetik, die die mechanischen Bewegungen der Figuren nachzuahmen hatten. So wurde die Inszenierung, später als eine Art tänzerischer Konstruktivismus eingestuft<sup>395</sup>, zum „körpermathematischen Tanz geometrisierter Kunstfiguren“<sup>396</sup>, der auf eine programmatische Zuspitzung des dialektischen Aufeinanderbezogenenseins von Raum und Körper zielte.

Einem Theaterkünstler boten sich nach Schlemmer nur drei Möglichkeiten:

*„Entweder er sucht die Verwirklichung innerhalb von Gegebenem. Dies bedeutet die Mitarbeit an der bestehenden Form der Bühne; es sind die 'Inszenierungen', in denen er sich in den Dienst von Dichter und Schauspieler stellt, um deren Werk*

392 Brauneck 1993, S. 235; vgl. auch Simhandl 1993, S. 80. Einem konsequent maschinellen Theater, aus dem der Mensch ausgeschlossen wäre, stand Schlemmer im Unterschied zu Moholy-Nagy eher skeptisch gegenüber.

393 Sie wurde zum großen Erfolg; eine Art Vorstufe zum „Triadischen Ballett“ war die im Dezember 1916 aufgeführte Ballettstudie mit zwei Figuren von Schlemmer; mit den eigentlichen Arbeiten zum „Triadischen Ballett“ begann Schlemmer 1919.

394 Mit der „Triade“ war die Dreidimensionalität des Raums, die Dreiheit von Form, Farbe und Raum, sowie die drei Grundformen der Geometrie, die in der Inszenierung Verwendung fanden: Kugel, Kegel und Kubus, gemeint. Vgl. Brauneck, 1990, S. 118.

395 Vgl. Brauneck 1993, S. 235. Auf der Versuchsbühne des Bauhauses hat Schlemmer mehrere Tanzstücke aufgeführt, die als s.g. Bauhaustänze (Raumtanz, Formentanz, Gestentanz, Stäbetanz, Kulissentanz, Metalltanz, Baukastenspiel, Maskengesellschaft) bekannt geworden sind. Sie wurden aus dem Zusammenspiel der Tänzer mit solchen Requisiten wie Würfel, Stäbe, Bälle, Reifen oder metallene Formelemente entwickelt. Vgl. hierzu Fischer-Lichte 1993, S.325-332. Darüber hinaus entwarf Schlemmer in den 20er Jahren eine ganze Reihe von Bühnenbildern für das traditionelle Theater.

396 Simhandl 1987, S. 5.

*die entsprechende optische Form zu geben. Ein Glücksfall, wenn sich seine Intentionen mit denen des Dichters decken.*

*Oder er sucht die Verwirklichung unter größtmöglicher Freiheit. Diese besteht für ihn auf den Gebieten der Bühne, die vornehm Schau sind, wo Dichter und Schauspieler zurücktreten zugunsten des optischen oder durch dieses erst wirksam werden: Ballett, Pantomime, Artistik; ferner auf den von Dichter und Schauspieler unabhängigen Gebieten der anonymen oder mechanisch bewegten Form-, Farb-, und Figurenspiele.*

*Oder er isoliert sich ganz vom bestehenden Theater und wirft die Anker weit aus ins Meer der Phantasie und fernen Möglichkeiten. Dann bleiben seine Entwürfe Papier und Modell, Material für Demonstrationsvorträge und Ausstellungen für Bühnenkunst. Seine Pläne scheitern an der Unmöglichkeit der Verwirklichung. Schließlich ist diese belanglos für ihn; die Idee ist demonstriert und ihre Verwirklichung ist eine Frage der Zeit, des Materiellen, des Technischen. Sie beginnt mit dem Bau des neuen Bühnenhauses aus Glas, Metall und der Erfindung von Morgen.“<sup>397</sup>*

Vom Tanz her bestimmt waren auch die Theaterexperimente Alexander Schawinskys. Ähnlich wie Schlemmer entwickelte er in seinen „Spektrodramen“ choreographische Aktionen aus dem Spiel der Tänzer mit einfachen Formelementen: farbigen Dreiecken, Kuben, Rundscheiben, Bändern.<sup>398</sup>

Beachtenswert sind unter den Bühnenexperimenten des Bauhauses auch das „mechanische Bühnenmodell“ von Heinz Loew, der die technische Apparatur des Theaters als Selbstzweck betrachtete<sup>399</sup> und die „reflektorischen Lichtspiele“ Joseph Hartwigs, Ludwig Hirschfeld-Macks und Kurt Schwertfegers (1922-1925). Ludwig Hirschfeld-Mack glaubte mit ihnen eine neue theatralische Gattung entdeckt zu haben:

*„Wir glauben, mit den Farbenlichtspielen einer neuen Kunstgattung näher zu kommen, die in ihrer starken physich-psychischen Wirkung farbsinnliches und musikalisches Erleben in tiefen und reinen Spannungen auszulösen vermag. Weil die Farbenlichtspiele in gleicher Weise an die Untergründe des Gefühls wie an Farb- und Form-Instinkte rühren, glauben wir an ihre Bestimmung, zunächst Brücke des Verständnisses zu sein für die Vielen, die ratlos vor den abstrakten Bildern und den neuen Bestrebungen auf allen anderen Gebieten stehen – und damit auch der neuen Schaffensgesinnung, aus der sie entstanden sind. Darüber hinaus sehen wir Möglichkeiten einer fruchtbaren Einwirkung auf den Film in seiner heutigen Form. Für die Bühne können Farbenspiele, als Handlungs- und*

397 Nach Brauneck 1993, S. 153.

398 Vgl. Brauneck 1993, S. 230. Simhandl verweist auch auf Schawinskys Vorliebe für Trivialkultur; vgl. Simhandl 1993, S. 81.

399 Ebd.

*Regieelement eingesetzt und in Einklang gebracht, von starker, neuartiger Wirkung sein, die dem Theater eine gleichzeitig bis zum Äußersten vereinfachte, im Wesen aber reichlich differenzierte Ausgestaltung der Bühnenwerke bedeuten würde*“<sup>400</sup>

Lichteffekte bildeten auch einen der Schwerpunkte der Theaterexperimente, des am Bauhaus tätigen ungarischen Konstruktivisten Laszlo Moholy-Nagy.<sup>401</sup> Das Prinzip der Montage, die Simultandarstellung, sowie die aus dem Experimentalfilm und der experimentellen Fotografie übernommenen Licht-Bewegungs-Effekte waren die bestimmenden Stilmittel seines Theaters.<sup>402</sup> Die größte Radikalität in der Zurückdrängung des Schauspielers erreichte Moholy-Nagy in seiner, von Literatur und Psychologie freien, Konzeption des „Theaters der Totalität“<sup>403</sup> – die einzige Aufgabe des Schauspielers war noch die eines Spielleiters, der die mechanischen Vorgänge steuern sollte.<sup>404</sup> Als eine Vorstufe zum „Theater der Totalität“ nennt Simhandl Moholy-Nagys Konzept der „Mechanischen Exzentrik“, aus der der Mensch völlig ausgeschlossen blieb.

Wie Schlemmer versuchte auch Moholy-Nagy das Verhältnis zwischen dem Menschen, dem Material, der Kraft und dem Raum, sowie der Eigendynamik von Farben und Formen zu erforschen.<sup>405</sup> Das von ihm 1922 zusammen mit dem ungarischen Designer und Architekten Zoltáu Kemény verfaßtes Manifest „Das dynamisch-konstruktive Kraftsystem“<sup>406</sup> war eine Proklamation des Konstruktivismus, als ein Prinzip in der Kunst, der völlig neue Perspektiven eröffnet:

*„(...) wir müssen an die stelle des statischen prinzijs der klassischen kunst das dynamische des universellen lebens setzen. praktisch: statt der statischen materialkonstruktion (material- und form-verhältnisse) muß die dynamische konstruktion (vitale konstruktivität, kräfteverhältnisse) organisiert werden, wo das material nur als kraftträger verwendet wird. (...)“*<sup>407</sup>

---

400 Wingler 1975, S. 98.

401 Anfang der 20er Jahre vertrat Maholy-Nagy den Radikalen Konstruktivismus, 1920 kam er auch der Dada-Bewegung nahe.

402 Vgl. Brauneck 1993, S. 229.

403 Vgl. Simhandl 1993, S. 67.

404 Vgl. ebd. u. Fischer-Lichte 1993, S. 332-333.

405 Vgl. ebd., S. 240-243.

406 Das Manifest wurde in Heft 12/1922 der Zeitschrift „Der Sturm“ veröffentlicht.

407 Nach Brauneck 1993, S. 240.

Der Konstruktivismus verlangt dem Zuschauer, so Moholy-Nagy, ein aktives Rezeptionsverhalten ab:

*„die dynamische Einzelkonstruktion weitergeführt, ergibt das dynamisch-konstruktive Kraftsystem, wobei der in der Betrachtung bisheriger Kunstwerke rezeptive Mensch in allen seinen Potenzen mehr als je gesteigert, selbst zum aktiven Faktor der sich entfaltenden Kräfte wird. (...)“<sup>408</sup>*

#### 2.2.1.4.5 Wsewolod E. Meyerhold

Eine konsequente Form des abstrakten Theaters entwickelte Wsewolod Emiljewitsch Meyerhold. Sein Hauptinteresse galt in allen Phasen seines künstlerischen Schaffens, einer grundsätzlichen Veränderung des Verhältnisses Bühne-Zuschauerraum. Die theoretischen Überlegungen zu dem Thema legte er schon 1907 in der Schrift „Zur Geschichte und Technik des Theaters“<sup>409</sup> dar, wo er als „vier Grundlagen des Theaters“<sup>410</sup> den Autor, den Regisseur, den Schauspieler und den Zuschauer nennt. Ihr Verhältnis zueinander kann, so Meyerhold, zwei Methoden der schöpferischen Regiearbeit entsprechend, unterschiedlich gestaltet werden:

1. Als „Dreieck-Theater“<sup>411</sup>:

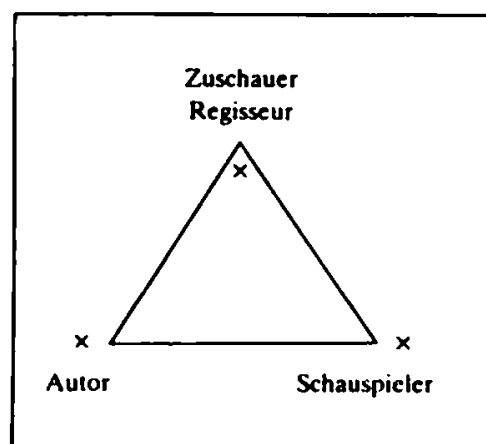


Abbildung 9: W.E. Meyerhold: das „Dreieck-Theater“

408 Nach Brauneck 1993, S. 240. Die Theaterarbeit des Bauhauses, das 1933 durch die Nationalsozialisten geschlossen wurde, wurde in der Emigration in den USA fortgesetzt. In Chicago hat man „The New Bauhaus“ gegründet, zu dessen erstem Direktor 1937 Maholy-Nagy wurde. So ist es auch kein Zufall, daß das Experimentaltheater in den USA ausgerechnet an die Bauhauskonzepte angeknüpft hat.

409 In: Meyerhold 1979, S. 121-136.

410 Ebd., S. 121.

411 in: Brauneck 1988, S. 163.



In dem „Dreieck-Theater“ rezipiert der Zuschauer das Schaffen des Autors und des Schauspielers durch das des Regisseurs.

1. Als „Theater der Geraden“, in dem Beziehung der vier Hauptelemente des Theaters eine horizontale Gerade bildet<sup>412</sup>:

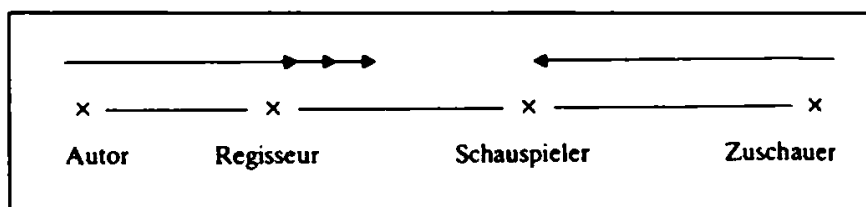


Abbildung 10: W.E. Meyerhold: das „Theater der Geraden“

Das „Theater der Geraden“ evoziert eine andere Form des Theaters, in dem das Theaterkunstwerk dem Zuschauer durch die Begegnung mit dem Schauspieler vermittelt wird, der seinerseits das Schaffen des Regisseurs und des Autors schöpferisch transformiert hatte.

Die Annahme, daß eine Bühnenaufführung auf der Prozessualität ihrer Entstehung beruht, wird zu einem der Grundsätze des Theaters Meyerholds.<sup>413</sup> Dementsprechend formulierte er eine Reihe von Prinzipien die dazu verhelfen sollten, den Zuschauer zum Mitdenken zu aktivieren:

- Eine direkte Einflußnahme auf den Rezipienten sollte die Tätigkeit der Schauspieler nehmen: indem er die richtige Lösung seines physischen Zustandes herausfindet, um ihn dann auf das Publikum übertragen zu können. Da Meyerhold als Voraussetzung dafür, eine trainierte, kontrollierbare Physis hielt, entwickelte er ein kompliziertes System der Schauspielerübungen (die s.g. „Biomechanik“) zur perfekten Beherrschung des Körpers, die von Gymnastik, Tanz, Pantomime, Rhythmik, Fechten, Boxen bis zu Akrobatik reichten.<sup>414</sup> Durch das „biomechanische Spiel“ sollte die Aufmerksamkeit des Interpreten vom ästhetischen Objekt auf den ästhetischen Kommunikationsprozeß gelenkt werden.

412 Ebd., S. 164.

413 Auch sein Theaterkonzept nach der Oktoberrevolution wurde im Sinne einer Prozeßästhetik konzipiert; vgl. hierzu Schmid, in: Fischer-Lichte 1995, S. 432-435.

414 Zu Meyerholds Biomechanik vgl. Brauneck 1990, S. 135.

- Ein weiteres Prinzip, die Kreativität des Zuschauers anzusprechen, war die „Theatralisierung des Theaters“, die Rückkehr zu theatralischen Primärelementen: Bewegung, Geste, Maske.<sup>415</sup>
- Eine direkte „Kommunikationssituation“ zwischen Bühne und Zuschauerraum sollte der Abbau der Rampe begünstigen. Dieses, wie auch eine ganze Reihe von anderen bühnentechnischen Änderungen, wie die Ersetzung der gemalten Kulissen durch mehrdimensionale Plastiken<sup>416</sup> oder die Abschaffung des Vorhangs, führte Meyerhold etwa nach 1917 ein.<sup>417</sup>

Etwa zu diesem Zeitpunkt scheinen bei Meyerhold die konstruktivistischen Bühnenprinzipien immer mehr an Bedeutung zu gewinnen, in späteren Jahren mündeten sie in Theaterexperimente, die in zugespitzter Form die für das Avantgardetheater charakteristische Verbindung des Prinzips der Abstraktion mit einer Tendenz zur Mechanisierung zum Ausdruck brachten.

Neben dem Konstruktivismus werden in bezug auf Meyerholds Theaterexperimente von der Forschung folgende Einflüsse genannt:

- die russische „Formale Schule“, deren Einfluß sich in einer formalen Konstruktion der Inszenierung nach rein künstlerischen Gesetzen, unter Ausschluß inhaltsbezogener Ideen manifestierte,
- die Tradition der Groteske,
- Valerij Brjusovs Theatertheorie, von dem Meyerhold die Kategorien der Stilisierung und Bedingtheit entlehnt; Herta Schmid erklärt die „bedingte Stilisierung“ bzw. „stilisierte Bedingtheit“ Brjusovs und ihre Übertragung aufs Theaterkonzept Meyerholds folgendermaßen:

*„Nach Brjusov ist Theaterkunst immer realistisch, insofern der Schauspieler als lebender Mensch konstitutiv für die Bühnenkunst ist. Kulissen, Dekoration und Requisiten können Vortäuschungen sein, der Schauspieler jedoch ist realer Mensch. Wird er durch eine ingenöse Maschine oder Puppe ersetzt wie im Ma-*

---

415 Vgl. ebd., darin: „Meyerhold-Methode“, S. 581-583.

416 Interessanterweise sollte die Bühnendekoration aber keine Eigenbedeutung haben, sondern erst durch das Spiel des Schauspielers eine zugewiesen bekommen; vgl. Schmid, in: Fischer-Lichte 1995, S. 421.

417 Ebd.

*rionettentheater, so macht sich das Theater überflüssig. Denn die Marionette hat keine Schöpfungskraft. An sich ist der lebende Mensch jedoch noch kein Kunstwerk. Er wird es durch stilisierende, d.h. abstrahierende Formierung seiner selbst und der Dinge in seiner räumlichen Umgebung. Die Raumumgebung trägt das Vorzeichen ihrer eigenen Konventionalität an sich, denn der Bühnenraum signalisiert durch seine architektonische Form, daß er Ort der stilisierenden Umformung des lebendigen Menschen zu einer künstlerischen Form ist. Mejerchold greift Brjusovs Gedanken so auf: Die Stilisierung sei eine analytische Phase, worin die sinnliche Erscheinung des menschlichen Körpers unter die Kategorie entweder der Zeit oder des Raums gebracht werde. Insofern der reale Körper immer unter beiden Kategorien dominant gesetzt wird.“<sup>418</sup>,*

- russisches Jahrmarkttheater (Balagan)<sup>419</sup>,
- die Commedia dell’arte,
- das traditionelle fernöstliche Theater,
- die Ästhetik Schopenhauers, die die Konkretisierung eines Kunstwerks durch einen aktiven Rezipienten verlangte.<sup>420</sup>

In unterschiedlichen Stadien der Theaterarbeit Meyerholds gewannen verschiedene Einflüsse die Oberhand. Meyerhold selbst unterschied vier Phasen in seinem Schaffen<sup>421</sup>:

1. die Phase des „stilisierten Theaters“ (1905-1906),
2. eine Übergangsphase, in der er nach neuen Ausdrucksmitteln gesucht hat,
3. die Phase des „bedingten Theaters“ (1917- bis etwa 1923)<sup>422</sup>,
4. Phase des „bedingten Realismus“.

Die einzelnen Phasen der künstlerischen Entwicklung Meyerholds charakterisierte auch sein unterschiedlicher Umgang mit dem Körper des Schauspielers. Während in seinem „stilisierten

---

418 Ebd., S. 420.

419 Vgl. hierzu „Balagan“ (1912), in: Meyerhold 1979, S. 205-220.

420 Brauneck 1990, S. 582; Schmid, in: Fischer-Lichte 1995, S. 419 u. S. 423-424.

421 Vgl. Schmid, in: Fischer-Lichte 1995, S. 418.

Theater“ die Betonung auf der Statik, auf der Unbeweglichkeit des Schauspielerkörpers lag, wobei die in der Körperbewegung nicht enthaltene Kategorie der Zeit hier durch die Dynamik der Dekoration ausgedrückt werden sollte, wird in der zweiten Phase Meyerholds Arbeit mit dem Schauspieler die Grotteske zur zentralen Kategorie. Von nun an sollte auch der menschliche Körper mit dem Bühnenraum verschmelzen.<sup>423</sup>

Grotteske verstand Meyerhold im folgenden Sinne:

*„Die Hauptsache bei der Grotteske ist das ständige Streben des Künstlers, das Publikum aus einer gerade von ihm begriffenen Sphäre in eine andere zu führen, die es absolut nicht erwartet hat.*

(...)

*Die Kunst der Grotteske beruht auf dem Kampf zwischen Inhalt und Form. Die Grotteske trachtet danach, die Psychologie der dekorativen Aufgabe unterzuordnen. Deshalb hatte in allen Theatern, in denen die Grotteske herrschte, die dekorative Seite im weitesten Sinne des Wortes (japanisches Theater) eine große Bedeutung.“<sup>424</sup>*

Dementsprechend strukturierte er seine Aufführungen aus dynamisch unterschiedlichen Szeneneinheiten.

Das Theaterkonzept von Meyerhold nimmt innerhalb der Theateravantgarde eine Sonderstellung ein: trotz der Abkehr von Mimesis und Forderung einer autonomen Bühnenkunst erlangt hier, der in den avantgardistischen Theaterexperimenten zum großen Teil schon in die Drittrangigkeit zurückgedrängte Schauspieler, wieder seinen Platz.<sup>425</sup>

422 Als Faktoren, durch die er diese zu erzeugen versuchte, nennt Schmid: die Wahl der revolutionären Stücke, Wechsel des Spielorts vom Theater in die Fabriken, Veränderung des Konzepts des Schauspielers – Aufhebung der Unterscheidung zwischen professionellem und unprofessionellem Schauspieler, Typisierung der Personen zu „sozialen Masken“, „Arbeiterkostüme“, Abschaffung der Maske, Filmisierung des Theaters (Projektionen revolutionärer Lösungen auf Leinwand), die Mechanisierung der Bewegungsabläufe der Schauspielerkörper; vgl. Schmid, in: Fischer-Lichte 1995, S. 425-426 u. Brauneck, 1990, S. 582. Einen wichtigen Einschnitt im theatralischen Schaffen Meyerholds bildet die Oktoberrevolution. Von nun an ist er bemüht, seinen Abstraktionismus durch den sozialen und ideologischen Aspekt zu überwinden. Bei der ästhetischen Fundierung eines „agitatorischen Theaters“ greift er auf die Produktionsästhetik Arvatovs zurück; vgl. Schmid, in: Fischer-Lichte 1995, S. 426. Etwa 1923 scheint Meyerhold wieder zu dem Künstlerischen zurückzukehren.

423 Vgl. hierzu Schmid, in: Fischer-Lichte 1995, S. 420-421.

424 Meyerhold 1979, S. 219-220.

425 Interessant sind in diesem Zusammenhang die Berührungspunkte mit dem Theater Stanislavskijs, dessen Schüler und Schauspieler Meyerhold war; vgl. hierzu Schmid 1992, S. 65-85.

## 2.2.2 Die polnische Tradition

### 2.2.2.1 Stanisław Wyspiański und die in seiner Nachfolge entstandene Bühnenbildschule

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts setzt mit der Reform des Theaters von Stanisław Wyspiański<sup>426</sup> (1869-1907) in Polen eine Entwicklung ein, die zu dem polnischen Bildertheater führt. Wyspiański, von seiner Ausbildung her Bildender Künstler, war in der polnischen Theatergeschichte der erste „aus der beeindruckenden Reihe von Dramatikern und Theaterkünstlern, die von den bildenden Künsten her zum Drama“<sup>427</sup> und zum Theater stießen. Die eigentliche Schaffensphase des Künstlers, der schon im Alter von 38 Jahren starb, umfaßt nur zehn Jahre (1898-1907). Wyspiańskis experimentelle Ideen betrafen, entsprechend seiner vielseitigen Begabung, alle Bereiche des Theaters: die literarische Vorlage, das Bühnenbild, die Regie, genauso wie die Bühnenmusik, die Beleuchtung, die Theaterarchitektur und die Schauspielmethode.<sup>428</sup> Auch im Bereich des Dramas und der Bildenden Kunst gilt Wyspiański in Polen als Vorläufer neuer Strömungen.<sup>429</sup>

Eine wesentliche Eigenschaft seines Theaters war – darin sind sich fast alle Wyspiański-Forscher einig – die Verbindung seiner reformerischen Bestrebungen mit der Tradition des polnischen Dramas und Theaters, das auf Kochanowski, Mickiewicz und Bogusławski zurückgeht. Genuin polnische Einflüsse sind auch die polnische Folklore, in der Wyspiański wiederholt Anregungen suchte, und das Werk seines Lehrers, des Historienmalers Jan Matejko<sup>430</sup>, dessen Einfluß sich vor allem in Wyspiańskis frühem dramatischen Werk und seinen ersten Bildern bemerkbar machte.

---

426 Vgl. hierzu Taranienko 1986. Strzelecki verweist darauf, daß Wyspiański ein großer Reformator des Theaters war, allerdings nur des polnischen, weil er im Ausland weitgehend unbekannt geblieben ist; auf die europäische Szenographie übte er nur einen mittelbaren Einfluß durch die zeitgenössische polnische Szenographie, die aus seinen Gedanken „geboren“ wurde (Strzelecki 1970, S. 52). Wyspiańskis theoretische Schriften sind in seinen Briefen, Skizzen und Plänen zerstreut; vgl. Scholze 1989, S. 63.

427 Schmid 1994, S. 397.

428 Vgl. Scholze 1989, S. 64.

429 Zu Einflüssen im Bereich der Bildenden Kunst und seinen Verbindungen mit der europäischen Kunst vgl. Strzelecki 1962, S. 239-240 u. ders. 1970, S. 35-37.

430 Vgl. hierzu Strzelecki 1962, S. 177.

Während seiner Reisen lernte Wyspiański die Aufführungen der Wagnerschen Opern und deren Konzeption des „Gesamtkunstwerks“ kennen. Davon beeindruckt und in seiner Ablehnung des bürgerlichen Illusionstheaters bestärkt versuchte er ein Theater zu realisieren, das eine organische Einheit der heterogenen Künste wäre, eine Kunstgattung mit eigenen Gesetzen.<sup>431</sup> Zugleich greift er jedoch, wie schon angedeutet, die romantische Idee des „monumentalen“ slavischen Nationaltheaters von Mickiewicz auf, das der Unabhängigkeit dienen, das nationale Bewußtsein und die Moral stärken sollte und steht so in der Tradition der nationalen polnischen Thematik.<sup>432</sup> Scholze spricht in diesem Zusammenhang von „nationalen Gesamtkunstwerken“.<sup>433</sup>

Wyspiańskis Beachtung der Einheitlichkeit der Bühnengestaltung hatte entscheidende Konsequenzen für seine Bühnenbildkonzeptionen. Er lehnte die traditionell gemalte Dekoration ab, die für mehrere Inszenierungen verwendet wurde, und verlangte, in der Überzeugung, daß das Erscheinungsbild der Bühne ein entscheidender Faktor der Inszenierung sei, für jede Inszenierung ein eigenes Bühnenbild. So entwarf er szenographische Konzeptionen und Kostüme, die zum einen der Leitidee des Dramas entsprachen, und zum anderen mit anderen Elementen der Inszenierung übereinstimmten<sup>434</sup>:

*„Bei der Errichtung von Kathedralen, Schlössern und Bauerkaten ging es ihm nicht so sehr um die malerische Wirkung, sondern vielmehr um die Effekte in einer konkreten Aufführung, wenn diese Bauten von Schauspielern bevölkert werden, das Spiel der Farben sich auf den Flächen und Kostümen entfaltet und jedes noch so kleine Requisit im vorgesehenen Augenblick die Phantasie des Zuschauers erregt. Wyspiański betrachtete die optische Seite der Aufführung als eine Aufeinanderfolge lebender Bilder, die nicht nur der Phantasie des Schneiders und dem Pinsel des Malers entspringen, sondern mit allen dem Theater zur Verfügung stehenden Mitteln geschaffen werden: mit Holz, Metall, Leinwand und Licht, mit*

---

431 Vgl. hierzu Scholze 1989, S. 43; Nicoll 1983, S. 222; Jakubowski 1973, S. 107-118. Die Forschung verweist auf Wyspiańskis Nähe zu den europäischen Theaterreformern von Craig bis Brecht. Szydlowski (1975, S. 3 u. S. 22-24) analysiert typologische Analogien zwischen Theaterkonzeptionen Wyspiańskis und Brechts; vgl. auch Kröplins 1985, S. XXV.

432 Vgl. hierzu Scholze 1989, S. 43. Wyspiański inszenierte auch „Dziady“ („Totenfeier“) von Mickiewicz; anders als die ihm zeitgenössische Bewegung des „Jungen Polens“ teilte Wyspiański nicht die Auffassung der Kunst als l'art pour l'art, sondern war wie Mickiewicz der Auffassung, daß man die Kunst für gesellschaftliches und soziales Engagement instrumentalisieren sollte; vgl. Schmid 1994, S. 398.

433 Vgl. Scholze 1989, S. 68.

434 Leider sind viele Bühnenbild- und Kostümentwürfe Wyspiańskis nicht zu seinen Lebzeiten realisiert worden; vgl. hierzu Csató 1974, S. 104-105; u. Scholze 1989, S. 63.

*den verschiedenen Möglichkeiten der Gruppenkomposition und sogar mit Hilfe der ungetünchten Rückwand der Bühne.*<sup>435</sup>

Zenobiusz Strzelecki spricht in bezug auf Wyspiańskis Dekorationen vom „Neorealismus“, da sie sich vom Realismus des 19. Jahrhunderts allzusehr entfernten.<sup>436</sup>

Als „revolutionär“ galt Wyspiańskis Bühnenbild zur Inszenierung seines Dramas „Befreiung“ von 1903 in Krakau: Als sich der Vorhang hob, erblickte das erstaunte Publikum eine leere Bühne, ohne Dekorationen, erst vor den Augen des Publikums wurden von den Bühnentechnikern Fragmente der Dekorationen auf die Bühne gestellt. Auch die Schauspieler zogen erst auf der Bühne ihre Kostüme an, und verwandelten sich vor den Augen der Zuschauer in die Bühnengestalten.<sup>437</sup>

Wyspiański lehnte die traditionelle Guckkastenbühne ab und arbeitete an Entwürfen eines Amphitheaters.<sup>438</sup>

Durch seine Ablehnung des Theaters als einer Anstalt zur Reproduktion des Dramas legte Wyspiański den Grundstein zur Loslösung der polnischen Bühnenkunst von der literarischen Vorlage und veränderte somit nicht nur den Aufbau der Inszenierungen auf der Ebene des Dargestellten, sondern auch die Kommunikationsstrukturen.<sup>439</sup> Scholze verweist darauf, daß Wyspiański in seinem reformerischen Vorgehen dem Zuschauer eine besondere Aufmerksamkeit in seiner aktiven Subjektivität schenkte, und dabei von der Annahme ausging, daß man ihn am ehesten durch visuelle Ausdrucksmittel erreichen könne.<sup>440</sup>

Diese „plastische Phantasie“ prägt eindeutig auch Wyspiańskis dramatisches Werk. Aniela Tempicka, in ihrer Analyse Wyspiańskis Dramen, konstatierte:

*„Der Bühnenbildner und Regisseur ist dem Dramatiker und Schriftsteller voraus. Das Drama entsteht aus seiner Vision von Theater. In der Inszenierungskunst fühlt sich Wyspiański alsbald zu Hause und erreicht hohe Fertigkeit, künstlerische*

---

435 Csató 1974, S. 104-105.

436 Strzelecki 1962, S. 239.

437 Vgl. hierzu Strzelecki 1970, S. 48.

438 Vgl. Strzelecki 1970, S. 50; Strzelecki verweist in diesem Zusammenhang auf Wyspiańskis Nähe zu Wagner, Craig und Fuchs, ebd., S. 53.

439 Vgl. hierzu Scholze 1989, S. 43.

440 Vgl. Scholze 1989, S. 64.

*Reife. In der Kunst des Schreibens fühlt er sich unwohl, er wählt ehrgeizige, aber kleine Formen, sucht Vorbilder.* <sup>441</sup>

Leon Schiller<sup>442</sup>, eine der bedeutendsten Persönlichkeiten des polnischen Theaters der Zwischenkriegszeit, bezeichnete Wyspiańskis Dramen als „Partituren“:

*„Ich sage Partitur und nicht Text, weil Wyspiański (...) das Szenarium seines Dramas mit genauesten Anweisungen zu Ausstattung und Kostümen versah, für jede Szene Figurenbewegung und Beleuchtung bedachte und dabei auf die optische Seite der Aufführung offenbar mehr Gewicht legte als auf die auditive, was zum Ausgangspunkt für die gesamte Theaterreform wurde.“* <sup>443</sup>

In Wyspiańskis Dramen macht sich, typisch für das Drama der Jahrhundertwende, die Suche nach gegenständlichen Ausdrucksweisen bemerkbar: einerseits führt er in ihnen Objekte ein, die ihr eigenes Leben gewinnen, agieren und sprechen können<sup>444</sup>, und somit ein breites Deutungsangebot darstellen, andererseits bewirkt er durch die semantische Entleerung der Sprache die Desemantisierung der Figuren.<sup>445</sup> Herta Schmid spricht in bezug auf Wyspiańskis Dramen von einer „multimedialen Vielschichtigkeit“:

*„Im Vergleich mit der nur das verbale Medium ausnützenden Symbol- und Bedeutungskonstruktion bei Przybyszewski liegt bei Wyspiański somit eine mediale Vielschichtigkeit vor: die musikalische Gattungsfolie der folkloristischen „szopka“, die Szenenkomposition und Dialoghaftigkeit bestimmt, die Rhythmik und Reimtechnik des Kurzverses, welche mittels klanglich-verbaler Leitmotivik die Entsemantisierung der Figuren bewirkt, die Generierung dramatischer Figuren aus der Malerei, die dynamisierte Kontrastivik der Dingsymbolik und die damit verbundene, ebenfalls dynamisierte Farbsymbolik. Wyspiańskis 'reines Theater' führt ein in eine Poetik vielschichtiger Sinneswahrnehmung, worin zum ersten Mal in der polnischen Dramaturgie der Begriff dramatischer 'Bildlichkeit' als Synthese aller dem Drama möglichen Ausdrucksmittel definiert wird.“* <sup>446</sup>

---

441 Tempicka 1965, S. 394; Übers. nach Scholze 1989, S. 43.

442 Regisseur und Intendant.

443 Schiller, in: ders. 1983, S. 35; Übers. nach Scholze 1989, S. 64.

444 In „Hochzeit“, „Die Befreiung“ und „Akropolis“, vgl. Schmid, in: Piechotta, Wuthenow, Rothemann 1994, S. 401.

445 Vgl. hierzu Strzelecki 1970, S. 49.

446 Schmid, in: Piechotta, Wuthenow, Rothemann, S. 402. Szopka – „(...) eine Art Weihnachtsspiel der Krakauer Gegend, in der die an Stöcken befestigten Puppen in einem Schachtelgehäuse auf- und abtreten, nicht um zu handeln, sondern um zu sprechen, zu singen, und zu tanzen.“ (Ebd., S. 399).



Wyspiańskis dramatisches Werk hat dadurch der Entwicklung der polnischen Dramatik im 20. Jahrhundert entscheidende Impulse verliehen.<sup>447</sup>

Obwohl Wyspiański nur wenige Bühnenbilder entworfen hat, übten sie auf die weitere Entwicklung der polnischen Szenographie einen nachhaltigen Einfluß aus.<sup>448</sup> In seiner Nachfolge entstand eine szenographische Schule, die, wenn man berücksichtigt, daß die meisten Theatermacher des polnischen Bildertheaters aus der Szenographie hervorgegangen sind, die Entwicklung des polnischen Theaters stark beeinflusste.<sup>449</sup>

Charakteristisch für die polnische Szenographie seit Anfang des 20. Jahrhunderts war eine starke Beeinflussung von aktuellen Richtungen der Bildenden Kunst.<sup>450</sup> Karol Frycz (1877-1953) und Wincenty Drabik (1881-1933), beide Schüler Wyspiańskis, waren die ersten Bühnenbildner des polnischen Theaters. Sie wurden an dem 1913 gegründeten „Polnischen Theater“, mit dem Auftrag, für jedes Stück ein entsprechendes Bühnenbild zu entwerfen, engagiert. So setzten sie die neuen reformerischen Ideen in ihre praktische Bühnenarbeit um. Vor allem Drabik, der malerisch sehr begabt war, versuchte das Werk Wyspiańskis fortzusetzen. Fryczs Verdienst wiederum war es, die gemalte Dekoration durch architektonische Konstruktionen zu ersetzen.<sup>451</sup> Ebenfalls einen großen Einfluß auf die Entwicklung des polnischen Bühnenbildes übte Andrzej Pronaszko (1888-1961) aus, der die Grundsätze der kubistischen Malerei auf die Bühnengestaltung und die Kostüme übertrug. Er war auch Bühnenbildlehrer von Tadeusz Kantor und Józef Szajna (der sein Bühnenbildstudium wiederum unter Betreuung von Karol Frycz absolvierte).<sup>452</sup>

---

447 Wyspiański hinterließ etwa 20 Stücke und Stückfragmente. Zu Wyspiańskis dramatischem Werk vgl. Scholze 1989, S. 38-66 und Schmid, in: Piechotta, Wuthenow, Rothemann 1994, S. 397-402.

448 Vgl. hierzu Strzelecki 1962, S. 238.

449 Vgl. hierzu Taranienko 1986.

450 Diese Entwicklung begann mit Wyspiański, bei dem die Forschung vor allem auf die Einflüsse der Symbolisten, Impressionisten und Präraffaeliten verweist; vgl. Strzelecki 1962, S. 239-240; u. das Kapitel „Wpływy nowoczesnego malarstwa na scenografię“ in: ebd., S. 58-85.

451 Vgl. hierzu Strzelecki 1970, S. 68; vgl. auch Csató 1974, S. 105.

452 Vgl. hierzu auch Tomczyk-Watrak 1985, S. 13.

Die Übertragung der in der Malerei aktuellen Strömungen auf die Ausgestaltung des Bühnenbildes läßt sich auch am Beispiel des Konstruktivismus zeigen, der solche Persönlichkeiten wie Daszewski und Potworowski beeinflusste.<sup>453</sup>

Nach dem zweiten Weltkrieg wurden Karol Frycz und Andrzej Pronaszko zu Direktoren zweier Theater in Krakau (Frycz des „Słowacki“-Theaters, Pronaszko des „Teatr Stary“).<sup>454</sup> Nach Csató „haben sie dazu beigetragen, daß der schematisch verstandene sozialistische Realismus, der damals auf den polnischen Bühnen vorherrschte, immerhin einen neuzeitlichen Ausdruck fand und nicht einfach das Theater des 19. Jahrhunderts kopierte“<sup>455</sup>. Wichtige Persönlichkeiten der polnischen Szenographie der Nachkriegsjahre waren auch Aleksander Jędrzejewski, Wiesław Lange, Romuald Nowicki, Andrzej Stopka<sup>456</sup> und Zenobiusz Strzelecki, übrigens Verfasser der Geschichte des polnischen Bühnenbildes: „Kierunki scenografii współczesnej“ und „Polska plastyka teatralna“.<sup>457</sup>

#### 2.2.2.2 Das „Cricot“-Theater

1933 wurde in Krakau auf Initiative von Józef Jarema von einer Gruppe Bildender Künstler das Theater „Cricot“ gegründet – das erste polnische Theater, das das Bühnengeschehen primär mit visuellen Ausdrucksmitteln zu konstruieren versuchte. Der Schwerpunkt der Darstellung verlagerte sich von der literarischen Vorlage auf rein visuelle Qualitäten, auf Maske, Kostüm, Geste, Bewegung, Licht, Formen und Farben. Oft wurden den Zuschauer überraschende und schockierende Wortkonstruktionen eingesetzt. „Cricot“ vereinte Bildende Künstler unterschiedlicher künstlerischer Richtungen: zum einen die „Kapisten“, die die Ideen des Kolorismus in den Vordergrund ihres Interesses stellten und von der Überzeugung ausgingen, daß Kunst nicht im Dienste der national-sozialen Idee stehen sollte (Józef Jarema, Zygmunt Waliszewski, Piotr Potworowski, Jacek Puget), zum anderen die s.g. Krakauer

453 Vgl. hierzu Matynia 1995, S. 8-9, und Koecher-Hensel, in: Osterloff 1991, S. 13-14.

454 Vgl. Strzelecki 1970, S. 149.

455 Csató 1974, S. 109.

456 Stopka zeigte in seinen Bühnenbildern eine besondere Vorliebe für das Groteske; vgl. Csató 1974, S. 109.

457 Strzelecki 1970 u. ders. 1962. Vgl. hierzu auch das Kapitel „Scenografowie“ in Szydlowski 1972, S. 90-104, das Kapitel „Zur Problematik des modernen Bühnenbildes“ in: Csató 1974, S. 104-113; und Stopczyk 1988.

Gruppe, die unter starkem Einfluß der abstrakten Kunst stand und mit den Sozialisten sympathisierte (Maria Jarema, Henryk Wiciński, Jonasz Stern).<sup>458</sup> All diesen Künstlern war die Suche nach neuen Ausdrucksmitteln und die Ablehnung von Naturalismus und Psychologismus im Theater gemeinsam.

Von der Forschung hervorgehoben, werden neben den Inszenierungen von Jarema, vor allem die Bühnenbilder von Henryk Wiciński, der die Idee eines visuellen Gesamtkunstwerks verfolgte. Berühmtes Beispiel sind sein Bühnenbild und seine Kostüme zu Witkacys Stück „Małwa“. Letztere erfüllten die Funktion der psychologisierenden Charakterisierung der dramatis personae und wurden damit so im bewußten Kontrast zu den apsycho-logisch agierenden und primär die paralinguistischen Qualitäten der Sprache betonenden Schauspieler gehalten: Die Sprache wurde zum beliebigen, nicht nach semantischen Qualitäten geordneten Material, mit dem man spielerisch umging, der Text von „Małwa“ mit einem Gedicht von Schwitters collagiert, das aus losen Tonassoziationen bestand.<sup>459</sup>

Die künstlerischen Ideen von Wiciński wurden von Zbigniew Taranienko, einem polnischen Kritiker und Kenner des polnischen Bildertheaters schon einmal mit denen von Schlemmer und Moholy-Nagy, hinsichtlich der Betonung des visuellen Elementes der Aufführung, verglichen.<sup>460</sup> Taranienko weist zugleich auf die Unterschiede zwischen „Cricot“ und dem Bauhaus-Theater hin: lag der Schwerpunkt am Bauhaus auf dem Tanztheater und der Pantomime, so wurden von „Cricot“ vor allem Inszenierungen des Sprechtheaters realisiert. Darüber hinaus waren die Künstler von „Cricot“ nicht in einem so starken Maße wie die Bauhauskünstler von den Richtungen der reinen Abstraktion beeinflusst.<sup>461</sup> Das „Cricot“ sei, so Taranienko, nicht nur das einzige polnische Theater der Zwischenkriegszeit, das mit visuellen Ausdrucksmitteln gearbeitet habe, sondern auch das einzige experimentelle Theater Polens zu diesem Zeitpunkt.<sup>462</sup>

---

458 Vgl. hierzu Matynia 1995, S. 8-9; ders. 1986; u. Jarema 1934.

459 Zum Repertoire des „Cricot“ gehörten neben Witkiewicz's Dramen auch Stücke von Jarema, Czyzewski und Wyspiański.

460 Vgl. Taranienko 1979, S. 125.

461 Taranienko 1979, S. 126.

462 Vgl. hierzu Taranienko 1979, S. 125-128. Unseres Erachtens ist auch das von Witkiewicz in Zakopane gegründete Theater ein experimentelles Theater gewesen. Vgl. Kapitel 2.2.2.3.

### 2.2.2.3 Stanisław I. Witkiewiczs Theorie der „Reinen Form“

Ein Bindeglied zwischen dem polnischen Bildertheater und der europäischen Theateravantgarde ist die vielfach begabte künstlerische Persönlichkeit der polnischen Avantgarde Stanisław Ignacy Witkiewicz<sup>463</sup> – Philosoph, Maler, Dramatiker, Romanautor, Kunsttheoretiker und Photograph. Witkiewicz, der sich intensiv mit den Problemen der allgemeinen Ästhetik beschäftigte, schuf eine eigene ästhetische Theorie – die Theorie der „Reinen Form“<sup>464</sup>. Dort stellte er sich wie die meisten Avantgardenkünstler hinter die Forderung nach einer autonomen, eigene Wirklichkeit konstruierenden Kunst<sup>465</sup> wobei er sich vor allem auf die russische Avantgarde: die „Formale Schule“ und den Konstruktivismus bezog. Diese künstlerischen Strömungen lernte er während des ersten Weltkrieges, im Zuge eines etwa vierjährigen Aufenthaltes in Rußland als Offizier der russischen Armee kennen. Ihre Kenntnis wurde ihm aber auch durch die polnische Künstlerbewegung des „Formismus“ vermittelt, deren Mitglied er kurze Zeit war. Diese war eine synkretische Mischung aus Elementen des Kubismus, Expressionismus, Konstruktivismus, Futurismus und anderen Richtungen der europäischen Avantgarde.<sup>466</sup> Am nächsten stand sie allerdings der russischen „Formalen Schule“, worauf schon ihr Name anspielte. Nach Sugiera<sup>467</sup> weist der Synkretismus, mit dem in Polen Stile und Tendenzen unterschiedlicher Richtungen der europäischen Avantgarde miteinander vermischt wurden, der polnischen Avantgarde eine Sonderstellung zu. Ein wichtiger Punkt des Programms der Formisten waren die Provokationen des Publikums, so daß „einige der von den Formisten organisierten Lesungen mit dem Eingreifen der Polizei und der Festnahme der übereifrigen Künstler“<sup>468</sup> endeten. Diese provokatorische Haltung war für Witkiewicz auch nach seiner Trennung von den Formisten weiterhin charakteristisch.

---

463 Künstlerpseudonym Witkacy, eine Zusammensetzung der ersten Silbe des Familien- und der zweiten Silbe seines Vornamens Ignacy.

464 Witkiewiczs Gegner verspotteten seine Theorie als „Theorie des reinen Nonsens“; vgl. Scholze 1989, S. 81; als einziger der Zeitgenossen Witkiewiczs ist Tadeusz Peiper (eine der führenden Persönlichkeiten der polnischen Avantgarde der Zwischenkriegszeit) von der Originalität seiner Theorie überzeugt gewesen; selbst er allerdings äußerte Zweifel, ob es möglich ist, angesichts der Vielgestaltigkeit des theatralischen Werkes, sie in die szenische Praxis umzusetzen; vgl. hierzu Sugiera 1994, S. 14; in der polnischen Literatur- und Theaterwissenschaft ist die Theorie der „Reinen Form“ sehr unterschiedlichen Interpretationen unterzogen worden; dies betrifft auch die Theaterpraxis.

465 Vgl. Sugiera, in: Fischer-Lichte 1995, S. 367.

466 Ebd., S. 383.

467 Ebd.

468 Sugiera, in Fischer-Lichte 1995, S. 383.

Sein ästhetisches System faßte Witkiewicz in dem Programmaufsatz „Über die Reine Form“ („O Czystej Formie“) 1925 zusammen. Darin beschäftigte er sich erstens mit der allgemeinen Ästhetik der Kunst, zweitens mit den Ästhetiken der einzelnen Künste. Grundbegriff seiner allgemeinen Ästhetik ist das s.g. „metaphysische Gefühl“, eine Art „Katharsis“, „Erschütterung“ des „Ich“ als des künstlerischen Effekts beim Rezipienten. Das „metaphysische Gefühl“ wird durch die Erfahrung der „Einheit“ des transzendierenden Subjekts in der „Vielfalt“ seiner räumlich-zeitlichen Seinsaspekte<sup>469</sup>, seiner „heterogenen sinnlichen Erfahrungen“<sup>470</sup> hervorgerufen. Die „Einheit in Vielfalt“ ist, so Witkiewicz, die fundamentale Eigenschaft allen Seins, erst durch ihre Empfindung erfährt der Mensch seine Einmaligkeit<sup>471</sup> und seine Individualität, das „metaphysische Erlebnis“ stellt den höchsten individuellen Wert dar. Dieses kann nach Witkiewicz nicht nur durch Kunst, sondern auch durch Religion und Metaphysik hervorgerufen werden. Da jedoch die Religion und metaphysische Philosophie in der Kultur seiner Zeit, so Witkiewicz, ihre Autorität verloren haben, bleibt seinen Zeitgenossen nur noch die Kunst.

Mit der Grundkategorie seiner Ästhetik – der „Reinen Form“ – meinte Witkiewicz eine solche Struktur eines Kunstwerks, die die Empfindung der Einheit des „metaphysischen Gefühls“ garantieren würde.<sup>472</sup> Diese „innere Logik“ der formalen Konstruktion sollte die mimetische Darstellung ersetzen.

Witkiewicz unterscheidet, ganz im Sinne der traditionellen Kunstästhetik zwischen Kunstarten mit homogenen (Musik, ungegenständliche Malerei) und heterogenen Materialien (Literatur, Tanz, Theater, Architektur).<sup>473</sup> Eine ästhetische Relevanz erlangen die Materialien, die an sich ästhetisch indifferent sind, erst durch die Form. In solchen Kunstarten wie Musik und abstrakte Malerei sind ihre homogenen Materialien Garanten künstlerischer „Reinheit“ im Sinne einer von semantischen Bezügen befreiten Form, im Falle vom Theater, Poesie oder

---

469 Vgl. Schmid, in: Piechotta, Wuthenow, Rothemann 1994, Bd. 2, S. 403; nach Schmid steht Witkiewicz Ästhetik in der Kantschen Tradition, die das Kunstwerk „als formale Einheit einer Vielfalt von einzelnen Formelementen, wobei die einheitsstiftende Form der Einheit des Bewußtseins des Ichs entlehnt ist“, betrachtet (ebd., S. 404); sie verweist auch auf Parallelen zur Ästhetik des tschechischen Strukturalismus.

470 Schmid, in: Fischer-Lichte 1995, S. 405.

471 Im Sinne der Leibnizschen Monade; vgl. Scholze 1989, S. 77.

472 Vgl. hierzu Scholze 1989, S. 79.

473 Schmid (in: Piechotta, Wuthenow, Rothemann 1994, S. 404) verweist auf Ähnlichkeiten zwischen Witkacys Einteilung der Kunstgattungen und Lesmians Differenzierung der künstlerischen Mittel. Anders aber als Lesmian hält Wikiewicz die Sprache für ein unverzichtbares Ausdrucksmittel des Theaters.

darstellender Malerei kann es dagegen zu störenden qualitativen Synkretismen kommen. Für Störfaktoren des „metaphysischen Gefühls“ hielt Witkiewicz im Falle eines Theaterkunstwerks vor allem die Handlung und das Wort<sup>474</sup>, die er dennoch im Unterschied zu vielen europäischen Theateravantgardisten als die unverzichtbaren Elemente einer Theateraufführung betrachtete.<sup>475</sup> An die Begriffe der Deformation und Konstruktion der russischen „Formalen Schule“ anknüpfend, war Witkiewicz der Meinung, die durch die Wortsemantik verursachte „Verunreinigung“ des Kunstwerks durch die „Technik der Deformation“ überwinden zu können.<sup>476</sup> Auch in bezug auf die Handlung läßt sich das analoge Problem durch die Deformation wieder in Ordnung bringen, indem eine realistische, kausale Handlung und die Logik in der Psychologie der Personen aufgegeben werden und eine beliebige Bewegung in Zeit und Raum zugelassen wird.<sup>477</sup> Auf diese Weise schafft die Deformation Voraussetzungen dafür, „eine Konstruktion, die sich allein an formalen ‘Richtungsspannungen’ orientiert, worunter kompositorische Spannungen der elementaren Materialformen wie etwa der Fläche, Farbe und Linie in der Malerei, die dramatischen Spannungen des Bühnenraumes, seiner plastischen Figuren oder auch die abstrakten Spannungsbeziehungen dramatischer Handlungskonstellationen zu verstehen sind“<sup>478</sup>, zustande zu bringen. Diese von Witkiewicz angestrebte harmonische Spannungskomposition sollte alle Elemente, darunter auch die „unreinen“, zu einer ganzheitlichen Harmonie vereinigen.<sup>479</sup> Witkiewicz distanziert sich programmatisch von der Realitätsabbildung: ein Kunstwerk sollte seiner Theorie gemäß ein Konstrukt der vom Bewußtsein befreiten Spontaneität eines Künstlers sein, die Gesetzmäßigkeit des Seins wiedergeben. In der „Einführung in die Theorie der Reinen Form“ gibt Witkiewicz ein Musterbeispiel einer nach den Grundsätzen der „Reinen Form“ konstruierten Theateraufführung:

*„Es treten drei rotgewandte Personen auf, die sich, man weiß nicht vor wem, vereinigen. Eine von ihnen deklamiert irgendein Gedicht (es muß den Eindruck*

---

474 Vgl. hierzu Schmid, in: Fischer-Lichte 1995, S. 409.

475 In diesem Zusammenhang polemisierte Witkiewicz auch mit Wyspianski, den er neben Micinski für einen Vorläufer der Idee der „Reinen Form“ hält: Witkiewicz kritisierte die Dominanz der malerischen Bildlichkeit im Theaterkonzept Wyspianskis; vgl. hierzu Schmid, in: Piechotta, Wuthenow, Rothemann 1994, S. 404.

476 Vgl. ebd.

477 Vgl. Scholze 1989, S. 79-80; Schmid, in: Fischer-Lichte 1995, S. 412; Schmid, in: Piechotta, Wuthenow, Rothemann 1994, S. 405.

478 Schmid, in: Piechotta, Wuthenow, Rothemann 1994, S. 408.

479 Schmid verweist darauf, daß sich die Harmonielehre Witkiewiczs erst im Zusammenhang mit einer metaphysischen Philosophie begreifen läßt; vgl. Schmid, in: Fischer-Lichte 1995, S. 409.

*erwecken, genau in diesem Augenblick notwendig zu sein). Es tritt ein sanfter Alter auf, eine Katze an der Leine führend. Bis hierher vollzog sich alles vor einem schwarzen Vorhang. Der Vorhang geht auf, und man blickt auf eine italienische Landschaft. Orgelmusik ist zu hören. Der Alte sagt etwas zu den drei Gestalten, etwas, das eine zu allem Vorhegehenden passende Stimmung erzeugen muß. Von einem kleinen Tisch fällt ein Glas herab. Alle werfen sich auf die Knie und weinen. Der Alte verwandelt sich aus einem sanften Menschen in einen grimmigen 'Hüter' und ermordet ein kleines Mädchen, das kurz zuvor von der linken Seite herangekrochen ist. Darauf eilt ein schöner Jüngling hierzu und dankt dem Alten für diese Mordtat, während die rotgewandten Personen singen und tanzen. Anschließend weint der Jüngling über der Leiche des Mädchens und sagt überaus lustige Dinge, worauf der Alte sich wieder in einen sanften und gütigen Menschen verwandelt und in einer Ecke lachend erhabene und heitere Sätze äußert. Die Kostüme können beliebig sein, einem bestimmten Stil entsprechen oder phantastisch sein. Während einiger Partien des Stückes darf es Musik geben. Ist das nicht schlicht ein Irrenhaus oder vielmehr das Hirngespinnst eines Irren auf der Bühne? Möglich, daß das sogar stimmt, aber wir behaupten, daß man, wenn man nach dieser Methode ernsthaft ein Stück schreibt und es entsprechend aufführt, Dinge von bislang nicht dagewesener Schönheit schaffen kann; es mag ein Drama sein, eine Tragödie, eine Farce oder eine Grotteske, alles in diesem besagten Stil, der in nichts dem gleicht, was es bisher gegeben hat.<sup>480</sup>*

Den Hintergrund der Theater- und Dramenkonzeption von Witkiewicz bildete der *Katastrophismus*: seine Zeit betrachtete er als eine Übergangsphase zu einer „Anti-Utopie“ der zukünftigen mechanischen Massengesellschaft, in der die Kultur, somit auch die Konzeption der „reinen“ Kunst und das Individuum zum unaufhaltsamen Niedergang verurteilt sind.<sup>481</sup> Er ging davon aus, daß zwischen individuellem und gesellschaftlichem Wert ein Widerspruch besteht, das Streben nach dem Wohl des Kollektivs und der Gleichheit der Menschen hielt er für unvereinbar mit dem Bewahren der Kultur, die er im Sinne eines individuellen Wertes begriff. Dieser Prozeß der Verdrängung des Individuums hat nach Witkiewicz mit der Französischen Revolution begonnen.<sup>482</sup>

In seiner Forderung „die lebensechten Gefühle mit der Sphäre der Reinen Form zu verschmelzen“<sup>483</sup>, um sie auf diese Weise zu objektivieren, rückt Witkiewicz in die Nähe der Konzeption Kandinskys.<sup>484</sup> Auch die Suche nach einer „inneren Logik“ kommt Kandinskys Forderung der „inneren Einheitlichkeit“ nahe. Mit dem Futurismus und Dadaismus

480 Witkiewicz, in: Wirth 1985, S. 73.

481 Schmid, in: Piechotta, Wuthenow, Rothemann 1994, S. 405; vgl. auch Scholze 1989, S. 79.

482 Vgl. hierzu Scholze 1989, S. 78.

483 Sugiera, in: Fischer-Lichte 1995, S. 384.

484 Darauf verweist auch Schmid, in: Fischer-Lichte 1995, S. 403-416.

gemeinsam wäre Witkiewicz die Rebellion gegen alle bisher geltenden künstlerischen und moralischen Normen, eine „Konvention des Konventionsbruchs“<sup>485</sup>, wie auch das Bestreben nach der Mystifizierung des alltäglichen Lebens: sein eigenes Leben versuchte er in einen Kurationsakt zu verwandeln, weshalb er für seine Zeitgenossen als Exzentriker und Außenseiter galt. In diesem Zusammenhang ordnen die polnischen Forscher Wikiewicz in die Tradition des europäischen Dandyismus ein.<sup>486</sup>

In seiner Auffassung des Grotesken knüpfte Witkiewicz an Meyerhold an.<sup>487</sup> Darüber hinaus war seiner Theorie mit den Programmen der europäischen Theateravantgarde auch die ausdrückliche Berücksichtigung des Zuschauers gemeinsam: da der Sinn eines Kunstwerkes sich nach Witkiewicz auf der Ebene des „metaphysischen Gefühls“ konstituiert, ist der Rezipient somit aktiv in den Produktionsprozeß eines Kunstwerkes einbezogen.<sup>488</sup> Was die Theatertraditionslinie des polnischen Theaters betrifft, so wird von der Forschung auf Stanisław Przybyszewski und Bolesław Leśmian verwiesen, die mit Hilfe einer Theorie des „Regresses zum Ursprung“, ebenfalls versuchten, das polnische Theater zu reformieren.<sup>489</sup> Trotz dieser zahlreichen Gemeinsamkeiten mit der europäischen Theateravantgarde gab es zwischen Witkiewicz und den europäischen „Bühnenreformern“ einen radikalen Unterschied: Er glaubte an eine Erneuerung des Theaters mit Hilfe einer reformierten Dramaturgie<sup>490</sup>, das gesprochene Wort bleibt in seiner theaterästhetischen Konzeption trotz der Deformationen ein übergeordnetes Ausdrucksmittel.<sup>491</sup> Trotz seiner Forderungen nach der Ablösung der mimetischen Kunstperiode durch eine antimimetische, stand Witkiewicz den

485 Schmid, in: Fischer-Lichte 1995, S. 416.

486 Vgl. Sokol 1992, S. 131: „Hätte es den Dandyismus nicht gegeben, dann hätte ihn Witkiewicz erfinden müssen.“ (Zit. Nach Sugiera, in: Fischer-Lichte 1995, S. 380); Auch Sugiera behauptet (ebd., S. 380), daß für Witkiewicz „von der Forderung nach einer Theatralisierung und Mystifizierung der alltäglichen Lebenswelt, wie sie Baudelaire und Wilde formuliert hatten, ein großer Reiz ausging“.

487 Schmid behauptet allerdings, daß für Witkiewicz Auffassung des Grotesken, trotz einer Verwandtschaft mit Meyerhold, der Expressionismus entscheidend war; vgl. Schmid, in: Fischer-Lichte 1995, S. 410.

488 Vgl. hierzu Scholze 1989, S. 81 u. S. 109; u. Sugiera, in: Fischer-Lichte 1995, S. 386.

489 Vgl. z.B. Schmid, in: Fischer-Lichte 1995, S. 412-415; Schmid behauptet in diesem Zusammenhang: „In Polen ergibt sich also eine merkwürdige Verbindung von Kunstinnovation durch Retrogradation, die im metaphysischen Denken verwurzelt ist. Witkiewicz markiert in diesem Umfeld eine Sonderstellung, insofern bei ihm der zeitliche Regreß in eine Linearität kulturellen Zerfalls umgewandelt wird, was sich seinem Katastrophismus verdankt. Demgegenüber vertreten Przybyszewski und Leśmian eine Position des evolutionären Optimismus.“ (Schmid, in: Piechotta, Wuthenow, Rothemann 1994, S. 413-414).

490 Vgl. Degler 1973.

491 Dies ist auch der Grund, wieso sich in seinen theaterästhetischen Schriften so wenige Hinweise zur Arbeit des Regisseurs finden



Theaterexperimenten skeptisch gegenüber, in denen das Verhältnis zwischen den einzelnen Zeichensystemen grundsätzlich neu bestimmt wurde u.a. die Sprache in den Hintergrund gedrängt. So Sugiera:

*„Witkiewicz war sehr gut über das Geschehen auf den europäischen Bühnen unterrichtet. Aber keine der dort vorgeschlagenen avantgardistischen Lösungen schien ihn zufrieden zu stellen. Experimente mit einer ausgeklügelten Inszenierung beurteilte er hinsichtlich des Einflusses auf die Zukunft des Theaters ebenso negativ wie die Suche nach äußerster Einfachheit. Seiner Meinung nach konnte das Theater nur durch einen neuen Typ von Dramaturgie revitalisiert werden, der das konservative und allzu stark vom Geschmack des Publikums abhängige Theater zu Reformen zwingen würde. Erst ein neues Drama, eine Art Bühnenlibretto oder Partitur, könne die Regisseure und Schauspieler zur Suche nach einer künstlerischen Wahrheit veranlassen, die sich nicht an einer trügerischen Treue gegenüber der Wirklichkeit messen ließe. Es sollte Figuren auf die Bühne bringen, deren Handlungen und Äußerungen keinen anderen Bezugspunkt hätten und nichts anderes mehr repräsentierten als das Werden selbst; das unablässige Ablesen einer Gegenwart durch die darauf folgende, ohne daß durch eine lebenspraktische Logik zueinander in Beziehung gebracht werden könnten“<sup>492</sup>*

Hier kommt der „Traditionalismus“ der Konzeption Witkiewiczs zum Ausdruck.<sup>493</sup> Die polnische Forschung, die lange Zeit nur auf Witkiewiczs Vorläufertum in bezug auf das absurde Theater hingewiesen hat, entdeckte vor einigen Jahren auch seinen Anachronismus. Als einer der ersten hat Jan Kott darauf aufmerksam gemacht:

*„In dieser komplizierten Dialektik von Anachronismus und Vorläufertum, wofür Witkiewicz wie kein anderer seiner Zeitgenossen ein Beispiel ist, beeindruckte lange Zeit am stärksten sein Vorläufertum. Heutzutage scheint sein Anachronismus am interessantesten. (...) Das Theater hat es aber immer noch nicht bemerkt, Witkiewicz, modern, anachronisch und dekadent, wartet immer noch darauf, auf der Bühne entdeckt zu werden.“<sup>494</sup>*

Seine dramaturgischen Konstruktionsprinzipien setzte Witkiewicz in über 30 Dramen um.<sup>495</sup> Kennzeichnend für sie waren: eine Strukturierung der Figuren und Handlungen nach alogischen und apsychologischen Prinzipien, ein grotesker Umgang mit den Konstruktionsebenen wie z.B. der ständige Wechsel der Figuren zwischen der Ebene der metaphysischen

492 Sugiera, in: Fischer-Lichte 1995, S. 378; vgl. auch Scholze 1989, S. 107-108.

493 Vgl. Sugiera 1994, S. 14; Janusz Degler bezeichnete es als das „trojanische Pferd“ der Konzeption Witkiewiczs, in: Degler 1977, S. 20.

494 Nach Sugiera 1994, S. 25.

495 Witkacy gilt in der polnischen Literaturgeschichte als Schöpfer eines neuen Dramentyps; die Mehrheit seiner über 30 Dramen entstand zwischen 1918 und 1925; zu ihrer Struktur vgl. Scholze 1989, S. 88-106.

Todessehnsucht und der einer Lebensfreude<sup>496</sup>, eine Traumkonvention und das Spiel mit dramatischen Konventionen, Zitaten, Andeutungen und Parodien auf bekannte polnische Dramen.<sup>497</sup> Ein häufiges Motiv dieser Stücke ist der mehrfache Tod und die „Wiederauferstehung“ der Dramenfiguren, von Tadeusz Kantor in seinem „Theater des Todes“ aufgegriffen.

Witkiewicz's Werk – dessen Rezeption seine Zeitgenossen überforderte<sup>498</sup> – verhalf zum Erfolg, durch mehrere Aufführungen in den fünfziger Jahren, Tadeusz Kantor.<sup>499</sup>

Seine theaterästhetischen Überlegungen versuchte Witkiewicz auch selbst auf der Bühne auszuprobieren. So wurde aus seiner Initiative 1925 das „Formistische Theater“ in Zakopane gegründet – ein Amateurtheater der Zakopaner Intelligenz, an dem Witkiewicz als Organisator, Bühnenbildner und Regisseur vier eigener Stücke wirkte.<sup>500</sup> Da jedoch unter den Mitgliedern des Theaters in den ästhetischen Vorstellungen große Unterschiede bestanden, wurde seine Tätigkeit 1927 unterbrochen. 1938 reaktivierte es Witkiewicz wieder und übernahm dort die Funktion des literarischen Leiters. Am 17.09.1939, als die Rote Armee die polnischen Grenzen überschritten hat, beging Witkiewicz, der darin die Erfüllung seiner katastrophischen Vision sah, Selbstmord.

Witkiewicz selbst war der Meinung, daß es ihm nicht gelungen ist, das Ideal der „Reinen Form“ zu erreichen.<sup>501</sup> Festzuhalten bleibt jedoch, daß er, trotz seines gewissen „Traditionalismus“, als erster in der polnischen Theatergeschichte eine Theorie schuf, deren Schwerpunkte auf dem Absurden und Grotesken lagen. Somit legte er auch das Fundament für

496 Vgl. hierzu Schmid, in: Fischer-Lichte 1995, S. 410.

497 Oft sind es Dramen von Wyspianski und Słowacki gewesen; vgl. hierzu Scholze 1989, S. 84.

498 Dennoch fanden auf polnischen Bühnen bis 1939 18 Premieren seiner Dramen statt; vgl. Scholze 1989, S. 107; interessanterweise lobte Witkiewicz besonders diese Aufführungen, die einen reproduktiven Darstellungsstil verfolgten; vgl. ebd.

499 Vgl. hierzu Kantor 1991. Zur Rezeption Witkiewicz vgl. Scholze 1989, S. 106-111; von der polnischen Kritik ist Kantor zuerst für seine Interpretation der Dramen Witkiewicz's stark angegriffen worden, man hat ihm vor allem das Fehlen der Werktreue vorgeworfen (so z.B. der renommierte polnische Theaterkritiker Konstanty Puzyna in seinem Aufsatz „Auf den Paßhöhen des Unsinn“). Kantor versuchte, in seinem Theater eine Struktur zu schaffen, die Witkiewicz's Spiel mit dem Zuschauer nahe kommen würde; vgl. hierzu auch Sugiera 1994, S. 17-25.

500 Das „Formistische Theater“ brachte u.a. „Im kleinen Landhaus“ und „Die Pragmatiker“ auf die Bühne. Das Publikum schien allerdings mit der Ästhetik dieses Theaters überfordert zu sein; vgl. Sugiera, in Fischer-Lichte 1995, S. 394.

501 Vgl. ebd., S. 378.



### • 2.3 Zusammenfassung

Unsere Darstellung der ästhetischen Denkmodelle, die zum polnischen Bildertheater führen, macht deutlich, daß dieses in der Tradition eines gattungsübergreifenden Kunstmodells steht, in dem das mimetische Prinzip in ein formal-syntaktisches transformiert wurde. In den Vordergrund der formdominanten Kunstwerke tritt die Generierung neuer Wirklichkeiten. Sie sind keiner konkreten Mitteilungsabsicht unterworfen, sondern entfalten erst im Prozeß der Rezeption ihr Bedeutungspotential. Nach Schmid sind sie „weder Text noch Zeichen, sondern Struktur bzw. Objekt in Potentialität.“<sup>502</sup> Die Ästhetizität und folgerichtig die Bedeutungskonstitution dieser durch die syntaktische und pragmatische Dimension dominierten Werke, realisiert sich nicht in isolierten ästhetischen Objekten, sondern erst in ästhetischen Kommunikationsprozessen. Die Rolle des Rezipienten der zur Teilnahme an ihm eingeladen wird, definiert sich somit grundsätzlich neu.<sup>503</sup>

Die Prüfung der Kommunikationsmodelle der Theaterwissenschaft ergibt, daß diese trotz der in den 80er Jahren vorherrschenden Übereinstimmung in der Auffassung, die Theateraufführung stelle einen bidirektionalen kommunikativen Prozeß dar und der Distanzierung einiger Forscher von dem informationstechnischen Modell, kaum Anhaltspunkte für die Untersuchung der Bedeutungsgenerierung eines semantisch neutralen Theaters bieten. Will man sich dieser auf analytischer Ebene annähern, muß m.E. eine interpretatorische Grundeinstellung angestrebt werden, die dem Charakter dieser Kunst entspricht. Für die halten wir eine nicht inhaltsdeutende, sondern strukturspezifizierende Theorie. Ein analytisches Instrumentarium, den Kommunikationsprozessen der nichtmimetischen Theaterformen, und ihren Darstellungsgesetzen und ihrer Gestaltungslogik auf die Spur zu kommen, bietet m.E. die bisher für die Zwecke einer theaterwissenschaftlichen Untersuchung nicht instrumentalisierte Kommunikationstheorie des Radikalen Konstruktivismus. Darüberhinaus verspricht sie einen Zugang zu den neuen Wirklichkeitsverständnis zu gewinnen. Das informationstechnische Modell von Kommunikation als Informationsübertragung wird dort konsequent durch ein Modell der Informationskonstruktion innerhalb des kognitiven Bereichs

---

502 Schmidt 1970, S. 46.

503 Vgl. ebd., S. 46.

autopoietischer Systeme ersetzt.<sup>504</sup> Seine Grundbegriffe wollen wir im folgenden Kapitel darstellen.

---

**504** Vgl. Schmidt 1987, S. 31.

### 3. Die erkenntnistheoretischen Positionen des Radikalen

#### Konstruktivismus<sup>505</sup>

*„Wissenschaft ist kein Bereich objektiver Erkenntnis, sondern ein Bereich subjektabhängiger Erkenntnis, der durch eine Methodologie definiert wird, die die Eigenschaften des Erkennenden festlegt. Mit anderen Worten, die Gültigkeit wissenschaftlicher Erkenntnis beruht auf ihrer Methodologie, die die kulturelle Einheitlichkeit der Beobachter bestimmt, und nicht darauf, daß sie eine objektive Realität widerspiegelt.“<sup>506</sup>*

(Humberto R. Maturana)

#### 3.1 Die Wahrnehmungstheorie

Im Zentrum des Interesses der Konstruktivisten steht der Zusammenhang zwischen Wahrnehmen, Erkennen und Wirklichkeit.<sup>507</sup> Im deutlichen Widerspruch zu den meisten („realistischen“) Wahrnehmungstheoretikern und zu unseren Alltagsüberzeugungen<sup>508</sup>, wonach wir über unser Wahrnehmungssystem in direktem Kontakt mit der Welt stehen, stellen die Konstruktivisten die Erkennbarkeit der Welt in Frage. Sich auf philosophische, psychologische und biologische Erkenntnisse stützend, gehen sie zwar von der Existenz einer objektiven Realität aus, dieser messen sie aber „ausschließlich den Charakter einer unspezifischen Anregung“<sup>509</sup> bei und konzipieren ihre Wahrnehmungstheorie als eine erkenntnistheoretische Kognitionstheorie. Die biologisch-neurowissenschaftliche Grundlage dieser Überlegungen bildet die Auffassung des Wahrnehmungsproblems nicht vom Aspekt der Sinnesorgane her, sondern vom Standpunkt des Gehirns. Die Konstruktivisten gehen von der Überlegung aus, daß Wahrnehmung eine Bedeutungszuweisung ist „zu an sich bedeutungsfreien neuronalen Prozessen“ und somit eine Konstruktion und Interpretation darstellt.<sup>510</sup> Roth begründet dies folgendermaßen:

---

505 Der Begriff Radikaler Konstruktivismus wird im Sinne eines Diskurses und nicht einer einheitlichen Denkrichtung benutzt; vgl. Schmidt 1987, S. 7.

506 Zit. nach Schmidt, 1987.

507 Vgl. hierzu Schmidt 1994, S. 13.

508 Vgl. hierzu Schmidt, Merten 1994, S. 20.

509 Ebd., S. 21.

510 Roth 1986; nach Schmidt 1987, S. 14; u. Glaserfeld 1984, S. 18.

*„Das Gehirn ist kein umweltoffenes Reflexsystem, sondern ein funktional geschlossenes System, das nur seine eigene 'Sprache' versteht und nur mit seinen eigenen Zuständen umgeht. Die Verbindung zur 'Welt' erfolgt über Sinnesrezeptoren, die bereichsspezifisch arbeiten. Diese Rezeptoren werden durch Umwelteinflüsse in ihren elektrischen Eigenschaften verändert, so daß sie elektrische Impulse abgeben können; d.h. sie übersetzen Ereignisse, die dem Nervensystem als einem geschlossenen System unzugänglich sind, in dessen 'Sprache'. Bei diesem Übersetzungsprozeß aber geht das 'Original' verloren. Die 'Sprache' des Nervensystems selbst ist bedeutungsneutral (oder wie H. von Foester drastisch zu sagen pflegt: 'klick, klick ist das Vokabular der Nervensprache'). Weil aber im Gehirn der signalverarbeitende und der bedeutungserzeugende Teil eins sind, können die Signale nur das bedeuten, was entsprechende Gehirnteile ihnen an Bedeutung zuweisen: 'Wahrnehmung ist Interpretation, ist Bedeutungszuweisung'.“<sup>511</sup>*

Da bei der Bedeutungszuweisung das Gehirn auf der Grundlage früherer interner Erfahrungen handelt, und somit alle Bewertungs- und Deutungskriterien aus sich selbst entwickelt, ist es gar nicht in der Lage, Wirklichkeit als solche abzubilden oder zu repräsentieren, sondern ist, wie es die Kongnitionsforscher betonen, selbstreferentiell und selbstexplikativ.<sup>512</sup> Schmidt macht darauf aufmerksam, daß Wahrnehmen immer in Handlungszusammenhängen geschieht „die zugleich als Interpretationsrahmen dienen, weil sie mit Erfahrung, Wissen, Gedächtnis und Gefühl verbunden sind“<sup>513</sup>. Darüberhinaus spielen nach Schmidt im Prozeß des Wahrnehmens anschließbare bzw. nachfolgende Handlungen eine Rolle, „so daß sie Sinn bekommen im Hinblick auf ihren Erfolg und Selektionswert“<sup>514</sup>. Der Bremer Neuropsychologe Roth weist aber zugleich darauf hin, daß die Wirklichkeit von dem Gehirn nur unter spezifischen sozialen Bedingungen entwickelt wird und somit keine Monade im Leibnizschen Sinne darstellt.<sup>515</sup> Im konstruktivistischen Wahrnehmungsmodell, das auf die Unfehlbarkeit der Aussagen verzichtet, wird die Objektivität durch die Intersubjektivität ersetzt.

Die konstruktivistischen Hypothesen werden durch empirische Forschungsergebnisse der Neurologen und Biologen verschiedener Richtungen bestätigt, für die heute der aktive Charakter des Wahrnehmens feststeht.<sup>516</sup> Die in der Hirnforschung lange vertretene Filtertheorie, nach der von der Sinnesperipherie zu den höchsten Wahrnehmungszentren die neuronalen

---

511 Roth, 1985; nach Schmidt 1987, S. 15.

512 Vgl. Schmidt 1987, S.15.

513 Schmidt 1994, S. 42.

514 Ebd.

515 Vgl. Roth 1985, S. 107.

516 Vgl. Schmidt 1994, S. 42.

Filter immer spezifischer und selektiver werden, wurde durch ein Modell der parallelen und distributiven Verarbeitung von Erregungen ersetzt. Ihm zufolge werden komplexe Wahrnehmungszustände nicht durch kleine Neuronenverbände oder einzelne Neuronen repräsentiert, sondern durch eine räumlich verteilte simultane Aktivität vieler Nervenzellen und Nervenzellenverbände. Die Wahrnehmung wird als ein aktiver, konstruktiver Vorgang aufgefaßt, in dessen Verlauf die Umwelt vom Gehirn und der Sinnesorgane nach Reizzusammenhängen überprüft wird, die aufgrund von Erwartungen und Vorerfahrungen bedeutungshaft sind:

*„Es ist für das Gehirn und die Sinnesorgane als Teil der Welt sowohl im Prinzip unmöglich (...) als auch unzweckmäßig, die Welt abzubilden, 'so wie sie wirklich ist'. Vielmehr ist es das Ziel des kognitiven Systems, Kenntnis über die Welt zu gewinnen, die für ein überlebensförderndes (oder zumindest einem aktuellen Interesse dienendes) Handeln ausreicht. Diese Unterscheidung existiert natürlich nicht in der Umwelt, die ja für verschiedene Systeme ganz verschieden bedeutungshaft ist, sondern muß durch das kognitive System selbst getroffen werden. Die Kriterien für Bedeutungshaftes entstammen vielmehr stets dem System selbst, auch wenn sie bei individuellem Lernen oder im Laufe der Evolution in Auseinandersetzung mit der Umwelt gewonnen werden. Dies ist die grundsätzliche Selbstreferentialität des Gehirns bzw. des kognitiven Systems.“<sup>517</sup>*

In diesem Zusammenhang spielt das von dem chilenischen Biologen Maturana, bei der Unterscheidung zwischen System und Beobachter entwickelte „Konzept des Beobachters“ eine wesentliche Rolle. Schmidt charakterisiert es folgendermaßen:

*„Ein System, das in der Lage ist, mit seinen internen Zuständen zu interagieren und von diesen Interaktionen Repräsentationen (sog. Beschreibungen) zu erzeugen, operiert als Beobachter und kann Konstrukte des Systems und seiner Umwelt erzeugen. Jede Erklärung der Kognition muß eine Erklärung des Beobachters und seiner Rolle enthalten. Erst für den Beobachter wird etwas, das er beschreiben kann, zu einem Gegenstand, den er von anderen unterscheiden kann. Jede Beschreibung schließt also notwendig den Beobachter ein: Er ist die letztmögliche Bezugsgröße für jede Beschreibung.“<sup>518</sup>*

Auf diese Weise nimmt ein Beobachter einen konstruktiven Einfluß auf das Beobachtete, wobei er die Wirklichkeiten so konstruiert, als wäre er außerhalb des Selbst.<sup>519</sup> Nach Maturana sind die von einem Beobachter vorgenommenen Operationen, obwohl er die Bedeutungsbeziehungen definiert, struktureller und nicht semantischer Art. So Maturana:

---

517 Roth, Schwegler 1992, S. 107; Merten, Schmidt 1994, S. 9; Rusch 1987.

518 Schmidt 1994, S. 18-19.

519 Vgl. Schmidt, Merten 1994, S. 110.



*„Die Operation eines Beobachters ist strukturell spezifiziert. Semantische Beziehungen, Bedeutungsbeziehungen, Symbole usw. sind nicht an der Tätigkeit des Beobachters als eines lebenden Systems beteiligt. Jedoch definiert der Beobachter Bedeutungsbeziehungen, Symbole usw. als konsensuelle Beziehungen zwischen Beziehungen in einem metasprachlichen Bereich, indem er einen Metabereich von Unterscheidungen im Hinblick auf einen Grundbestand von Unterscheidungen spezifiziert. Semantische Beziehungen sind für die Herstellung eines sprachlichen Bereichs nicht erforderlich, sondern sie gehen aus der rekursiven Anwendung von Unterscheidungen auf Unterscheidungen hervor.“<sup>520</sup>*

Von Bedeutung in diesem Zusammenhang ist auch die von H.R. Maturana und F.J. Verela entwickelte Theorie der „Lebenden Systeme als autopoietischen Systeme“<sup>521</sup>. Sie betrachtet die lebenden Organismen als selbstorganisierende, selbsterzeugende, selbstreferentielle und somit ihrer Umwelt gegenüber organisationell geschlossene Systeme<sup>522</sup>, die alle Vorgänge der Aufrechterhaltung ihrer eigenen Identität unterordnen und insofern autonom sind.<sup>523</sup> Da ihnen das Nervensystem Interaktionen erlaubt, sind sie zwar energetisch offen, aber informationell geschlossen, indem sie in ihren internen Bedeutungszuweisungen unabhängig und selbstbestimmend sind.<sup>524</sup> Die Informationen werden von dem System selbst im Kognitionsprozeß erzeugt. So Schmidt:

*„– Autopoietische Systeme sind organisationell geschlossen und in dieser Hinsicht autonom. Alle Informationen, die das System für die Aufrechterhaltung seiner zirkulären Organisation braucht, liegen in dieser Organisation selbst. Das System ist operational geschlossen, seine Operationen hängen von dem jeweiligen Zustand vor jeder Operation an; in diesem Sinne sind autopoietische Systeme struktur- bzw. zustandsdeterminiert.“*

---

520 Vgl. Maturana, in: Schmidt 1987, S. 111-112.

521 Autopoesie bezeichnet nach Maturana die Art der Organisation von materiellen und prozessualen Komponenten, die in lebenden Organismen vorkommen. Wichtigstes Merkmal der Verknüpfung dieser Komponente ist ihre Zirkularität; vgl. Schmidt 1987, S. 25.

522 Vgl. Schmidt 1987, S. 22: *„In empirischen Untersuchungen zur Farbwahrnehmung und zur Größenkonstanz in den späten 50er Jahren hatten J. Y. Lettvin, H. R. Maturana, W. S. McCulloch und W. H. Pitts (1959) in McCullochs Labor festgestellt, daß zwischen Außenweltereignissen und neuronalen Zuständen keine stabilen Korrelationen hergestellt werden können; daß andererseits aber stabile Korrelationen zwischen solchen Zuständen nachgewiesen werden können, die innerhalb der Nervensysteme liegen: Das Nervensystem operiert offenbar als funktional geschlossenes System. Andererseits ist evident, daß lebende Systeme materiell-energetisch offen sind, daß sie mit der Umwelt sowie mit anderen lebenden Systemen interagieren. Während die autopoietische Organisation im Sinne eines kausal in sich geschlossenen Zyklus der Interaktion zwischen den einzelnen Komponenten des lebenden Systems invariant gehalten werden muß, damit das System überleben kann, ist die Struktur lebender Systeme plastisch und kann sich laufend verändern.“*

523 Vgl. Schmidt 1987, S. 55.

524 Vgl. ebd., S. 24.

- *Autopoietische Systeme sind selbstreferentiell, d.h. sie beziehen sich im Prozeß der Aufrechterhaltung ihrer Organisation ausschließlich auf sich selbst. Die funktionale Organisation selbst-herstellender Systeme wird erklärt als zyklische, selbstreferentielle Verknüpfung selbstorganisationeller Prozesse.*<sup>525</sup>

Maturana faßt lebende Systeme als deterministische, „struktur-spezifizierte“ Einheiten<sup>526</sup>, wobei er als Struktur „tatsächliche Bestandteile und Beziehungen, die eine bestimmte zusammengesetzte Einheit zu einem konkreten Fall einer bestimmten Klasse von Einheiten machen“<sup>527</sup> bezeichnet. Die „struktur-spezifizierten“ Systeme charakterisiert er folgendermaßen:

*„Struktur-spezifizierte Systeme: Wenn alle Strukturveränderungen, die ein System (eine zusammengesetzte Einheit) durchmacht, in allen Fällen durch seine Struktur genau bestimmt sind, dann handelt es sich dabei um ein struktur-spezifiziertes System. M.a.W.: Wenn ein struktur-spezifiziertes System in eine Interaktion mit einer unabhängigen Einheit eintritt, dann ist alles, was ihm zustößt, durch seine Struktur spezifiziert und nicht durch die unabhängige Einheit, die in der Interaktion lediglich als Auslöser für Strukturveränderungen des Systems dient. Nochmals anders ausgedrückt: Eine unabhängige Einheit, die mit einem struktur-spezifizierten System interagiert, selektiert lediglich die Strukturveränderungen, die im System auf eine Interaktion folgen, aber sie spezifiziert diesen Strukturwandel nicht. Wissenschaft, betrachtet als der Bereich von Aussagen, die durch die wissenschaftliche Methode bestätigt werden, kann sich nur mit struktur-spezifizierten Systemen beschäftigen.“*<sup>528</sup>

Gerade das Erkennen der Subjektabhängigkeit der Wirklichkeitskonstruktionen kann, so die Konstruktivisten, „unser erfolgreiches Handeln in einer sozial akzeptierten und scheinbar objektiven physikalischen Welt erklären“<sup>529</sup>. Die Wahl dieser selbstbezüglichen Prozesse zum Forschungsgegenstand, bewertet F. Varela als einen „Übergang von einer physikalischen zu

525 Ebd., S. 25.

526 *„Lebende Systeme sind deterministische Systeme, sie sind struktur-spezifizierte Einheiten. Überdies können wir uns als Wissenschaftler nur mit struktur-spezifizierten Systemen beschäftigen; dies ist ein Merkmal des wissenschaftlichen kognitiven Bereichs, der durch die wissenschaftliche Methode spezifiziert wird. Die Tatsache jedoch, daß wir uns als Wissenschaftler nur mit determinierten Systemen beschäftigen können, bedeutet nicht, daß wir deren Zustandsveränderungen vorhersagen können.“* Maturana, in: Schmidt 1987, S. 115.

527 Schmidt 1987, S. 92.

528 Maturana in: Schmidt 1987, S. 93; vgl. auch ebd., S. 100-101: *„Wenn alles, was in einem lebenden System stattfindet, durch dessen Struktur spezifiziert ist, und wenn ein lebendes System sich nur in Zuständen der Autopoiese befinden kann, weil es sonst zerfiel (und aufhörte, ein lebendes System zu sein), dann ist das Phänomen der Kognition, das dem Beobachter als erfolgreiches Verhalten in einem Medium erscheint, in Wirklichkeit die Realisierung der Autopoiese des lebenden Systems in diesem Medium. Für ein lebendes System bedeutet Leben Kognition, und sein kognitiver Bereich ist deckungsgleich mit dem Bereich seiner autopoietisch möglichen Zustände.“*

529 Schmidt 1987, S. 8.

einer biologischen Weltsicht<sup>530</sup>, der die Grundlagen einer kybernetischen Denkweise erschüttert. Die Konzeption Maturanas geht allerdings über die bloße Relativierung des eigenen Bezugs- und Wahrheitssystems hinaus, indem er „nachweist, daß die Kontext- und Subjekt-abhängigkeit unserer Wahrnehmung und Erkenntnis überhaupt erst die Operationalität des Erkennens erklären kann“<sup>531</sup>.

Die konstruktivistische Theoriebildung ist inzwischen über ihre biologisch-neurowissenschaftliche Basis (Maturana, Varela, Roth<sup>532</sup>) hinausgekommen. Schmidt verweist noch auf drei weitere grundsätzliche Zugangsweisen zu konstruktivistischen Hypothesen: eine kybernetische (v. Foersters Kybernetik zweiter Ordnung<sup>533</sup>), philosophisch-soziologische (Luhmann, Günther<sup>534</sup>) und philosophisch-psychologische (v. Glasersfelds<sup>535</sup> Konzept im Anschluß an Piaget).<sup>536</sup> Ihnen ist gemeinsam, wie es folgerichtig Schmidt formuliert „die methodologische Empfehlung, von Was- auf Wie-Fragen umzustellen, wodurch die konkreten Prozesse von Kognition und Kommunikation, ihre Bedingungen, Regeln und Kriterien in den Vordergrund des Interesses treten“<sup>537</sup>. Eine Konsequenz der Ersetzung der Begriffe von Wahrheit, Adäquatheit, Korrespondenz und Information durch Glaubwürdigkeit und Plausibilität, die Anwendungsorientierung und die Konzentration auf organisationelle Geschlossenheit, Strukturdeterminiertheit, System, Operationen und ihre Bedingungen<sup>538</sup>, ist die Verschiebung des Interesses von der Semantik auf die Strukturen:

*„Ich frage nicht nach Bedeutung, Information oder Wahrheit, sondern ich frage nach Mechanismen und Prozessen; ich stelle nicht die Frage, wie oder was wir wissen; sondern ich frage, was beim Erkennen vor sich geht. Wie sich zeigen wird, läuft das darauf hinaus, eine semantische in eine strukturelle Frage zu verwandeln.“<sup>539</sup>*

---

530 Nach Schmidt 1987, S. 73.

531 Schmidt 1987, S. 74.

532 Vgl. Maturana 1985; Roth, Schwelger 1992.

533 Vgl. v. Foerster 1993.

534 Vgl. Luhmann 1985, 1990, 1990a; Günther 1976.

535 Vgl. v. Glasersfeld 1987.

536 Vgl. Schmidt 1994, S. 15.

537 Schmidt 1994, S. 43; vgl. ebd., S. 15.

538 Vgl. Schmidt 1987, S. 75.

539 Maturana, in: Schmidt 1987, S. 91.

Die Position des Radikalen Konstruktivismus bringt eine grundlegende Umorientierung von Abbildung und Informationsverarbeitung auf Konstruktivität.<sup>540</sup> Diese wird allerdings von den Konstruktivisten nicht im umgangssprachlichen Sinne als „planvolle, intentionale Tätigkeiten willkürlicher Herstellung“<sup>541</sup> benutzt, sondern „um Prozesse zu bezeichnen, in deren Verlauf Wirklichkeitsentwürfe sich herausbilden, und zwar keineswegs willkürlich, sondern gemäß den biologischen, kognitiven, sozialen und kulturellen Bedingungen, denen sozialisierte Individuen in ihrer sozialen und natürlichen Umwelt unterworfen sind“<sup>542</sup>. Da, so Schmidt, ein Individuum über viele dieser Bedingungen überhaupt nicht verfügen kann, wäre es sinnlos die Wirklichkeitskonstruktion als planvollen und in jeder Phase steuerbaren Prozeß aufzufassen.<sup>543</sup>

Die Konstruktivisten verweisen bewußt auf eine Traditionslinie, die von den Pyrrhonisten über Vico, Berkeley, Kant, Nietzsche und Vaihinger zu ihrer Kognitionstheorie führt und machen zugleich auf den grundlegenden Unterschied zwischen ihnen und den „Vorläufern“ des Konstruktivismus aufmerksam: Während das „Vorläufertum“ der letzten nur in der Erkenntnis bestand, daß wir die Welt so erfahren wie sie uns erscheint, seine Objektivität sei jedoch nie direkt überprüfbar, nimmt der Konstruktivismus diese Erkenntnis zum Ausgangspunkt seiner Theorie.<sup>544</sup> So Schmidt:

*„Im Unterschied zu Vorläufern und Parallelen zeigt der Konstruktivismus, daß man nicht radikal konstruktivistische mit realistischen Positionen mixen kann. Konstruktivist kann man nur 'ganz', nur 'radikal' sein; denn sonst bringt man sich um genau das Innovationspotential, das aus der Auflösung des realistischen erkenntnistheoretischen Dilemmas resultieren kann.“<sup>545</sup>*

Die Konstruktivisten grenzen sich entschieden auch gegen die „seit Mitte der 70er Jahre modischen Trends irrationalistischer Wissenschaftskritik, Neo-Mythologie, Poststrukturalismus oder Postmodernismus“<sup>546</sup> ab:

---

540 Schmidt 1987, S. 75; vgl. auch Schmidt 1994, S. 280.

541 Schmidt 1994, S. 15; Schmidt verweist in seinen Schriften des öfteren auf die Notwendigkeit der Präzisierung des Begriffes „Konstruktion“.

542 Ebd., S. 15-16.

543 Ebd.

544 Vgl. Schmidt 1987, S. 40; auch ders. 1994, S. 13 u. S. 18.

545 Schmidt 1987, S. 41.

546 Ebd., S. 74.

*„New Age und Radikaler Konstruktivismus sind keine Verwandten! Der Radikale Konstruktivismus zieht vielmehr die Konsequenzen aus der abendländischen Forschungsgeschichte und pflegt nicht intellektuelle Wehwehchen in einem subjektivistischen Schmollwinkel. Er liefert keine neue Weltanschauung, sondern eine empirische wissenschaftliche Theorie, die ein ähnlich hohes Innovationspotential (vor allem für die Geistes- und Sozialwissenschaften) entwickeln kann, wie es in 50er Jahren die Kybernetik für die Naturwissenschaft und Technik entwickelt hat.“<sup>547</sup>*

Da die konstruktivistische Theorie den absoluten Wahrheitsanspruch aufgibt, kann sie lediglich nach den Kriterien ihrer Nützlichkeit untersucht werden<sup>548</sup>, d.h. so Schmidt, „welche Probleme wir mit ihrer Hilfe bzw. mit Hilfe von Theorien und Konzepten, die auf ihrer Grundlage entwickelt werden, zufriedenstellend lösen können“<sup>549</sup>. Dies wollen wir im folgenden in bezug auf den Kommunikationsbegriff und die Auffassung der Bedeutung überprüfen.

### 3.2 Die konstruktivistische Kommunikationstheorie

Ihre Kommunikationstheorie formulierten die Konstruktivisten auf der Grundlage biologisch-kognitionstheoretischer Voraussetzungen. Sie unterscheidet sich deutlich von den informationstechnischen und strukturalistischen Kommunikationsmodellen, gegen die sie sich bewußt abgrenzen. So z.B. verweist Schmidt auf die Schwachstellen des informationstechnischen Kommunikationsmodells von Shannon und Weaver. Er meint, man hätte bei seinen Anwendungen außerhalb des technischen und naturwissenschaftlichen Bereiches übersehen, daß es sich ursprünglich um eine Theorie der „Signalübertragung“ handeln sollte:

*„'Information' bedeutete für Shannon u. Weaver nicht 'Bedeutung' im umgangssprachlichen Sinne, sondern bezog sich auf physikalisch genau bestimmbare Signalmengen, die technisch gehandhabt werden sollten. Oberflächlich analogisierende Verwendungen der Begrifflichkeit dieses Kommunikationsmodells haben dann zu einer Reihe von Verwirrungen und Fehldeutungen geführt, die bis heute noch nicht ganz ausgeräumt sind. (...)*

*Dazu zählt in erster Linie die Vorstellung, im Kommunikationsprozeß werde Information von einem Sender zu einem Empfänger durch einen Kanal übertragen. Diese scheinbar harmlose, aber ungemein wirksame Metapher hat weitreichende Konsequenzen: Sie vergegenständlicht unsere Vorstellung von Information, Bot-*

---

547 Ebd.

548 Ebd., S. 48-49.

549 Schmidt 1994, S. 280.

*schaft oder Bedeutung; denn übertragen kann man nur etwas Gegenständliches. Und wenn etwas übertragen wird, dann brauchen wir einen Behälter (oder Container), in dem die Information von einem Sender zu einem Empfänger übertragen wird.*<sup>550</sup>

Während die Konstruktivisten die Anwendung dieses informationstechnischen Kommunikationsmodells in bezug auf technische Systeme der Informationsübermittlung für durchaus berechtigt halten, erscheint ihnen seine Übertragung auf die Verhältnisse zwischenmenschlicher Kommunikation fraglich.<sup>551</sup> Die konstruktivistische Kritik an dem Modell von Shannon und Weaver, wie auch die an anderen informationstechnisch orientierten Kommunikationsmodellen läßt sich auf folgende Punkte zurückführen:

*„Sie verwenden ein Zeichenmodell für alle Kommunikationsmittel, demgemäß Zeichen als Behälter Bedeutungen transportieren, die in Repertoires geordnet sind und nach Zuordnungsbeziehungen für Zeichen und Bedeutung (= Codes) gehandhabt werden. Dahinter steht die philosophische Annahme, es gebe eine einzige, stabile und autonome Wirklichkeit, die wir im Alltag und in den Wissenschaften erkennen (= ein Uni-Versum)*

*Sie beruhen auf einem mathematischen Informationsbegriff, der nicht umstandslos auf die semantischen Verhältnisse natürlicher Sprachen übertragen werden kann.*

*Sie konzipieren Verstehen als Entschlüsseln (Dekodieren) einer Botschaft, die nach einem von Sender und Empfänger gemeinsam verwendeten Code verschlüsselt (= enkodiert) und dann über geeignete Kanäle transportiert worden ist. Treten trotz korrekten Zeichen- und Codegebrauchs sowie hinreichender Übertragungshedingungen 'Mißverständnisse' auf, so müssen diese Fehler bei der Dekodierung auf psychische Defekte oder Bösarbeiten zurückgeführt werden (...)*

*Sie modellieren Kommunikation als einen gerichteten Prozeß (S sendet eine Botschaft an E) und nicht als Interaktion zwischen gleichermaßen aktiven Kommunikationsinstanzen.*<sup>552</sup>

Das informationstechnische Modell von Kommunikation als Informationsübertragung wird von Maturana durch ein Modell der Informationskonstruktion innerhalb des kognitiven Bereichs autopoietischer Systeme ersetzt, das er zunächst am Beispiel der Sprache entwickelt. Für eine grundlegende Vorbedingung der Kommunikation hält er „die Ausdehnung des kognitiven Bereichs in den Bereich reiner Relationen, die nicht-physikalische Interaktionen zwischen Organismen in der Art erlauben, (...) daß die interagierenden Organismen einander

---

550 Ebd., S. 51.

551 Vgl. Schmidt, Merten 1994, S. 67.

552 Schmidt 1994, S. 55.

auf Interaktionen innerhalb ihrer jeweiligen kognitiven Bereiche hin orientieren“<sup>553</sup>. Die Sprache funktioniert, seines Erachtens, nicht denotativ, sondern konnotativ. Folgerichtig:

*„Es ist dem Orientierten überlassen, wohin er durch selbständige interne Einwirkung auf seinen eigenen Zustand seinen kognitiven Bereich orientiert. Seine Wahl wird zwar durch die 'Botschaft' verursacht, die so erzeugte Orientierung repräsentiert. Im strengen Sinne gibt es daher keine Übertragung von Gedanken vom Sprecher zum Gesprächspartner. Der Hörer erzeugt Informationen dadurch, daß er seine Ungewißheit durch seine Interaktionen in seinem kognitiven Bereich reduziert. Konsens ergibt sich nur durch kooperative Interaktionen, wenn das sich dabei ergebende Verhalten jedes Organismus der Erhaltung beider Organismen dienstbar gemacht wird.“<sup>554</sup>*

Eine derartig begriffene Sprache erfüllt nach Maturana die Funktion den Sprecher „innerhalb seines kognitiven Bereichs zu orientieren, und nicht darin, auf selbständige Entitäten zu verweisen“<sup>555</sup>. Die Konstruktivisten gehen von einer Synthese von sprachlichem und nichtsprachlichem Verhalten aus, wobei sie sich auf empirische Untersuchungen von Goldmann-Eisler, Greenfield, Nelson, Saltzmann und Clark stützen, die nachgewiesen haben, daß die Grenzen zwischen sprachlichem und nichtsprachlichem Verhalten fließend sind.<sup>556</sup> Das Zustandekommen von Kommunikation wird folgerichtig durch „die Parallelität des Gebrauchs kognitiver Funktionen in sprachproduktiven und sprachrezeptiven Zusammenhängen“<sup>557</sup> erklärt, die eine Konventionalität ermöglichen. In diesem Kommunikationsmodell wird die Kommunikation inhaltsunabhängig über den systemischen Mechanismus sozialer und kultureller Interaktionen definiert<sup>558</sup>, wobei jeder der Interaktionspartner nach „Maßgabe seiner eigenen, subjektiven, handlungsschematisch kodierten Erwartungen, Zielen und Zwecken“<sup>559</sup> handelt. Aus konstruktivistischer Sicht bezieht sich Kommunikation nicht auf übertragene Information, sondern auf die gegenseitige Anpassung von Konstrukten.<sup>560</sup>

---

553 Maturana 1985, S. 40.

554 Ebd., S. 57.

555 Schmidt 1987, S. 28.

556 Vgl. hierzu ebd., S. 32.

557 Rusch 1985, S. 185.

558 Vgl. Fleischer 1996, S. 115.

559 Merten, Schmidt 1994, S. 63.

560 Vgl. ebd.

Nach einer kritischen Analyse von 160 Definitionen des Kommunikationsbegriffs definierte Merten<sup>561</sup> die Kommunikation im Sinne des Radikalen Konstruktivismus folgendermaßen:

*„Kommunikation ist das kleinste soziale System mit zeitlich-sachlich-sozialer Reflexivität, das durch Interaktionen der Kommunikanden Behandlung von Handlungen erlaubt und soziale Strukturen ausdifferenziert.“*<sup>562</sup>

Elementares Kriterium für Kommunikation sei nach Merten die Reflexivität. Während er für die grundsätzliche Voraussetzung einer interaktiven Kommunikation die Möglichkeit reflexiver Wahrnehmung hält, setzt er für nicht-interaktive Kommunikation zwei weitere reflexive Strukturen voraus: eine reflexive Erwartungsstruktur, und eine reflexive Wissensstruktur.<sup>563</sup> Ein Beispiel nicht-interaktiver Kommunikation stellt nach Merten die „Massenkommunikation“ dar. Man kann in bezug auf sie nicht von Kommunikation im Sinne eines sozialen Systems sprechen, deren kommunisierende Funktion in der Reflexivität der Wahrnehmung bestehen würde, diese liegt nämlich in der Reflexivität des Wissens.<sup>564</sup> Da die Folgen von Kommunikation auf den Kommunikationsprozeß selbst zurückwirken, betrachtet ihn Merten als einen selbstreferentiellen Vorgang.<sup>565</sup>

Der Kommunikationsprozeß setzt sich nach den Konstruktivisten aus zwei Elementen zusammen: der Kommunikationsmittel und der Kommunikaten. Fleischer charakterisiert sie wie folgt:

*„Einerseits haben wir es mit Kommunikationsmitteln und andererseits mit Kommunikaten zu tun. Unter Kommunikationsmitteln werden die konkreten (materiell*

561 Merten 1977.

562 Nach Schmidt 1994, S. 65.

563 Ebd., S. 59; vgl. auch ebd., S. 65: „(...) das heißt, der Kommunikator erwartet die Erwartungen des vorgestellten Rezipienten, und dieser konstruiert die Erwartungen des Kommunikators an seinen Erwartungen nach. Zusätzlich kann eine reflexive Wissensstruktur ausgebildet werden, wenn der Rezipient weiß, daß der Kommunikator weiß, was der Rezipient weiß. Das setzt jedoch gemeinsame Wissensbestände ebenso voraus wie zusätzliche Meinungen, wie dieses Wissen gehandhabt und interpretiert werden soll.“

564 Vgl. Schmidt 1994, S. 64; unter der kommunisierenden Funktion versteht Merten in dem Falle Konsensbildung, Vermittlung, Verständnis und Sympathie. „Im Gegensatz zu interaktiven Kommunikationssystemen stellt 'Massenkommunikation', so Merten, jedoch keine (para-sozialen) Beziehungen zwischen Kommunikator und Rezipient, sondern primär zwischen den Rezipienten her. Meinen, was andere meinen, bildet dann die zu Wissen reflexive Struktur in der Sachdimension aus. Beide Strukturen sind jedoch – im Gegensatz zum interaktiven System – durch Vorstellungen an anderen begründet, nicht durch konkrete Interaktionen, so daß es hier als virtuelles soziales System gekennzeichnet werden soll, das durch Spiegelung am Kommunikator zustandekommt.“ (Schmidt 1994, S. 64-65). „In der Sozialdimension stellt sich Reflexivität ein als Reflexivität des Wahrnehmens, Erwartens und Handelns und leistet damit eine 'Verkopplung' der Individuen.“ (Ebd.)

565 Ebd.



*gegebenen) mit Hilfe von Zeichensystemen hergestellten Äußerungen verstanden, denen die Eigenschaft 'Bedeutung zu besitzen' abgesprochen wird. 'Kommunikationsteilnehmer (müssen) konsensuell vereinbarten Kommunikationsmitteln in ihrem kognitiven Bereich Bedeutungen zuordnen' (Schmidt 1987, 65). Kommunikate dagegen sind jene kognitiven Konstrukte, die ein System den Kommunikationsmitteln zuordnet (Schmidt 1987, 65). Der Status von Kommunikationsmitteln wird im Sozialisationsprozeß gelernt, wir lernen, welche Objekte als Kommunikationsmittel akzeptiert werden. Der Kommunikationsbegriff wird daher nicht über Äußerungen und Inhalte, sondern über Prozesse zwischen Äußerungen und Handlungen definiert, die in sozialen Systemen – durch Vermittlung kultureller Systeme – ablaufen und auf die Erhaltung des sozialen Systems und seiner Organisation abzielen. Es geht dabei um die Angleichung, Anpassung, Konfrontation usf von Konstrukten, und zwar nicht im Hinblick auf wie auch immer verstandene Inhalte, sondern im Hinblick auf das Funktionieren des Systems und (des Individuums, der Gruppe) im System. Für die Kommunikation ist das Funktionieren des sozialen Systems entscheidend und nicht der Austausch von Informationen (...)"<sup>566</sup>*

Der Konsens einer Kommunikation wird von den Konstruktivisten nicht durch Rekurs auf objektive Realität erklärt, sondern durch Rekurs auf Konventionen, die uns eine intersubjektive Kommunikation ermöglichen.<sup>567</sup> Schmidt schlägt vor, in diesem Zusammenhang strikt zwischen Kommunikatbildungsprozeß und Verstehen zu unterscheiden:

*„Bei der Kommunikatproduktion ist das Bewußtsein 'ganz beim Text', es ist ganz konzentriert auf sein eigenes Weitermachen-Können. Texte sind auf dieser Ebene nicht zum 'Verstehen' da, sondern um dem Bewußtsein kognitiv befriedigende Anschlußoperationen zu ermöglichen. Texte haben für das kognitive System auch keine 'objektive Bedeutung' im Sinne semantischer Eigenwerte der Textelemente, sondern diese erhalten im System subjektabhängige 'Bedeutung' und Bedeutsamkeit (Relevanz) durch die kognitiven Selbst-Orientierungen, die das System während des Kommunikatbildungsprozesses vollzieht. (...)*

*Bewußt wird hier von subjektabhängigen und nicht von subjektiven Kommunikatbildungsprozessen gesprochen. (...)*

*Die sozial geregelte und damit Inter-Subjektivität ermöglichende Verwendung von Sprachzeichen führt dann zu einer Automatisierung dieser Verwendung in normalen Situationen.“<sup>568</sup>*

Die Kommunikatbildungsprozesse sehen die Konstruktivisten als komplexe kognitive Prozesse, die „flüchtig“ und in ihrer jeweiligen Form nicht wiederholbar, auch wenn derselbe

---

<sup>566</sup> Fleischer 1996, S. 116.

<sup>567</sup> Vgl. hierzu Schmidt 1987, S. 64.

<sup>568</sup> Schmidt 1994, S. 136-137.

Text erneut rezipiert wird“<sup>569</sup> sind. Die Emotionalitätsbereitschaft, die ein Individuum in ein Kommunikatbildungsprozeß einbringt, hängt von seinen jeweiligen Erfahrungen ab, die es mit bestimmten Medien bzw. Textgattungen gemacht hat.<sup>570</sup>

Fleischer faßt die konstruktivistische Bestimmung des Kommunikationsbegriffes folgendermaßen zusammen:

*„Kommunikation ist der Prozeß und der ihm zugrundeliegende Mechanismus, der die aus dem Mechanismus der kognitiven Konstruktion resultierende Anpassung, Absteckung, Auslotung, Überprüfung, Konfrontation sozial bedingter und kulturell intersubjektiv hergestellter und funktionierender konstruktiver Weltbilder gewährleistet und sichert, und zwar zum Zweck der Herstellung und Aufrechterhaltung des Kommunikationssystems Gesellschaft mittels des Kultursystems und zum Zweck der Anwendung innerhalb wie auch der Herstellung, Steuerung und Veränderung der jeweiligen Diskurse. Der Prozeß verläuft und im Rahmen bestehender und geltender Begründungsszenarien bzw. herzustellender Legitimierungsszenarien.“<sup>571</sup>*

Es ist aus der konstruktivistischen Sicht umstritten, ob Kunst und Medien Kommunikationsprozesse darstellen. Während beispielsweise Merten dazu neigt, sie als nicht-interaktive Kommunikation aufzufassen, vertritt Schmidt folgende Meinung:

*„Medienangebote 'stiften' keine Kommunikation, sie 'stiften' vielmehr 'an' zum Anlaufen kognitiver Prozesse der Kommunikatbildung“<sup>572</sup>*

Auch Texte begreift Schmidt als Auslöser spezifischer Kommunikatbildungsprozesse, die gesellschaftlich konventionalisierte Zeichen benutzen, deren Auswahl schon von bestimmten Erwartungen an Verlauf und Ergebnis der Kommunikatbildung abhängig ist:

*„ (...) kann man Texte beschreiben als – syntaktisch und semantisch – hochgradig konventionalisierte strukturreiche Anstöße zur Durchführung kognitiver Operationen, deren Resultate (Kommunikate) nicht allein vom Text, sondern vom jeweiligen Gesamtzustand des kognitiven Systems in konkreten Situationen abhängen.“<sup>573</sup>*

Dieser Auffassung schließt sich auch Fleischer an:

---

569 Ebd., S. 126.

570 Ebd., S. 130.

571 Fleischer 1996, S. 117-118.

572 Schmidt 1994, S. 153.

573 Ebd., S. 139; vgl. auch ebd., S. 129-130.

*„Befolgt man die konstruktivistische Kommunikationsauffassung, so ergeben sich für den Bereich 'Kunst' tiefgreifende Konsequenzen. Konstruktivistisch gesehen wäre Kunst, darunter Literatur kein kommunikatives Phänomen, sondern diene ausschließlich zur Anreicherung des eigenen Weltbildes mit Möglichkeiten und (beispielsweise) zur Prüfung seiner Kohärenz, Aktualität, Anwendbarkeit u.dgl., oder, wenn dies nicht gewünscht, zum zweckfreien Spiel mit dem eigenen Weltbild und sonst zu nichts.“<sup>574</sup>*

Unter Umständen kann die Kunst nur als mittelbares kommunikatives Phänomen interpretiert werden:

*„Mit Hilfe künstlerischer Werke kann, konstruktivistisch gesehen, keine Kommunikation stattfinden. (...) es sei denn, wir betrachten Kunstwerke – weiterhin aus konstruktivistischer Perspektive – als mittelbare kommunikative Objekte, die keine direkten bilateralen Rückkopplungsschleifen aufweisen, d.h. derart Funktionieren, daß ein Sender A ein Weltbilder (potentiell) enthaltendes Produkt – ein Kunstwerk – entwirft, dieses an potentielle (ihm in ihren kognitiven Absichten unbekannt) Adressaten (als A) wendet, um zu kommunizieren.“<sup>575</sup>*

### 3.3 Die Bedeutungsgenerierung aus konstruktivistischer Sicht

Unter den Voraussetzungen der konstruktivistischen Kognitionstheorie kann „Verstehen“ nicht als semiotische Dekodierung interpretiert werden, sondern „erweist sich als sinnkonstituierende Handlung des sozialisierten Individuums, in dem Verstand und Gefühl nur verschiedene Ansichten derselben Münze sind“<sup>576</sup>. Im Unterschied zu Kommunikaten, die als Resultate kognitiver Operationen subjektabhängig sind, werden Bedeutungen als soziale Phänomene aufgefaßt, die – so Schmidt – „als diejenigen Kommunikationen, die Kommunika-

---

574 Fleischer 1996, S. 118. *„Die Kunstwerke selbst stellen dann nur eine Art Stellvertreter (kompakte und komprimierte Semantikbündel mit Stichwortcharakter) dar, mit deren Hilfe die Kommunikation mit den vom Sender (A) verschiedenen Adressaten effizienter als ohne diese Stellvertreter geführt werden kann. Das Kunstwerk selbst hat – so gesehen – kein selbständige und kommunikativ relevante Rolle, es dient ausschließlich (wie Kollektivsymbole, Stereotype u.ä. auch) zur Ökonomisierung der Kommunikation im Kommunikationssystem Gesellschaft, ist aber selbst kein kommunikatives Phänomen und geht nicht aus einer selbständigen Kommunikationssituation (z.B. einer 'besonderen Art der künstlerischen Kommunikation') hervor, es resultiert nicht aus etwas, das auch 'Kommunikation' genannt werden könnte. (...) das Phänomen Kunst scheint der Kommunikation nicht zuzugehören, es bildet ein Element, wie viele andere auch, das zu kommunikativen Zwecken und Operationen genutzt wird, ist aber keine 'besondere Kommunikationsart', sondern ein (Hilfs-)Mittel, ein Bestandteil, das zur Konstruktion, Herstellung und Durchführung von Kommunikation benutzt wird.“ (ebd., S. 119).*

575 Ebd., S. 118-119.

576 Schmidt 1987, S. 58.

tionsteilnehmer einem Wort, einem Textteil oder einem ganzen Text nach sozialen Gebrauchsregeln zuordnen (können)<sup>577</sup>. Er definiert sie folgendermaßen:

*„(...) Bedeutungen sind Bestandteile kollektiven Wissens; sie resultieren aus der sozialen wie individuellen Geschichte der verbalen wie non-verbalen Interaktion von Kommunikationsteilnehmern, die sich gegenseitig verstehen sowie Anspruch auf Aufmerksamkeit und Relevanz erwarten.“<sup>578</sup>*

Demzufolge ist die Bedeutung nicht an objektive Realitätsstrukturen gebunden, sondern an unsere kognitive Konstruktion und an „Handlungszusammenhänge, in denen eine kommunikative Handlung eingeordnet ist“<sup>579</sup> und insofern eine kontextuelle Relation darstellt.<sup>580</sup> So z.B. „besitzen“ sprachliche Äußerungen keine Bedeutung, sondern erhalten sie erst aufgrund „der operativen Funktion, die ihrer Beschreibung im kognitiven Bereich eines Organismus zukommt“<sup>581</sup>. Folgerichtig sind nach Rusch, die Unterschiede in der Bedeutung „Unterschiede in den Modalitäten der Orientierung bzw. der operativen Funktion“<sup>582</sup>. Von diesen Prämissen ausgehend, schließen die Konstruktivisten in bezug auf die Medienangebote (Texte, Fernsehsendungen) – eine These die wir für übertragbar auf das uns interessierende Bildertheater halten – daß sie ihre Bedeutung nicht in sich entwickeln, sondern, daß ihnen Bedeutungen von Kommunikanden attribuiert werden. Sie transportieren keine Informationen, sondern lediglich „mustergeprägte Zeichenketten“, wodurch sie „konventionalisierte Anlässe für individuelle Sinnkonstruktionen, die in ihrem Verlauf, ihrer subjektiven emotionalen Besetzung und hinsichtlich der Einschätzung ihrer lebenspraktischen Relevanz nur vom einzelnen Individuum realisiert werden können und daher vom Individuum zum Individuum je nach Textsorte, Kontext und individueller Disposition unterschiedlich stark variieren“<sup>583</sup>. So Schmidt:

---

577 Schmidt 1994, S. 140; Schmidt, Merten 1994, S. 72.

578 Schmidt 1994, S. 140.

579 Ebd., S. 141-142.

580 Konsequenzen ergeben sich daraus auch für die Wissenschaft, für die folgerichtig nicht das Streben nach absoluten Wahrheitserkenntnis legitim sein kann, sondern die „radikal menschenbezogen konzeptualisiert wird“. Die Forschung wird somit von „Wahrem“ auf „Brauchbares“ umorientiert; vgl. hierzu Schmidt 1987, S. 37, S. 43, S. 64: „Konstruktivistisches Denken löst eine Fixierung auf, die in allen realistischen, dualistischen und strukturalistischen Philosophien besteht und die sich ausdrücklich in einer Denk- und Stilfigur des Typs: '... es muß aber doch X sein/geben/gelten'. Sie ersetzt diese zwanghafte Denk- und Stilfigur durch ein '... es kann für uns so sein, daß ... und damit können wir ... tun'.“

581 Schmidt 1987, S. 32.

582 Rusch 1985, S. 147.

583 Schmidt, Merten 1994, S. 615-616.

*„Ohne Produzenten und Distributoren keine Medienangebote, ohne Rezipienten keine 'Lektüren' solcher Angebote: Information, Bedeutung oder Sinn 'gibt es' nach diesen Prämissen nicht in Medienangeboten, sondern nur im kognitiven System, 'in den Köpfen' von Menschen. (Eine Bibliothek sammelt Bücher, keine Informationen.) Bei der Sinn- oder Bedeutungsproduktion sind nun vor allem kollektive Wissensaspekte relevant, die von Individuen geteilt werden (Regeln, Konventionen, Normen, Common Sense) und qua Erwartungserwartung soziales Handeln zugleich ermöglichen und sich in ihm bestätigen (Wissen des Wissens). Da kulturell geprägtes kollektives Wissen Kognition und Kommunikation orientiert und bei der Produktion wie Rezeption von Medienangeboten unausweichlich benutzt wird, bleibt jede Bedeutungsattributierung an Medienangebote gebunden an kognitive Systeme und ermöglicht dennoch – durch reflexiven Bezug aller Beteiligten auf kollektives Wissen – erfolgreiche Kommunikation. Kommunikation ist erfolgreich, insofern sie sich – auf der Ausdrucksebene wie auf der Inhaltsebene – auf Ereignisse vorausgegangener Kommunikationen als auf voraussetzbares intersubjektives Wissen bezieht, also Beiträge zu Themen liefert, für die es gesellschaftlich geformte Muster in Gestalt von Schemata, Gattungen, Erzählformen, Metaphern usw. gibt.“<sup>584</sup>*

Obwohl die Rezeption von Medienangeboten intersubjektiv geprägt ist, wird die Wirkung dieser Angebote – so Merten – von den Nutzergewohnheiten und -erwartungen, wie auch von Motivationen und emotionalem Engagement bestimmt.<sup>585</sup>

Die konstruktivistische Auffassung der Bedeutungsgenerierung läßt sich durchaus mit der am Ausgangspunkt unserer Untersuchung gewählten triadischen Zeichenkonzeption vereinbaren. Schmidt äußert sich folgendermaßen dazu:

*„Insofern ist diese konstruktivistische Semantik voll kompatibel mit den seit Peirce und Dewey bis zum späten Wittgenstein immer wieder neu formulierten Gebrauchstheorien von Bedeutung. Sie geht allerdings darüber hinaus, indem sie nicht nur die soziale (Gebrauchs-)Dimension erklärt – die Tatsache also, daß Sprache nur im Sprechen, nur im sozialen Interagieren existiert-, sondern auch die Dimension individueller Kognition. Und sie klärt deutlicher, als das bei Wittgenstein der Fall ist, daß und warum – wegen der strukturellen und funktionalen Bedingungen kognitiver Prozesse – enge Beziehungen zwischen syntaktischen und semantischen Strukturen natürlicher Sprachen und der Struktur nichtsprachlicher Modi der Kognition und Konzeptualisierung wirken, wie Rusch deutlich gemacht hat, in der Verhaltenssynthese, in der Synthese unseres Erlebens, in der Art und Weise, wie wir uns unseres Existierens, Denkens und Handelns bewußt werden (...)“<sup>586</sup>*

---

584 Ebd.

585 Vgl. ebd.

586 Schmidt 1987, S. 33.

#### 4. Das Analysemodell

Ausgangspunkt unserer Analyse soll die Annahme bilden, eine Theateraufführung stelle – im Sinne der Definition Maturanas, Kommunikation sei Konstruktion von Informationen „im kognitiven Bereich von Individuen“<sup>587</sup> - ein kommunikatives Phänomen dar, und nicht, wie in informationstechnischen Kommunikationsmodellen üblich, Austausch von Informationen. Da die kommunikativen Vorgänge im Falle des uns interessierenden Bildertheaters unter den Oberbegriff einer nicht-interaktiven Kommunikation fallen, sind an ihnen, so die Konstruktivisten, die Reflexivität der Wahrnehmung, des Wissens und des Erwartens beteiligt.<sup>588</sup> Durch ihre Aktivierung steigt der Rezipient in den ästhetischen Prozeß ein und wird unserer Ansicht nach zu seinem Teilnehmer.

Somit wollen wir den Versuch unternehmen, einen Beitrag zu der Anfang der 90er Jahre verworfenen kommunikationstheoretischen Diskussion der Theaterwissenschaft zu leisten.

Diese Position ist mit der von uns im Anschluß an Peirce vertretenen Auffassung des Zeichens als einer dreistelligen Relation vereinbar, die ebenfalls mit der Dimension des Interpretanten das interpretierende Bewußtsein einbezieht.<sup>589</sup> Die direkte Abhängigkeit des Zeichens vom Interpreten ist auch in Peirces These vom funktionalen Charakter der Zeichen explizit formuliert, wonach sie nur dort entstehen und funktionieren, wo es einen Interpreten gibt.<sup>590</sup>

Die Annahme der konstruktivistischen und semiotischen Voraussetzungen von Kommunikation und Bedeutungsgenerierung hat folgende Konsequenzen für unsere Analyse: Da ihnen zufolge ein objektiver Maßstab fehlt, „der außerhalb subjektiver Kognitionsbereiche läge“<sup>591</sup>, kann sie nicht auf die Ermittlung von objektiven Bedeutungen, von absoluten Werten, sondern auf die Konstruktion und die Zeichenrelationen ausgerichtet werden.

Wir wollen uns mit den Prinzipien der Bedeutungsgenerierung im polnischen Bildertheater zunächst auf der Ebene der einzelnen Inszenierungen auseinandersetzen. Der Zugang zu ihnen kann unserer Meinung nach gewonnen werden, indem wir sie im Sinne der Prozeßästhetik als

---

587 Vgl. ebd., S. 64.

588 Vgl. Kapitel 3.2; u. Schmidt 1994, S. 59-65.

589 Vgl. Kapitel 3.3.

590 Vgl. Kapitel 1.2.1.

591 Schmidt 1987, S. 68.

intersubjektive interpretationsbedürftige Grundformen auffassen, die erst durch die an sie anschließbaren Rezeptionsprozesse zu Zeichen werden. Dabei wollen wir allerdings von der Hypothese ausgehen, daß diese – obwohl ihr endgültiges Ergebnis vom Rezipienten abhängt – nicht willkürlich verlaufen, sondern von der jeweiligen ästhetischen Form beeinflusst werden können. Diese kann m.E. durch ihre spezifische Konstruktion auf den Prozeß der Bedeutungsgenerierung strukturierend wirken, d.h. die Interpretationsfähigkeit des Rezipienten bewußt nutzen. Insofern lassen sich die einzelnen Inszenierungen als zwar interpretationsbedürftige, aber dennoch bedeutungsgenerierende Systeme auffassen.<sup>592</sup>

Gemäß der konstruktivistischen Unterscheidung, zwischen Kommunikaten und Kommunikationsmitteln, möchten wir uns nur mit den letzteren beschäftigen. Um festzustellen, auf welche Art und Weise sie die Wahrnehmung und somit die Interpretationsprozesse beeinflussen, wollen wir sie auf der Ebene der einzelnen Inszenierungen untersuchen, und zwar unter dem Aspekt der Relationen, die sie untereinander eingehen, und der Funktionen, die sie im gesamten ästhetischen Prozeß übernehmen können. Somit schließen wir uns der von Schmidt<sup>593</sup> vorgestellten Theorie der Ästhetizität an, wonach das Ästhetische keine Eigenschaft des Kunstwerkes ist, sondern eine Funktion innerhalb des Kommunikationsprozesses.<sup>594</sup>

Da die Theateraufführung eine vielschichtige Kommunikationsstruktur bildet, wollen wir, um die uns interessierenden Aufführungen aus funktionaler Perspektive zu erfassen, diese zunächst nach den Sinnmodalitäten grob in den optischen und akustischen Wahrnehmungskanal einteilen, wobei im letzteren zwei weitere gleichrangige Kommunikationskanäle unterschieden werden: der verbale und der nonverbale. Es wird von uns dabei die von der Theatersemiotik entwickelte Einteilung in Zeichensysteme aufrechterhalten, die konkrete Aussagen darüber erlaubt, welche einzelnen Zeichenarten aktiviert werden. Zum Ausgangspunkt unserer

---

592 Diese Annahme stimmt auch mit der Überzeugung Peirces überein, wonach einem Zeichen, bevor es einen Interpreten erreicht, eine eigene Interpretierbarkeit gegeben ist; vgl. hierzu Sauerbier, in: Oehler 1984, Bd. 2, S.647-661.

593 Schmidt 1971 a.

594 Schmidt 1971a; vgl. auch ders. 1971; u. Nöth 1985, S. 386-387.

Einzelanalysen wollen wir das von Fischer-Lichte entworfene formale Schema wählen:<sup>595</sup> Als besonders nützlich für unsere Untersuchung halten wir die darin formulierte formale Opposition in schauspieler- und raumbezogene Zeichen. Darüber hinaus kommt auch der Verzicht auf die Ermittlung der Beziehung zwischen Drama und Aufführung der Ästhetik eines Theaters entgegen, das sich nicht als Interpretation einer bestimmten literarischen Vorlage versteht. Das Aufrechterhalten der anderen, im Hinblick auf das herkömmliche Theater zusammengestellten „traditionellen“ Kategorien ermöglicht uns wiederum die Grenzsprengungen zu ermitteln.<sup>596</sup>

Im ersten Schritt wollen wir in einer tabellarischen Zusammenstellung zunächst das Vorhandensein bzw. das Fehlen der einzelnen Zeichenarten auf der Ebene der Szenen in chronologischer Reihenfolge feststellen. Die Form einer tabellarischen Zusammenstellung bezieht den zeitlichen Faktor mit ein, der uns auf das Verhältnis zu schließen erlaubt, in dem die Zeichen zueinander stehen, und somit auf ihre möglichen Funktionen im gesamten ästhetischen Prozeß. Diese werden wir im Anschluß an die tabellarischen Zusammenstellungen ausführlich besprechen.

Wir gehen davon aus, daß uns ein solches Beschreibungsmodell ermöglicht, die Verknüpfungsformen und funktionalen Relationen in ihrer jeweiligen Komplexität festzustellen und zu charakterisieren.

Im Falle unserer tabellarischen Zusammenstellungen wird das Schema von Fischer-Lichte an drei Stellen eingeschränkt: Die Zeichensysteme der Dekoration und der Requisiten wollen wir unter einen gemeinsamen Begriff der Objekte subsumieren, der der Ästhetik von Kantor,

---

595 Sie lehnt sich darin an Tadeusz Kowzan. Das Modell von Tadeusz Kowzan, in dem die theatralische Semiose in 13 Zeichensysteme zerlegt wird (Sprache, paralinguistische Suprasegmentalia, Mimik, Gestik, Kinematik, Proxemik, Musik und Geräusch, Maske, Frisur, Kostüm, Raumkomposition, Dekoration und Requisiten, Beleuchtung) bildet den Ausgangspunkt fast aller semiotischen Aufführungsmodelle. Im Laufe der Jahre (Kowzan hat es 1968 entworfen) wurden allerdings zahlreiche zeichentheoretische Aufführungsanalysemodelle herausgebildet, die sich sowohl hinsichtlich der Art wie auch Anzahl der berücksichtigten konstitutiven Zeichensysteme voneinander unterscheiden. Was ihre Zahl anbetrifft, so liegen die Differenzen zwischen 13 und 23 Zeichensystemen. Zwischen einigen Modellen sind manchmal auffallende Unterschiede hinsichtlich des Ranges, den sie den einzelnen Systemen in der ganzen Struktur der Inszenierung beimessen, zu beobachten; vgl. Hiß, in: Möhrmann 1990, S. 68-69; u. Hiß 1993 a, S. 128-129.

596 An diesen Kategorien werden wir allerdings kleine Veränderungen vornehmen, worauf wir im folgenden näher eingehen wollen.



Szajna und Mądzik entgegenkommt<sup>597</sup>. Aus Gründen der Übersichtlichkeit unterscheiden wir nicht zwischen den einzelnen, die Erscheinung des Schauspielers konstituierenden Zeichen, sondern gehen auf sie erst in unserer anschließenden Besprechung ein. Dort behandeln wir auch die allgemeine Raumkonzeption des Theaters, während wir in den Tabellen lediglich den Veränderungen des Bühnenraumes nachgehen wollen.

Unserer Einteilung in den visuellen und akustischen Kanal entsprechend sieht dieses Schema folgendermaßen aus:

- 1            Visueller Kanal
  - 1.1        Die Tätigkeit des Schauspielers als Zeichen
    - 1.1.1     Kinesische Zeichen
      - 1.1.1.1   Mimische Zeichen\*
      - 1.1.1.2   Gestische Zeichen\*
      - 1.1.1.3   Proxemische Zeichen\*
    - 1.2        Die Erscheinung des Schauspielers als Zeichen\* (Maske, Frisur, Kostüm)
    - 1.3        Die Zeichen des Raumes
      - 1.3.1     Der Bühnenraum\*
        - 1.3.1.1   Objekte\*
        - 1.3.1.2   Licht\*
  - 2            Akustischer Kanal
    - 2.1        Sprachliche Zeichen
      - 2.1.1     Linguistische Zeichen\*
      - 2.1.2     Paralinguistische Zeichen\*
    - 2.2        Nonverbale akustische Zeichen
      - 2.2.1     Geräusche \*
      - 2.2.2     Musik\*

(Die mit dem Asteriskus gekennzeichneten Punkte entsprechen den direkt in der Tabelle berücksichtigten Zeichensystemen.)

---

<sup>597</sup> Vgl. Kapitel 2 (Teil II).

Bei der Aufdeckung der Relationsarten zwischen den Zeichen bzw. Zeichenkomplexen und der Vielfalt ihrer Kontexte, lassen sich – dies sei zunächst nur eine Hypothese – Rückschlüsse auf ihre potentielle Wirkung auf den Rezipienten ziehen. Dieses „Interpretationsspektrum“<sup>598</sup>, mit dem wir uns beschäftigen wollen, ist natürlich nicht der Wahrnehmung des Zuschauers zugänglich, der zu einer spontanen Wahl gezwungen, immer nur seine einzelnen Aspekte aufgreift. Klossowicz formulierte dies folgerichtig:

*„Wo dem Theaterzuschauer keine andere als eine spontane und individuelle Wahl des jeweiligen Aufmerksamkeitsschwerpunktes bleibt, kann die Wissenschaft in Ruhe nacharbeiten, viele unterschiedliche Deutungsvarianten nacheinander durchspielen und muß erst dann wieder eine engere Auswahl treffen.“<sup>599</sup>*

Aus der detaillierten Analyse der einzelnen Inszenierungen wollen wir die allgemeingültigen Prinzipien der Bedeutungsgenerierung im polnischen Bildertheater ableiten: den Semiotisierungsgrad, die Kommunikationssituation und die Generierungsmechanismen, ferner die Konventionen auf der Ebene der angewandten Ausdrucksmittel.

Die Analyse wird nach dem Besuch der Aufführungen anhand von Videoaufzeichnungen vorgenommen. Es ist auch eine Befragung der Regisseure,<sup>600</sup> Schauspieler und der Techniker geplant, um die Simultaneität des theatralischen Vorgangs „herzustellen“<sup>601</sup>.

---

598 Wir halten die Ermittlung von Zeichenrelationen auch für eine Art Interpretation.

599 Klossowicz 1995, S. XIII.

600 Mit Ausnahme des 1990 verstorbenen Tadeusz Kantor.

601 Zumindest auf der Ebene der einzelnen Szenen.

## II. Polnisches Bildertheater

### 1. Die Entwicklung des Bildertheaters in Polen

#### 1.1 Vorformen in den 50er Jahren

Das eigentliche polnische Bildertheater entwickelte sich erst Ende der 50er Jahre. Ihm gingen aber literarische und theatralische Vorformen voraus: die kurzen literarischen Formen von Konstanty Ildefons Gałczyński, die unter dem Titel „Teatryk Zielona Geś“ veröffentlicht wurden<sup>602</sup>, das studentische Theater „Co to“ („Was ist das“), das eine Art Pantomime der Hände war und das 1955 von dem polnischen Dichter Miron Białoszewski in Warschau gegründete „Teatr Osobny“. Dieses bestand nur aus drei Personen: Białoszewski selbst, Ludwik Hering und der Malerin Ludmiła Murawska.<sup>603</sup> Sie inszenierten vor allem die Texte Białoszewskis: dramatische Kompositionen, die viele Ähnlichkeiten mit den futuristischen „Synthesen“, vor allem denen der italienischen Futuristen aufwiesen, linguistische Grotesken, und kabarettistische Einlagen.<sup>604</sup> Neben dem Wort waren die Dekorationen von Murawska und Hering gleichrangige Elemente des „Teatr Osobny“, dessen innovative Kraft aber nicht zu sehr in der Gleichrangigkeit aller Ausdrucksmittel, als vielmehr in der Vergegenständlichung der szenischen Aktion bestand, die selbst die Darsteller erfaßte<sup>605</sup>: Während man die Gegenstände animierte, wurden die Schauspieler verdinglicht, bzw. auf die einzelnen Körperteile reduziert, die ihr eigenes Leben zu erlangen schienen. Die Verdinglichung des Menschen vollzog sich so sowohl in Form literarischer, gestischer und spielerischer Demonstrationen, wie auch durch die Kostümierung.

---

602 Taranienko verweist darauf, daß sie den dramatischen Formen ähnelten, die im Westen Europas etwa in den zwanziger Jahren entstanden sind; vgl. Taranienko 1979, S. 128.

603 Gespielt wurde hauptsächlich in der Wohnung von Miron Białoszewski; vgl. ebd.

604 Neben diesen inszenierte man auch Texte von Ludwik Hering; vgl. hierzu ebd., S. 128.

605 Vgl. ebd., S. 131. Typisch für die Inszenierungen von „Teatr Osobny“ war, daß die Darsteller – Morawska und Białoszewski – mehrere Rollen spielten.

Taranienko sieht im „Teatr Osobny“ eine Vorform des späteren Bildertheaters, obwohl es keinen unmittelbaren Einfluß auf dieses ausgeübt hat.<sup>606</sup> Nur ein einziges Theater ist unmittelbar vom „Teatr Osobny“ beeinflusst worden – das Studententheater „Pleonazmus“ aus Krakau.<sup>607</sup>

## 1.2 Tendenzen und Hauptlinien

In den 50er und 60er Jahren wurde im polnischen Theater viel experimentiert, die Suche nach neuen Ausdrucksformen ging in verschiedene Richtungen. Eine dieser Richtungen griff die visuellen Ausdrucksmittel verstärkt auf.<sup>608</sup> Ich glaube, es ist legitim, die Gründung des Krakauer Theaters „Cricot 2“ im Jahre 1955 durch Tadeusz Kantor und Maria Jarema als Beginn des polnischen Bildertheaters zu sehen. Die Ästhetik des „Cricot 2“, auf die wir im nächsten Kapitel noch näher eingehen wollen, beeinflusste die polnische Theaterlandschaft sehr stark und auf sehr unterschiedliche Weise: von einigen Künstlern wurde sie einfach nur übernommen, auf andere Theater wirkte sie sich jedoch produktiv aus, obwohl oder gerade weil sie lediglich als Inspiration und Ausgangspunkt zur Entwicklung eigener ästhetischer Prinzipien diente. Dem Beispiel von „Cricot 2“, folgte zu Beginn der 60er Jahre in Polen eine Vielzahl von Bühnenneugründungen, die eindeutig vom Bilddenken geprägt waren. Sie wurden zum festen Bestandteil sowohl des staatlichen Theatersystems, als auch der Studentenszene. Es handelte sich um ein im europäischen Theater einzigartiges Phänomen, das einige großartige Resultate zeitigte. Nach dem Dafürhalten von Tadeusz Nyczek, einem polnischen Theaterkritiker, ist diese theatralische Form nicht zuletzt als Reaktion auf die damalige kultur-politische Situation Polens zu werten<sup>609</sup>: Da den Künstlern eine, über die starren-Konventionen des Sozialistischen Realismus hinausgehende Darstellung der wahren geschichtlichen und gesellschaftlichen Wirklichkeit untersagt war, suchten sie nach Fluchtwegen und entdeckten dabei die Straffreiheit des künstlerischen Experiments. Die große Abstraktheit der visuellen Ausdrucksmittel bot Raum für die Entwicklung nicht nur einer formal-stilistisch interessanten,

---

606 Diesen übte vielmehr das „Cricot“-Theater und die europäische Avantgarde der 20er, 30er Jahre; vgl. Taranienko 1979, S. 132.

607 Vgl. hierzu ebd.; zum „Teatr Osobny“ vgl. auch Szydłowski 1972, S. 140-141.

608 Zum polnischen Theater vgl. Szydłowski 1972.

sondern auch politisch kompromißlosen – indem sie radikal mit der Tradition des Sozialistischen Realismus brach – und dennoch sicheren Theatersprache.

Dieses Theater wurde stark von professionellen Bildenden Künstlern geprägt. Zu seinen herausragendsten Persönlichkeiten zählten neben Tadeusz Kantor und Maria Jarema (gest. 1958), Józef Szajna, der seit Anfang der 50er Jahre, zunächst als Bühnenbildner im Theater tätig war. 1963 inszenierte er sein erstes Stück – den „Revisor“ von Gogol – und seitdem wandte er sich auch zunehmend der Regie zu. Originelle Erscheinungen innerhalb des staatlichen Theaters sind die Inszenierungen von Jerzy Grzegorzewski, dessen Theater bei seiner ganzen Faszination für die visuellen Ausdrucksmittel stark auf der Literatur basiert und Jerzy Kalina<sup>610</sup> (beide zur Zeit am „Teatr Studio“ in Warszawa tätig, das 10 Jahre lang von Józef Szajna geleitet wurde).

Auch das Studententheater, das im polnischen Experimentaltheater schon immer eine große Rolle spielte, hat stark zur Entwicklung des Bildertheaters beigetragen<sup>611</sup>: eine große Popularität in den 60er Jahren – auch außerhalb Polens – erlangte das 1963 in Gdańsk gegründete Theater „Galeria“ von Jerzy Krechowicz, einer sehr kreativen Gruppe, deren Inszenierungen von ständigen Innovationen lebten, von Eliminierung des Wortes, bis hin zur Ersetzung des Schauspielers durch einen unregelmäßigen Körper in der Inszenierung „Termitiera“ von 1964. Erwähnenswert sind noch das „Studio Miniatur“ aus Szczecin, „Gest“ aus Wrocław, „STG“ (vor allem Roman Nowotarski) aus Gliwice und „Teatr 38“ (Ewa Czuba) aus Krakau.

In den 70er Jahren wurde die Suche nach neuen Ausdrucksmitteln von „Scena Plastyczna“ dominiert, die von Leszek Maźdik (Bildender Künstler und Kunsthistoriker, damals noch Student der Kunstgeschichte) 1969 an der Katholischen Universität in Lublin gegründet wurde.<sup>612</sup>

---

609 Vgl. Nyczek 1986.

610 Vgl. hierzu Taranienko 1979, S. 151-161.

611 Vgl. das Kapitel „Eksperymenty i poszukiwania“, in: Szydłowski 1972, S. 133-148.

612 Auf die Ästhetik von „Scena Plastyczna“ gehen wir näher im nächsten Kapitel ein.

Unter den Theatern, die in den 80er Jahren debütierten, zeichneten sich vor allem „Akademia Ruchu“ und „Pleonazmus“ aus.<sup>613</sup>

Eine besondere Gruppe stellen Künstler dar, die aus der Bildenden Kunst bzw. Szenographie hervorgegangen sind, sich aber der Regie zuwandten. Ihr Theater stellt zwar kein Beispiel eines „typischen Bildertheaters“ dar, ihre Vorstellungskraft ist aber deutlich durch das Visuelle geprägt. Die hervorragendsten Beispiele dafür stellen Andrzej Wajda und der 1975 bei einem Flugzeugabsturz verunglückte Konrad Swinarski dar.<sup>614</sup>

Dieser kurze Überblick zeigt deutlich, daß im Laufe der etwa vier Jahrzehnte in Polen ästhetisch ziemlich differenziert geprägte visuelle Bühnen gegründet wurden<sup>615</sup>, so daß heutzutage der Begriff „Polnisches Bildertheater“ eine Vielfalt an Stilen und ästhetischen Konzeptionen konnotiert, die auch unterschiedlichen kultur-gesellschaftlichen Kontexten entstammen. Als ihre gemeinsamen Bezugspunkte lassen sich dennoch vorgehend festhalten: Distanzierung von der Auffassung, daß nur das Wort Bedeutungsträger sein kann, Loslösung des Gegenstandes von der Zweckgebundenheit der Inszenierung, bis zur Verwischung der Grenze zwischen Subjekt und Objekt<sup>616</sup>, Entindividualisierung der Figuren und ihre Reduzierung auf einen Teil der gesamten Bildkomposition, sowie Auflösung der zeit-räumlichen Kontinuität. Die durch einen hohen Grad an Abstraktion gekennzeichneten angewandten Ausdrucksmittel sprechen andere Sphären der Vorstellungskraft der Zuschauer an und verlangen andere Rezeptionsmechanismen, so daß auch die Bedeutungskonstitution nach anderen Regeln vollzogen wird.

---

613 Man organisierte auch Theaterfestivals, deren Schwerpunkt auf dem visuellen Theater lag, so z.B. „Katowickie Spotkania Teatrów Wizji i Plastyki“. Die in den 80er und 70er Jahren gegründeten „plastischen Bühnen“ dokumentieren ausführlich Osterloff, Koecher-Hensel 1991.

614 Beide absolvierten ein Studium an der Akademie der Bildenden Kunst und entwarfen oft Bühnenbilder zu eigenen Inszenierungen selbst. Es war auch ein Phänomen der polnischen Kultur, daß sich viele Bühnenbildner der Regie zuwandten, viele von ihnen debütierten in den 70er und 80er Jahren.

615 Vgl. hierzu Taranienko 1988, S. 92: „(...) można naszkicować hipotetyczną różnicę odbioru między podstawowymi elementami narracji literackiej i plastycznej. Intencja wychwycenia treści czy sensu, dzięki pojawieniu się struktury językowej w polu percepcji, uruchamia aparat intelektualny i wyobraźnię, tym samym powodując proces odbioru: w sfery wobec wyjściowego materiału literackiego. Dopiero następnym działaniem procesu odbioru staje się budowa znaczeń i pojęć pojawiającego się obrazu i intelektualnego odbioru czysto literackiej materii, niosącej treści i znaczenia (...)“; vgl. hierzu auch Dziamski, 1986 u. Konic 1989.

616 Vgl. hierzu Xander 1993, S. 68-69.

Seit etwa Mitte der 80er Jahre zeichnet sich in der Entwicklung des polnischen Bildertheaters eine Krise ab: Es werden kaum noch neue Bühnen gegründet, man verlor auch zwei die polnische Bildertheaterlandschaft entscheidend prägende Persönlichkeiten – Józef Szajna wandte sich ausschließlich der Bildenden Kunst zu, Tadeusz Kantor ist 1990 verstorben, und somit hat auch das Theater „Cricot 2“ seine Tätigkeit eingestellt. Die inzwischen „etablierte Avantgarde“ scheint auch über den in vorausgehenden Jahrzehnten entwickelten ästhetischen Rahmen nicht hinauskommen zu können. Eine der wenigen Ausnahmen, die unermüdlich nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten sucht und frische Impulse bietet ist „Scena Plastyczna KUL“ .

## 2. Kantor, Szajna, Mądzik – drei Ästhetiken des polnischen Bildertheaters – eine Einführung

### 2.1. Tadeusz Kantors „Theater des Todes“

*„Ich hasse das Theater. Wirklich, ich hasse es. Wenn ich konventionelles Theater sehe, fange ich an zu schreien.“<sup>617</sup>*

Wir wollen uns vor allem mit der letzten Etappe von Kantors Theaterschaffen beschäftigen – seinem „Theater des Todes“, die für die Zwecke unserer Analyse von besonderer Bedeutung ist.<sup>618</sup> Ihre Darstellung hat jedoch zugegebenermaßen manche Überschneidung mit Kantors Ideen aus früheren Phasen seiner künstlerischen Entwicklung zur Folge.<sup>619</sup>

Die Ästhetik des „Theaters des Todes“ realisierte Kantor in fünf Inszenierungen: „Umarła klasa“/„Die tote Klasse“ (1975), „Wielopole, Wielopole“ (1980), „Niech szczytni artyści“/„Die Künstler sollen krepieren“ (1985), „Nigdy tu już nie powrócę“/„Ich kehre hierher nicht mehr zurück“ (1988), und „Dzisiaj są moje urodziny“/„Heute ist mein Geburtstag“ (1991). Mit der ersten dieser Inszenierungen „Die tote Klasse“ gelang ihm, inzwischen schon 60-jährigen Künstler, ein internationaler Durchbruch.<sup>620</sup>

Die ersten Theaterexperimente Tadeusz Kantors gehen auf sein Krakauer „Teatr Podziemny“/„Untergrundtheater“ (1942-1944) zurück und sind von ihm – wie schon erwähnt – an dem 1955 zusammen mit Maria Jarema gegründeten Theater „Cricot 2“ wieder aufge-

<sup>617</sup> Kantor 1987.

<sup>618</sup> Da das künstlerische Schaffen Tadeusz Kantors etwa ein halbes Jahrhundert umfaßt und eine ganze Reihe von verschiedenen Phasen seiner künstlerischen Entwicklung widerspiegelt, wäre es unmöglich im Rahmen dieser Arbeit, und auch unnötig, sein ganzes Gedankengut darzustellen.

<sup>619</sup> In der Forschung ist es umstritten, ob „Theater des Todes“ einen Bruch mit früheren Phasen der künstlerischen Entwicklung von Kantor oder ihre Weiterentwicklung darstellt. Während Kłosowicz die Meinung vertritt, daß „(...) eine prinzipielle Unterteilung von Kantors Theaterschaffen in zwei Phasen (vor und nach 'Die tote Klasse') ist, wie schon erwähnt, nicht angemessen. Elemente seiner künstlerischen Einstellung aus diesen beiden Phasen treten durchgehend und parallel auf, nur ihre Dominanz ändert sich jeweils; die meisten grundlegenden Merkmale seines Schaffens bleiben unverändert“ (Kłosowicz 1995, S. 113), ist Denis Bablet der Meinung, daß Kantors Theater „einen vollständigen Bruch mit den vorherigen Etappen darstellt“ (Bablet 1983, S. 49); Kłosowicz macht auch darauf aufmerksam, daß nicht nur die allgemeinen Prinzipien der Konstruktion der Bühnenwirklichkeit, sondern auch gewisse Motive und Figuren sich in allen Etappen des Schaffens Tadeusz Kantors wiederholen. Dabei gibt er allerdings zu, daß in der Phase des „Theaters des Todes“ eine ganze Reihe von neuen Termini auftaucht, alte wiederum eine veränderte Bedeutung erhalten; vgl. Kłosowicz 1995, S. 52.

<sup>620</sup> Vgl. hierzu Xander 1993 a, S. 59.



nommen worden. Zur Grundmaterie dieses Theaters wurden, genauso wie im „Cricot“, auf dessen Tätigkeit es schon mit seinem Namen anspielte, die visuellen Ausdrucksmittel.<sup>621</sup> Während jedoch „Cricot“ von unterschiedlichen künstlerischen Persönlichkeiten geprägt war, wurde „Cricot 2“ zum Autorentheater Tadeusz Kantors. Im Mittelpunkt seiner Inszenierungsarbeit standen zum einen die Dramen von Stanisław Ignacy Witkiewicz (bis etwa 1979), zum anderen suchte er ständig Anschluß an die in der Bildenden Kunst präsenten Strömungen.<sup>622</sup> So spiegeln die einzelnen Etappen in Entwicklung des „Cricot 2“: das „Informeltheater“, das „Nulltheater“, das „Happeningtheater“, oder das „Unmögliche Theater“ die in der zeitgenössischen Kunst vorherrschenden Tendenzen wieder.<sup>623</sup>

### 2.1.1 Das autonome Theater

Im gesamten Theaterschaffen Kantors, vom „Teatr Podziemny“/„Untergrundtheater“ bis zum „Theater des Todes“ spielte die Idee des „autonomen Theaters“ eine prinzipielle Rolle. Wie die Theaterreformer der 20er, 30er Jahre lehnte Kantor die Bühnenillusion entschieden ab und arbeitete am künstlerischen Verfahren zur Konstruktion einer eigenen, unmittelbaren Bühnenwirklichkeit:

*„Als autonomes Theater bezeichne ich ein Theater, das kein Apparat zur Reproduktion oder zur sogenannten Bühneninterpretation der Literatur ist, sondern das seine eigene unabhängige Wirklichkeit besitzt.“<sup>624</sup>*

Zum übergeordneten Prinzip Kantors Inszenierungen wurde dabei die „Einheit der Widersprüche“, wonach die Bühnenwirklichkeit als ein Gefüge aus Antinomien und Kontrasten

---

621 Das erste von Kantor inszenierte Stück war „Powrót Odysa“ von Wyspiański, 1943 im „Unabhängigen Theater“.

622 Kantor war von seiner Ausbildung her Bildender Künstler.

623 Für ein übergeordnetes Prinzip Kantors Theaterschaffens zwischen 1943 und 1972 hält Kłossowicz „Kampf mit der Illusion und Annexion der Realität“ und als die wichtigsten Oppositionen in seiner Ästhetik: „Kunst und Leben“, „Schauspiel und Ereignis“, „Illusion und Realität“; vgl. Kłossowicz 1995, S. 31-33. Die einzelnen Etappen von Kantors Schaffens wurden ausführlich von Kłossowicz (1995) beschrieben; vgl. auch Taranienko 1979, S. 133-144. Die Beschäftigung mit der Ästhetik von Kantor erleichtern seine zahlreichen Manifeste und programmatische Erklärungen. Ihre Abfolge läßt sich an die einzelnen Etappen seiner Theaterarbeit anschließen: Informelles Theater (1961), Autonomes Theater (1963), Null-Theater (1963), Komplexes Theater (1966), Happening-Theater (1967), Manifest 1970 (1970), Unmögliches Theater (1974), Theater des Todes (1975); vgl. hierzu Xander, in: Fischer-Lichte, Xander 1993, S. 145.

624 Kantor, in: Kłossowicz 1995, S. 20; vgl. ders., S. 23.

konzipiert wird. Die Gegenüberstellungen, Zusammenstöße, das „Prinzip der abgebrochenen logischen Zusammenhänge“ sollten die im wirklichen Leben geltenden Prinzipien in Frage stellen.

Der Gedanke des „autonomen Theaters“ hatte grundlegende Konsequenzen für das Verhältnis Drama-Inszenierung. Die geläufige Überzeugung, daß alle Ausdrucksmittel des Theaters nur dann gerechtfertigt sind, wenn sie ein Drama illustrieren, resultiert nach Kantor aus einer Grundkategorie des Lebens, aus dem „prawo zgodności“/ „Gesetz der Übereinstimmung“, das die Kunst ihrer Unabhängigkeit beraubt. Diese kann man nur dann bewahren, wenn der Text in keinem Zusammenhang mit der Handlung steht, sondern sich mit ihr im ständigen Konflikt befindet, beispielsweise ein „ready made“ darstellt. Somit lehnte Kantor zwar nicht die Textvorlage, aber ihre darstellende Aufführung ab und entwickelte in bezug auf Witkiewicz's Dramen sein eigenes Prinzip. Es bestand darin, zwei parallele Richtungen, die Bahn des Textes und die der autonomen Bühnenaktion einzuführen, die sich weder interpretieren, noch erläutern, sondern miteinander durch dynamische Spannung korrespondieren<sup>625</sup>:

*„(...) Die Handlung*

*Neben einer Texthandlung muß eine Bühnenhandlung existieren.*

*Die Bühnenhandlung muß als etwas Paralleles zu jener anderen aufgefaßt werden.*

*Die Texthandlung ist etwas Fertiges und Vollendetes.“<sup>626</sup>*

Im Vergleich zu den meisten Theaterreformern der historischen Avantgarde, die die Textvorlage weitgehend verworfen haben, nimmt Kantor mit diesem Prinzip, so Kłossowicz, eine originelle Stellung ein:

*„Die gegen die Literatur bzw. gegen Dramentexte gerichtete Einstellung der Avantgarde, die aus dem Streben nach der Autonomie des Theaters resultiert, interpretiert Kantor auf spezifische, gänzlich originelle Art und Weise. Bei den meisten Theaterschöpfern kam es entweder zu einer weitgehenden Travestie der*

---

625 „Das Netz der sich vielfältig überlagernden textinternen Oppositionen und Äquivalenzen zwischen den einzelnen Collage-Elementen bildet zusammen mit deren textexternen Relationen das semantische ‚Spannungsfeld‘ der jeweiligen Aufführung.“ (Roth, in: Kłossowicz 1995, S. XXVIII); vgl. auch ebd., S. 60.

626 Kantor 1988, S. 5; demgemäß stellten Kantors Inszenierungen von Witkiewicz's Dramen keine „Bühnenumsetzungen“ im üblichen Sinne. Kantor äußerte sich dazu folgendermaßen: „Wir spielen nicht Witkiewicz, sondern wir spielen mit Witkiewicz oder gegen ihn, wie beim Kartenspielen, mit Witkiewicz am Tisch.“ (in: Kłossowicz 1995, S. 28).

*Dramen oder zu deren vollständiger Ablehnung, bis hin zur Negation der semantischen Funktion der Sprache. Manchmal entstand der Text auch gleichzeitig mit der gesamten Aufführung. Kantor hingegen führt sein eigenes System einer auf zwei Bahnen beruhenden Komposition ein, das auf der Opposition zwischen dem Drama und Aufführung beruht. (...)“<sup>627</sup>*

Kantor lehnte auch die traditionellen Theater Elemente ab. Er änderte ihre Funktionen und führte seinen eigenen Begriffsapparat ein, in dem z.B. das Requisit durch ein „Wirkliches Objekt“, die Dekorationen durch den „Aktuellen Ort“ ersetzt, andere geläufige Theaterbegriffe wie Charakterisierung oder Rolle gänzlich verworfen wurden:

*„Die Begriffe 'Bühnenausstattung', 'Dekoration' und 'Bühnenbild' werden im neuen Theater unbrauchbar und überflüssig. Denn sie sind eine Abgrenzung. All das, was sich hinter diesen Begriffen verbirgt, muß sich mit der Ganzheit des Theaters verbinden, bis es sich in der gesamten Bühnenmaterie auflöst. Es darf nicht gesondert wahrnehmbar sein (...)“*

*Das Theater, von dem ich spreche, hat den Begriff der 'Dekoration', die eine Illustration des Stücks (des Dramentextes) ist, schon lange gestrichen. Das sind die schlechtesten Theatertraditionen. Die Dekoration muß nicht und darf nicht einmal lediglich die Funktion der Lokalisierung erfüllen, gleichgültig in welcher Form: der konstruktivistischen, der surrealistischen, expressionistischen, symbolistischen, naturalistischen oder poetischen. Sie hat viel wichtigere und verlockendere Funktionen: die Lokalisierung der Emotion, der Konflikte und der Handlungsdynamik. Sie kann auch völlig fehlen, wenn sie vom Ausdruck und von der Bewegung des Schauspielers aufgesogen und durch Licht oder Kunstwerke, ein Bild oder eine Plastik ersetzt wird, die authentische Werte besitzen, so wie sie bisher überwiegend Resultat der Anwendung authentischer Werte zum Gebrauch des Theaters war, eine Stilisierung von zweifelhaftem Wert (...)“<sup>628</sup>*

Allen Bestandteilen eines „autonomen Bühnenkunstwerks“, dem Text, den Objekten, dem Schauspieler oder dem Zuschauer sollte der gleiche Rang zukommen.<sup>629</sup>

### 2.1.2 Das Prinzip der „Realität Niedrigsten Ranges“

Als weiterer konstitutiver Grundsatz von Kantors Theaterästhetik ist die „Realität Niedrigsten Ranges“<sup>630</sup> zu nennen. Sie bestand darin ein Spektakel zu konstruieren, aus den „armseligsten,

---

<sup>627</sup> Klossowicz 1995, S. 110.

<sup>628</sup> Kantor 1961, zit. nach Klossowicz 1995, S. 24; Kantor 1986, S. 18-19.

<sup>629</sup> Auf die Rolle der Zuschauers werden wir im nächsten Kapitel näher eingehen.

jeglichen Prestiges beraubten Gegenständen“, die nicht speziell für die Zwecke einer Inszenierung angefertigt, sondern oft im Abfall gefunden und ihrer ursprünglichen Funktion entfremdet wurden.<sup>631</sup> Nach Simhandl hat Kantor somit „den organischen Prozeß des Werdens und Vergehens in das Kunstwerk“<sup>632</sup> hineingeholt. Dieses Prinzip, mit dem Kantor an die „Antikunst“ Marcel Duchamps anknüpfte<sup>633</sup>, galt nicht nur für die Objekte, sondern auch für alle anderen an der theatralischen Semiose beteiligten Zeichen, den Schauspieler mit seiner Kinetik und Sprache eingeschlossen.<sup>634</sup> Kłossowicz charakterisiert die „Realität Niedrigsten Ranges“ folgendermaßen:

*„Man kann die 'Realität Niedrigsten Ranges' als theaterspezifische Entsprechung der urtümlichen, rohen Materie in der Malerei bis hin zu Staub und Erde in der arte povera ansehen. Jedoch gewinnen auf dem Terrain einer heterogenen Kunst, wie es das Theater ist, Reichweite und Beziehungen dieses Begriffes sowie auch sein Charakter eine andere Qualität und Dimension.“<sup>635</sup>*

### 2.1.3 Der Raum

*„(...) Der Raum bedingt die Verhältnisse der Formen und ihrer Spannungen zueinander.“<sup>636</sup>*

Zunächst suchte Kantor – darin knüpft er wieder an die historische Theateravantgarde an – nach Aufführungsorten außerhalb der traditionellen Theatergebäuden aus dem Bereich der „Realität Niedrigsten Ranges“, die oft den „realen Ort“ der Handlung der Inszenierung inne

630 Dem Prinzip der „Realität Niedrigsten Ranges“ ging die Idee des „armseligen Objektes“ voraus (1944); vgl. hierzu Kłossowicz 1995, S. 31.

631 Für die Entfremdung dieser Objekte entwickelte Kantor eine ihm eigene Methode, die auf Verbergen, Einwickeln und Verhüllen beruhte, und die von ihm als „Emballage“ bezeichnet wurde; vgl. Simhandl 1993, S. 128. Dieses Prinzip entwickelte Kantor während seiner Arbeit am „Informell Theater“ (1961); vgl. hierzu Kłossowicz 1995, S. 29-33. Kłossowicz verweist darauf, daß sich Kantor von anderen Künstlern, die im Bereich der „Realität Niedrigsten Ranges“ tätig sind, vor allem durch seinen besonderen Sinn für Humor unterscheidet. Darin knüpft er u.a. an die Tradition der polnischen Groteske an (Witkiewicz, Gombrowicz, Schulz); vgl. ebd., S. 77.

632 Simhandl 1993, S. 128.

633 Vgl. Kłossowicz 1995, S. 32.

634 Vgl. ebd., S. 31.

635 Vgl. ebd., S. 37.

636 Kantor 1988, S. 12.

hätten<sup>637</sup>, so spielten seine Spektakel häufig in Fabrikhallen, Kirchen, Kaffeehäusern oder auf Bahnhöfen etc. Durch eine unkonventionelle Gestaltung des Spielraumes versuchte er die Barriere zwischen den Spielenden und den Rezipienten zu durchbrechen und die letzteren auf diese Weise zum Mithandeln zu aktivieren.<sup>638</sup> Nach 1972 verwirft er diesen äußeren Radikalismus und kehrt zu der Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum zurück. Den Rezipienten versucht er von nun an mittels seiner „Ästhetik der Ergriffenheit“ in das Spiel einzubeziehen.

#### 2.1.4 Das Verhältnis Schauspieler – Objekt

In einem „autonomen“ Theater übernahm auch der Schauspieler eine grundsätzlich neue Funktion. Sein Spiel zielte auf das Hervorrufen des Protestes und Schocks, und war deutlich durch das Prinzip der „Einheit der Widersprüche“ geprägt. So Tadeusz Kantor:

*„Die Ausdrucksmittel mußten kraß, irritierend, protestierend sein. Der Akt der Metamorphose des Schauspielers, der für das Theater am wesentlichsten ist, wird nicht getarnt, sondern im Gegenteil entblößt und fast dem Hohn und Gespött ausgesetzt. Grelle Schminke, zirkusartige Formen des Ausdrucks, Tücke der Situation, Skandal, Überraschung, Schock, Assoziation entgegen dem gesunden Menschenverstand, künstliche und unnatürliche Aussprache.“<sup>639</sup>*

Kantor negierte die Schauspieltechniken des institutionalisierten Theaters und versuchte eine Technik der Nichtdarstellung zu entwickeln, um auf diese Weise die Bedeutungen im Spiel der Schauspieler auf Null zu reduzieren. Diesem Zweck dienten beispielsweise Wiederholungen auf der Ebene der linguistischen und kinesischen Zeichen.<sup>640</sup> Trotz der Befreiung von

---

637 Vgl. hierzu Kłossowicz 1995, S. 31; mit der Forderung des „realen Ortes“ knüpft Kantor auch an die Postulate der historischen Avantgarde, die Grenze zwischen Leben und Kunst zu verwischen; vgl. Roth, in: ebd., S. XXVI. Nach Kłossowicz rückt Kantor durch sein Streben nach dem „realen Ort“, der durch seinen wirklichen Charakter dem Schauspieler bestimmte Zustände und Aktionen aufzwingen sollte, in die Nähe des Happenings; ebd., S. 107.

638 Vgl. hierzu Roth, in: ebd., S. XXVI-XXVII.

639 Kantor, in: Borowski, 1982, Übers. nach Roth, in: Kłossowicz 1995, S. XXIX.

640 Vgl. Borowski 1982, S. 118, zit. nach Roth, in: Kłossowicz 1995, S. XXIX. Die Illusion versuchte Kantor auch z.B. durch das Wechsel des Kostüms zu durchbrechen, wodurch der Schauspieler in eine andere Rolle schlüpfte. Darin knüpfte er an Wiciński an; vgl. Taranienko 1979, S. 136.

illusionistischen Spieltechniken haben jedoch Kantors Schauspieler ihre Grundeigenschaft „Schauspieler zu sein“ bewahrt.<sup>641</sup>

Die Figurenkonzeption sollte, Kantors Ästhetik zufolge, nicht im Hinblick auf die Psychologie, sondern auf die allgemeine Bühnenform entworfen werden:

*„Wenn wir darin übereinstimmen, daß das historische Kostüm, das so oft im Theater verwendet wurde, den menschlichen Körper aus bestimmten, äußerst lebenspraktischen Gründen auf ziemlich radikale Weise deformiert hat, und das zeitgenössische Kostüm auf seine Weise dasselbe macht (denn im Grunde hat alles, was man auch immer dem menschlichen Körper anzieht, eine mehr oder weniger gehende Deformation zur Folge), dann sehe ich keine Hinderungsgründe, weshalb es nicht möglich sein sollte, aus künstlerischen Gründen die Gestalt des Schauspielers frei zu formen (das Kostüm ist die Formung des Schauspielers) und ihr eine größere 'Spannweite' zu verleihen: gesteigerte Räumlichkeit, Beweglichkeit, Wandelbarkeit, gerichtete Spannungen, freie und im Sinne des Stückes zweckdienliche Strukturen.*

*In einer solchen Konzeption sollte die Persönlichkeit des Schauspielers, die bisher lediglich in der Mimik seines Gesichtes, in seinen Bewegungen und den Reaktionen seines Nervensystems enthalten ist, und die seinen konventionellen Lebenserfahrungen entstammt, eine weitaus kompliziertere, aber auch weitaus ausdrückstärkere Funktion erfüllen. Sie muß diesen neuen Organismus durchdringen und beseelen, der die allerengste Verschmelzung der lebendigen Materie des menschlichen Körpers mit der gestalteten Bühnenform ist und sein muß. ' (...)'<sup>642</sup>*

Kantor arbeitete vorwiegend mit nicht-professionellen Schauspielern, die er aufgrund ihrer natürlichen Prädispositionen für sein Theater auswählte und für das Spiel nutzte. So Kłosowicz:

*„(...) bei Kantor bleibt der Schauspieler immer er selbst; in der Aufführung werden seine persönlichen psychophysischen Eigenschaften und intellektuellen Werte genutzt, die in der gegebenen Rolle leicht zum Ausdruck kommen.*

*Dieser Standpunkt Kantors ist völlig originell, und er ist, worauf bisher nicht aufmerksam gemacht wurde, in großem Maße für die Eigenart seines Theater-schaffens entscheidend. Er lokalisiert sein Theater außerhalb der beiden grundlegenden Tendenzen in der Entwicklung der Schauspielkunst im zwanzigsten Jahrhundert, die sich von Stanislavskij bzw. von Artaud herleiten.<sup>643</sup>*

641 Vgl. ebd., S. 136; und Roth, in: Kłosowicz 1995, S. XXIX.

642 Kantor, in: Kłosowicz 1995, S. 31.

643 Ebd., S. 108-109 u. S. 26.

Im „Theater des Todes“ bezieht sich Kantor auf Craigs Konzept der Übermarionette. Die Puppe, die ein „leerer“ von einer Mitteilung freier Gegenstand ist, betrachtet er als Modell für den Schauspieler.<sup>644</sup> In seinem 1975 verfaßten Manifest „Theater des Todes“ schrieb er hierzu:

*„Ich bin nicht der Meinung, daß die Puppe (oder die Wachsfigur) einen lebendigen Schauspieler ersetzen könnte, wie Kleist und Craig es forderten. Dies wäre zu leicht und naiv. Ich bemühe mich, die Motive und die Bestimmung dieses ungewöhnlichen Geschöpfes zu erforschen, das plötzlich in meinen Gedanken und Ideen aufgetaucht ist. Sein Erscheinen unterstreicht meine immer feste Überzeugung, daß man das Leben ausschließlich durch das Nicht-Leben, durch das Sich-Berufen auf den TOD in der Kunst ausgedrückt werden kann, durch den ANSCHEIN, die LEERE und die BOTSCHAFTSLOSIGKEIT.*

*In meinem Theater muß die PUPPE zu einem Modell werden. Dadurch kann die erschütternde Empfindung des TODES und die Situation der Toten übermittelt werden. Die Puppe als Modell für den lebendigen SCHAUSPIELER.“*<sup>645</sup>

Der Puppe kam in Spektakeln Kantors eine Grenzposition zwischen dem Gegenstand und dem Schauspieler zu, genauso wie den s.g. „Bio-Objekten“: Objekten, die mit dem Schauspieler eine Einheit bildeten und somit seine natürlichen Bewegungsmöglichkeiten veränderten.<sup>646</sup>

Aus semiotischer Perspektive deutet Roth das Konzept der „Bio-Objekte“ wie folgt:

*„Es handelt sich, semiotisch betrachtet, um die unmittelbare, besonders enge Kontextualisierung eines Schauspielers (oder auch mehrerer Schauspieler) mit*

---

644 Vgl. hierzu ebd., S. 69.

645 Kantor 1988, S. 41. Die bewegungslosen Wachsfiguren in Kantors Schauspielen lassen sich nach Klossowicz in zwei Arten einteilen: „Die einen sind die ‚Transpositionen‘ oder ‚Ergänzungen‘ der im Schauspiel auftretenden Figuren – z.B. in ‚Wielopole, Wielopole‘ die nackten, toten Soldaten (Puppen), die zwischen den mit Uniformen bekleideten lebenden Soldaten auftauchen, oder in ‚Die tote Klasse‘ die Schüler (Puppen) als Äquivalent der in die Klasse zurückkehrenden Alten: die Schüler, die sie selbst vor einigen Jahrzehnten waren. Die anderen sind Doppelgänger von Figuren, die von Schauspielern gespielt werden, d.h. sie haben identische Gesichter und sind auf dieselbe Weise gekleidet (z.B. der Priester in ‚Wielopole, Wielopole‘.“ (Klossowicz 1995, S. 68-69). Die sog. „Doppelgänger“ problematisieren den Prozeß der Bedeutungszuweisung: „(...) die Doppelung der Schauspieler durch ihre Puppen und ihre gegenseitige Angleichung problematisieren den im bürgerlichen Illusionstheater konventionalisierten Prozeß theatralischer Bedeutungszuweisung an einer entscheidenden Stelle: Die Identität der Rollenfigur konstituiert sich nicht mehr dominant aus den Zeichen, die am oder vom Schauspieler realisiert werden, sondern stellt Zeichenträger von verschiedener Materialität gleichberechtigt nebeneinander.“ (ebd., S. 154).

646 Klossowicz verweist darauf, daß das Erschaffen der „Bio-Objekte“ von Kantor nicht der „Vernichtung der Illusion“, sondern der Konstruktion einer Ordnung mit eigener Semantik dienen soll; vgl. ebd., S. 75 und S. 155.

*einem Objekt. Solche 'Bio-Objekte' sind z.B. in 'Die tote Klasse' die Schulbänke,, das Kinderfahrrad, die Familienmaschine und die Schüler-Puppen.* <sup>647</sup>

Die Spannung zwischen dem „Schauspieler“ und dem Gegenstand bildete die grundlegende Opposition von Kantors Theater.<sup>648</sup> Ein nach dem Prinzip der „ready made“ und somit als Gegenpol eines künstlich geformten ästhetischen Objektes konzipierter Gegenstand, gewann in der Gesamtkomposition seiner Schauspiele den gleichen Rang wie der Schauspieler. Die Vieldeutigkeit eines derartigen Gegenstandes forderte den Zuschauer dazu auf, durch das In-Beziehung-Setzen mit anderen Elementen der Aufführung seine Semantik zu entwerfen.<sup>649</sup> Hinsichtlich ihrer Funktion in Kantors Inszenierungen unterscheidet Klossowicz mehrere Arten von Gegenständen:

*„(...) die (...) 'Maschinen', die vom Schauspieler 'in Gang gesetzt' werden, aber gewissermaßen von sich aus 'laufen'. Zweitens: die Konstruktionen, durch die die 'Bühnendekoration' der Aufführung festgelegt wird, z.B. die Schulbänke in 'Die tote Klasse', die hintere Wand mit der Schiebetür in 'Wielopole, Wielopole'. Drittens: unterschiedliche Arten von Einrichtungsgegenständen (Stuhl, Schüssel, Wanne, Brett), die sowohl die Eigenschaften von ready-mades als auch von 'Werkzeugen für das Spiel' haben. Viertens: die Kostüme der Schauspieler – eine der 'Bedeutung' der Figur angepaßte Kleidung oder auch Emballagen, niemals jedoch traditionelle 'Kostüme'. Kantor verwendet entweder 'typische' Kleidung (Uniform, Clownskleidung à la Chaplin, dunkle Kleidung alter Leute) oder, im Gegensatz dazu, ausgearbeitete bildnerische Kompositionen, die die körperliche Erscheinung des Schauspielers grundlegend umgestalten und ihn manchmal geradezu in eine lebendige 'Maschine' verwandeln. Schließlich fünftes: Gegenstände mit einer allgemein bekannten symbolischen Funktion (zum Beispiel Kreuze).“<sup>650</sup>*

Darüber hinaus verweist Klossowicz auch darauf – eine Bemerkung die mit den von uns angenommenen analytischen Voraussetzungen übereinstimmt – daß die Gegenstände in Kantors Schauspielen einerseits einen aktiven, in gewissem Sinne unabhängigen Faktor darstellten, andererseits von ihm als „Werkzeug für das Spiel“ betrachtet wurden.<sup>651</sup>

---

647 Ebd., S. 31.

648 Vgl. ebd., S. 68.

649 Kantor benutzte wie die Surrealisten den Begriff des *object trouvé*; vgl. ebd., S. 28-29. Darüber hinaus wird von der Forschung auf die Verbindungen Kantors zum Konstruktivismus verwiesen; vgl. Roth, in: ebd., S. XXX.

650 Ebd., S.30; Klossowicz verweist darauf, daß ein Objekt, das „die Quintessenz der Gesamtidee der ganzen Aufführung bildet“ in Inszenierungen Kantors meist einen zentralen Platz einnimmt; ebd., S. 29.

651 Vgl. ebd.



### 2.1.5 Die Aufführung als ästhetischer Prozeß

*„Man muß den wesentlichen Sinn der Beziehung zwischen Zuschauer und Schauspieler zurückgewinnen. Man muß die elementare Kraft des Schocks dieses Augenblicks wiederherstellen, als dem Menschen (Zuschauer) zum ersten Mal der Mensch (Schauspieler) gegenüberstand. Der uns täuschend ähnlich und zugleich unendlich fremd ist, hinter einer unüberwindbaren Barriere.“<sup>652</sup>*

Die Praktiken des illusionistischen Theaters stellte Kantor auch hinsichtlich des Verhältnisses Bühne-Zuschauerraum in Frage:

*„Im naturalistischen System existierte die vollständige Illusion und die vollständige Fiktion. Der Zuschauer, der das Bewußtsein hatte, daß das was auf der Bühne, im Rahmen der Guckkastenbühne, nur Fiktion ist, konnte ein ruhiger Beobachter der Vorkommnisse bleiben. Deren Zuschauer. Nur Zuschauer! Aber dieses passive Wahrnehmen der naturalistischen Bühnenillusion wurde schließlich unzureichend und 'klein'. Immer stärker verspürte man das Bedürfnis nach einer 'intensiveren' Beziehung zum Bühnenkunstwerk. Und allgemein zum Kunstwerk. Es wurde klar, daß es selbst sich verändern mußte. Seine Struktur und Funktion verändern mußte. Es hörte (also) auf, nur ein Abbild des Lebens zu sein, das die Wahrnehmung auf das sichere Beobachten und auf die bequeme Position und Situation des Zuschauers begrenzt. Es wurde zur Herausforderung, Provokation und Anklage, es forderte vom Zuschauer Antwort und Meinungsäußerung. Es richtete sich direkt an den Zuschauer. Der Zuschauer war gezwungen, seine Beziehung zu den sich auf der Bühne vollziehenden Vorkommnissen auszudrücken. Die Illusion, die diese Vorkommnisse in eine sichere Entfernung rückte, mußte verschwinden.“<sup>653</sup>*

Stattdessen zielte Kantor auf die Konstruktion einer aktiven, wandelbaren Bühnenkomposition, in die direkt der Zuschauer einbezogen wäre. Sie sollte nicht den Charakter eines abgeschlossenen Kunstwerkes, mit einer bereits festgelegten Semantik haben, sondern sich als ein ästhetischer Prozeß realisieren. So Klossowicz:

*„... Kantor erschaffe keine Werke, die einen Gedankengang konkretisieren und demnach Gegenstand einer detaillierten Analyse ihres Bedeutungsgehaltes sein können. In der semantischen Schicht seiner Schauspiele gibt es eine gewisse Schwelle, die er nie überschreitet. Er setzt zwar gewisse Zeichen, verwendet gewisse Symbole, aber er gebraucht sie als 'Spannungsträger', als Signale und als Kompositionselemente, nicht aber als Mittel, um genau präzisierte Aussagen, Überlegungen oder Ideen mitzuteilen. Aus diesem Grund wäre es ein mühsamer und im Grunde auch fruchtloser Versuch, wollte man seine einzelnen Schauspiele 'zusammenfassen' und eine typisch literarische Interpretation durchführen. Als*

---

652 Kantor, zit. nach Klossowicz 1995, S. 25.

653 Kantor 1979, Manuskript; zit. nach Klossowicz, S. 33.

*'Literatur' betrachtet, könnten sie sich als Ansammlungen von Inkonsequenzen, Widersprüchen und semantisch unbegründeten Kontrasten erweisen. Denn ihre allgemeine Kompositionsgrundlage ist ja nicht literarisch, sondern theaterspezifisch, und sie steht in vieler Hinsicht der Musik und bildender Kunst näher als der Literatur.*"<sup>654</sup>

Das Bestreben, die Prozeßhaftigkeit in die Struktur eines Kunstwerkes einzubeziehen, manifestiert sich im Schaffen Kantors besonders deutlich seit seiner „Anti-Ausstellung“<sup>655</sup>, was er im „Manifest der Anti-Ausstellung“ wie folgt formulierte:

*„Es wird notwendig,  
DIE KONDITION DES ZUSCHAUERS  
und  
DEN SINN DER AUSSTELLUNG ZU VERÄNDERN.  
Das Fehlen der 'Bilder',  
jener erstarrten formalen Systeme,  
dafür aber die Gegenwart einer fließenden, lebendigen Masse  
von kleinen Einheiten,  
Reflexen,  
Energien  
verändert die Wahrnehmung des Zuschauers –  
von einer analytischen und kontemplativen  
in eine fließende und fast aktive  
Mitanwesenheit  
in jenem Feld lebendiger Realität.  
DIE AUSSTELLUNG  
verliert ihre bisherige indifferente Funktion  
des Zeigens und Dokumentierens,  
sie wird  
zu einem AKTIVEN UMFELD,  
das den Zuschauer in Abenteuer und Fallen  
verwickelt,  
die ihm seine Daseinsberechtigung  
als Spektator,  
der betrachtet*

---

654 Klossowicz 1995, S. 72.

655 Darauf verweist Kantor in einem Gespräch mit Krzysztof Miklaszewski, einem Schauspieler seines Theaters (in: Miklaszewski 1992, S. 72 ). Die Entdeckung, daß der Moment des Schaffens entscheidend ist, lag der „Anti-Ausstellung“ aus dem Jahre 1963 zugrunde. In dem „Manifest zu Anti-Ausstellung“ schrieb Kantor: *„Ein Kunstwerk, ein abgesondertes, herausgeschnittenes Fragment des Schaffens – unbeweglich und eingeschlossen in Struktur und System, veränderungs- und lebensunfähig – ist eine Illusion des Schaffens. Das Schaffen manifestiert sich in einem Zustand des Fließens, unbeständig, kurzlebig, verflogen – wie das Leben selbst. Es gilt, als Kunst all das anzuerkennen, was noch nicht zu einem sogenannten Kunstwerk geworden ist, was noch nicht lahmgelegt worden ist, was noch unmittelbare Lebens-Impulse beinhaltet, was noch nicht 'fertig', 'ingerichtet', 'realisiert' ist (...)“* (Kantor 1988, S. 15). Klossowicz verweist darauf, daß Kantor diese Konzeption im Bereich der Bildenden Kunst fortsetzt; Klossowicz 1995, S. 99.

*und besichtigt,  
abspricht und  
diese nicht sättigt.*<sup>656</sup>

Eine autonome Bühnenrealität stellt, so Kantor, „keine pure ästhetische Struktur“<sup>657</sup> dar, womit er die Bühnenillusion meint<sup>658</sup>, sondern ist „wirklich“:

*„Das Spektakel ist in dem gleichen Maße und in der gleichen Art real wie der Ort, an dem es stattfindet, d.h. die Bühne und der Zuschauerraum. Die Handlung (die fiktive) wird auf die Verhältnisse des Ortes (und des Zuschauerraums) zurückgeführt, wodurch eine zu ihr parallele WIRKLICHE HANDLUNG des Spektakels und ROLLEN entstehen, die vom Charakter und der Funktion des Ortes (z.B. eine Garderobe) oder aber von einer bestimmten Idee (z.B. die Idee von der Reise) abgeleitet werden. Die Szenen jener wirklichen Handlung des Spektakels sind so, als ob sich die Vergangenheit wiederholte, aber in seltsam veränderten Formen. Die Zeit und der Raum der Wirklichkeit des Spektakels, der Bühne, des Schauspielers auf die Wirklichkeit des Zuschauerraums gibt wiederum dem Zuschauer das Gefühl, der Wirklichkeit der Bühne und des Spektakels anzugehören. Alles ist in gleichem Maße wirklich.*

*Das ist etwas vielfach anderes als die oberflächliche Partizipation des Zuschauers, die auf eine abgedroschene Art und Weise zustande gebracht wird, indem man den Bühnenraum in den Zuschauerraum einkeilt. Das ist die originäre Entdeckung des Theaters 'Cricot' und das Grundthema sowie der Kern seiner Arbeit.*<sup>659</sup>

Diese besondere Komposition der Kantorschen Schauspiele zielte auf die Aktivierung der emotionalen Sphäre der Zuschauer. Artur Sandauer spricht in diesem Zusammenhang, in Anlehnung an Kantor, von „konstrukcja wzruszona“, die von Klaus Roth als „Konstruktion der Ergriffenheit“ übersetzt wurde.<sup>660</sup> Kantor selbst äußert sich bezüglich der Kommunikationsstruktur seiner Schauspiele folgendermaßen:

*„Każda dobra sztuka jest komunikatywna. Postawiłem w 'Cricocie' na pojęcie 'wzruszenia', jako jedyny kanał porozumienia z odbiorcą. Nie liczę na kanał informacji politycznej czy relacji społecznej. Do takiego sposobu komunikacji nie potrzeba sztuki. (...) jeżeli uważam pojęcie 'wzruszenia' za jedyny warunek ist-*

656 Ebd., S. 16. Dieser Gedanke zeichnet sich schon in Kantors Überlegungen zum „Odysseus“ ab, indem er fordert: „Bevor die Bühne entworfen wird, muß der Zuschauerraum entworfen werden. Das wird eine Inszenierung des Zuschauerraumes sein.“ (Kantor 1988, S. 8).

657 Kantor 1988, S. 115.

658 Seit der Inszenierung von „Das Wasserhuhn“ bezeichnet Kantor alle seine Werke als „Schauspiele“, manchmal benutzt er auch den Begriff „künstlerisches Vorgehen“, niemals „Theateraufführung“ oder „Vorstellung“; vgl. hierzu Kłossowicz 1995, S. 100.

659 Kantor 1988, S. 115.

660 Vgl. hierzu Kłossowicz 1995, S. 80.

nienia dzieła sztuki i jego odbioru, to jest ono jedną ze składowych programu odnowy.

(...) sztuka, którą tworzę, posiada konstrukcję wzruszenia, tzn. znaczy robię wszystko, by wytworzyć 'pole wzruszenia'".<sup>661</sup>

„Gute Kunst ist immer kommunikativ. Ich habe in 'Cricot' den Begriff der 'Ergriffenheit' in den Vordergrund gestellt, als den einzigen Kanal der Verständigung mit dem Empfänger. Ich möchte nicht über den Kanal der politischen Information oder der sozialen Relationen kommunizieren, weil man für Kommunikation dieser Art keine Kunst braucht. (...) wenn ich den Begriff der 'Ergriffenheit' für die einzige Voraussetzung eines Kunstwerkes und seiner Rezeption halte, dann ist er ein der Grundelemente eines Erneuerungsprogramms.

(...) Kunst, die ich schaffe, ist durch die Konstruktion der Ergriffenheit gekennzeichnet, d.h. ich tue alles, um ein 'Feld der Ergriffenheit' zu erzeugen.“

Kłossowicz hebt den spielerischen Aspekt Kantors Schauspiele hervor:

„(...) das Bühnenkunstwerk wird bei Kantor also in erster Linie mit dem Spiel gleichgesetzt – mit dem Spiel, das innerhalb des Schauspiels und zwischen dessen Bestandteilen abläuft, mit dem Spiel mit den Betrachtern oder vielmehr: mit dem Spiel mit ihren Gefühlen und schließlich mit dem Spiel des 'Urhebers' mit seinem Werk und mit denen, die dieses Werk und ihn anschauen.

In diesem Sinne hat das Schauspiel, sobald es aufgeführt wird, immer Prozeßcharakter..“<sup>662</sup>

Trotzdem wird die formelle Trennung in Handelnde und Zuschauer von Kantor beibehalten:

„(...) próby poprzez swoją otwartość (zaproszenie widzów) nie staną się dziełem sztuki, dopóki nie stworzy się takiej struktury dzieła, w której zawarty będzie proces.

(W teatrze 'normalnym' proces ten jest niemożliwy.)“<sup>663</sup>

„Allein durch ihre Offenheit (Einladung des Publikums) werden Proben nicht zu Kunstwerken, solange man keine Werkstruktur schafft, die den Prozeß einbezieht.

(Im „normalen“ Theater ist dieser Prozeß unmöglich.)“

661 Ebd., S. 88-89.

662 Ebd., S. 102. Kłossowicz betont auch die Einflüsse der „Reinen Form“ Witkiewiczs auf die Konzeption Kantors; vgl. ebd., S. 64.

663 Kantor, in: Miklaszewski 1992, S. 73; vgl. hierzu auch Kłossowicz 1995, S. 109 und S. 99-100: „(...) die Position, die Kantor hier dem Zuschauer zuweist, kann Zweifel erregen, da er den Zuschauer ja nie (wenn man vom Happening absieht) als aktiven Mitwirkenden am Schauspiel akzeptiert hat. Wenn das Schauspiel aber eine Komposition sein soll, die unter dem Gesichtspunkt der Einwirkung auf die Betrachter aufgebaut ist (Architektonik der Ergriffenheit), so wird in diesem Sinne die psychische Struktur der Zuschauer berücksichtigt und respektiert. Ihre 'vorgesehene' und dann tatsächlich eintretende Reaktion bildet einen aktiven, für die Gestalt des Schauspiels entscheidenden Faktor.“

Stattdessen konzentriert sich Kantor auf das „Einfangen“ der Aufmerksamkeit des Zuschauers:

*„ (...) związałem te dywagacje z moim pojęciem 'pułapki', tzn. z umiejętnością złapania uwagi odbiorcy w 'potrzask', co oznacza przecież, że nie samo dzieło, ale właśnie fakt złapania uwagi widza staje się zwykle podstawowym twórczym imperatywem.“<sup>664</sup>*

*„Ich habe meine Überlegungen an den Begriff der 'Falle' gebunden, d.h. an die Fähigkeit des Einfangens der Aufmerksamkeit des Empfängers in eine 'Falle', was doch bedeutet, daß nicht das Werk an sich, sondern eben die Tatsache des Einfangens der Aufmerksamkeit des Zuschauers zum Grundimperativ des Schaffens wird.“*

Den Prozeßcharakter von Kantors Bühnenwerken verdeutlicht nicht zuletzt seine ständige Anwesenheit auf der Bühne.<sup>665</sup> Einerseits zerstört sie die Bühnenillusion – indem Kantor die Schauspiele dirigiert, wird es klar, daß sie Ausdruck seiner subjektiven Vorstellungen und Erinnerungen sind -, und verunsichert den Zuschauer, andererseits dynamisiert sie das Bühnengeschehen, unterstreicht seine „Nichtabgeschlossenheit“ und verweist auf den neuen Status des Regisseurs in „Cricot 2“.<sup>666</sup>

Kantor selbst hebt vor allem den Status der Illegalität seiner Anwesenheit auf der Bühne hervor:

*„Ich bin illegal auf der Bühne. Dieser Zustand – illegal zu sein – ist für mich sehr faszinierend. Ein wenig ernsthafter gesprochen: Meine Anwesenheit auf der Bühne zerstört die Illusion. Die Illusion entsteht von allein, ohne meinen Willen, ohne den Wissen des Schauspielers. Wenn ein Schauspieler beginnt, zu illusionistisch zu spielen, dann zerstöre ich diese Illusion.“<sup>667</sup>*

Die Forschung nennt im Theaterschaffen Kantors eine ganze Reihe von Einflüssen wie z.B. Konstruktivismus<sup>668</sup>, Surrealismus, informelle Malerei, Dadaismus (vor allem Marcel Duchamp), Bauhaus, Kurt Schwitters, oder Happening<sup>669</sup>, von denen manche ein fester Be-

664 Kantor, in: Miklaszewski 1992, S. 73.

665 Die Funktion eines „Spielleiters“ der Aufführungen übernimmt Kantor zum ersten Mal in der Inszenierung von Witkiewiczs „Wasserhuhn“ (1967); vgl. hierzu Klossowicz 1995, S. 144.

666 Vgl. hierzu Klossowicz 1995, darin das Kapitel „Der Urheber von alledem“, S. 83-99; Xander 1993, S. 150-151; Kott 1990, S. 212-220.

667 Kantor 1988 a, S. 13.

668 Ausführlich zu Einflüssen des Konstruktivismus auf Kantor vgl. Staniszevska 1995, S. 45-47.

669 Vgl. Simhandl 1993, S. 126; Klossowicz 1995, S. 3-20.

standteil seiner Ästhetik wurden, andere wiederum lediglich in bestimmten Phasen seines Schaffens auftauchten. Kantors Werk geht jedoch weit über diese Einflüsse hinaus. Die Einzigartigkeit des Phänomens Tadeusz Kantor faßte sehr treffend Denis Bablet zusammen:

*„Tadeusz Kantor ist Konstruktivist und Destruktor, Expressionist und Anti-expressionist, Bewunderer des Bauhauses und Gegner des wissenschaftlichen Verfahrens in der Kunst. Kantor, an den Quellen des Symbolismus genährt, voll von einer Fantastik, die er durchdringt, geistiger Bruder von Witkiewicz und Schulz – und dennoch der einzigartige Kantor. Einzigartig, weil er nicht festgefahren ist, weil sein Werk über das jener hinausgeht, die er bewundert, ohne sie je zu kopieren, und weil er seine Widersprüche akzeptiert.“*<sup>670</sup>

Auch innerhalb der polnischen Kunstszene zeichnet sich Kantor durch einen individuellen Standpunkt aus: Die einzige künstlerische Gruppe, der er eine Zeitlang angehörte, war die „Grupa Krakowska“.<sup>671</sup>

Xander macht in diesem Zusammenhang darauf aufmerksam, daß Kantors Weg zum Welttheater anders als bei Künstlern wie Brook, Barba, Foreman oder Wilson, die sich fremden Theatertraditionen öffneten, durch Rückzug auf seine eigene Geschichte führte.<sup>672</sup>

---

670 Bablet 1983, S. 24; übers. nach Roth, in: Kłossowicz 1995, S. 3.

671 Vgl. hierzu Kłossowicz 1995, S. 15.

672 Xander, in: ders., Fischer-Lichte 1993, S. 145. Dabei vertrat Kantor allerdings die Ansicht, daß „ein Kunstwerk ein hinreichendes Maß an Objektivierung privater Erlebnisse und der Empfindungen des Künstlers besitzen“ muß; Kantor 1988, S. 4. Im Mittelpunkt seines „Theaters des Todes“ stehen solche Begriffe wie die Erinnerung, der Gedanke und die Zeit.

## 2.2 Die „inszenierten Räume“ Józef Szajna

*„Przyszedłem do teatru z zewnątrz ze świadomością, że sztuka czy w ogóle cywilizacja 20. wieku opiera się na obrazie (...)“<sup>673</sup>*

*„Ich bin von außen zum Theater gekommen im Bewußtsein, daß die Kunst oder überhaupt die Zivilisation des 20. Jahrhunderts auf dem Bildlichen beruht (...)“*

Eine originelle Form des Bildertheaters entwickelte Józef Szajna (Theaterregisseur, Maler, Graphiker, Bühnenbildner).<sup>674</sup> Für seine Rezeption ist von Bedeutung, daß der Theaterästhetik Szajnas allgemeine Überlegungen zur zeitgenössischen Zivilisation und Kultur zugrunde liegen, die sich wie folgt zusammenfassen lassen:

- Die wissenschaftlich-technische Revolution bedingte außerordentliche Veränderungen. Die Eroberung der Realität durch von überall in das Bewußtsein eindringenden Standardprodukte hatte die Verdinglichung des Denkens des zeitgenössischen Menschen zur Folge, dessen Handeln so durch reinen Pragmatismus bestimmt wird.
- Ein heutiger Mensch befindet sich in einer Abwehrsituation, er hat mehr zu retten als aufzubauen. Seine Aufgabe ist es, seiner verdinglichten Umwelt aktiv gegenüberzutreten und den Kampf gegen dem „fetischisierten Gegenstand“ aufzunehmen.<sup>675</sup>
- Die Situation der Kunst stellt sich unter diesen Voraussetzungen ziemlich kompliziert dar, besonders da sie sich auf keine Tradition stützen, sondern neue Formen herausbilden sollte, die der Entwicklung der Zivilisation, die technische Revolution inklusive, gerecht werden könnten und darüber hinaus die gesellschaftlichen Veränderungen widerspiegeln sollten.

---

673 Szajna 1969, S. 67.

674 1952 absolvierte er Graphik, ein Jahr später Bühnenbild bei Frycz. Zur Idee des „autonomen“ Theaters bei Szajna vgl. Morawiec, Madeyski 1974, S. 14.

675 Dies sei eine der wichtigsten Überzeugungen Szajnas zur Aufgabe der Kunst; so. z.B. schuf er im Bereich der Bildenden Kunst die sog. „Antikunst“ als Ausdruck der Ablehnung von „Massenprodukten“; vgl. hierzu Taranienko 1979, S. 145: *„Na polu czystej sztuki – Szajna jest wybitnym plastykiem – artysta działał tworząc „antysztukę” jako formę sprzeciwu wobec wytworów użytkowych, jakimi stały się dawniejsze przedmioty artystyczne wplatanie w obieg kultury masowej, albo tworzone według zasad znanych już estetyk. Dlatego Szajna-plastyk uprawiał „nową figurację”, czy też nową narrację. Przez długi okres widział swoją twórczość w sytuacji, która zmuszała go by działać jakby „na czysto” – po zamazaniu tradycyjnych hierarchii i kodów komunikacyjnych, a także po rozproszeniu wartości. Stąd rodzi się potrzeba tworzenia wartości nowych, które charakteryzuje trwałość. Ta nowa „konstruktywna” faza twórczości Szajny następuje po „Dantem” inscenizowanym w 1974 roku. od tego czasu Szajna zwraca coraz większą uwagę na wartości duchowe człowieka, szczególnie niechętnie ujawniane, a także na wartości, których cechą jest abstrakcyjne trwanie w czasie.“*

- Die moderne Kunst kann keinen ausschließlich intellektuellen Charakter haben, weil sie die modernen Ausdrucksweisen der Kunst wie Aktion, Agitation, Manifestation verhindern würde. Trotzdem redet die Ästhetik Szajnas nicht einer emotionalen, subjektiven Kunst das Wort, vielmehr interessiert sie sich für den universellen Wert eines Kunstwerks – universeller Wert, verstanden nicht im Sinne einer unendlichen Synthese des Wissens über die Welt, sondern als Spuren des Lebens, das die Bedeutungen von Kunst ständig verändert. Eine „kreative Kunst“ ist so gekennzeichnet durch eine ontologische Unvollständigkeit und den Zusammenprall einer konkreten plastischen Materie mit einer abstrakten Idee.<sup>676</sup>

Die genannten Grundlinien der ästhetischen Konzeption Szajnas beziehen sich sowohl auf sein Theaterschaffen, als auch auf den Bereich der Bildenden Kunst, die sich gegenseitig durchdringen. Zunächst ganz im Zeichen der informellen Kunst zu Beginn der 60er Jahre, später dann (etwa ab der Mitte des Jahrzehnts) als parallele Entwicklung: in Szajnas Bildern erscheinen die ersten menschlichen Gestalten, Rumpfe, ohne Hände und Köpfe, vom Zerfall gekennzeichneten Körper, zeitgleich mit den ersten Puppen in seinen Bühnenbildern (z.B. „Nowe wyzwolenie“ „Oni“ 1967). Seine Spektakeln bauen sich forthin auf „lebendigen Attrappen“.

Nach Kowalska stellte die Inszenierung „Replika“<sup>677</sup>, die eine Umsetzung des plastischen Environments Szajnas in die Materie des Theaters war, den Höhepunkt der gegenseitigen Beeinflussung von Bildender Kunst und Theater im Schaffen Szajnas dar.<sup>678</sup>

Immer wieder kommt in Szajnas plastischen Kompositionen und Inszenierungen die Problematik der Vergänglichkeit zum Ausdruck. Ein häufiges Motiv ist dabei die Erfahrung des Konzentrationslagers – ein autobiographisches Erlebnis, Szajna ist selbst Häftling in Auschwitz gewesen.<sup>679</sup> Viele Kritiker interpretieren folgerichtig die Werke von Szajna als autothematisch.<sup>680</sup> Szajna selbst verweist darauf, daß dieses Motiv eine metaphorische Bedeutung

---

676 Vgl. ebd., S. 146.

677 Auf sie werden wir detailliert in unserer Analyse (Kapitel 3.2, Teil II) eingehen.

678 Vgl. hierzu auch Kowalska 1995, S. 38-39; und Madeyski 1970.

679 Taranienko 1979, S. 146.

680 Vgl. Morawiec, Madeyski 1974, S. 26-35.



hat, beispielhaft den Totalitarismus symbolisiert, der in allen seinen Formen bekämpft werden sollte.<sup>681</sup>

Nach Kowalska<sup>682</sup> treten folgende Leitmotive besonders häufig im gesamten Schaffen Szajnas:

1. Umzingelung und Kampf (in fast allen Inszenierungen),
2. Verfall der Materie (in seinen Bildern und Inszenierungen bis „Replika“),
3. Relikte, Spuren der Vergangenheit (vor allem verstorbener Menschen).

In den skizzierten Grundzügen entstand die Theaterästhetik von Szajna in den 60er Jahren; die darauffolgenden Jahre brachten ihre Entwicklung und Vertiefung, aber keine grundlegenden Veränderungen.<sup>683</sup>

### 2.2.1 Mensch-Gegenstand

Den zentralen Punkt der Theaterästhetik Szajnas bildet, wie schon angedeutet, die Spannung zwischen der inneren Welt des Menschen und der verdinglichten Umgebung. Aus ihr leitet sich die künstlerische Form und der erkenntnistheoretische Impuls seines Theaters her. Sie definiert auch die Situation des Schauspielers. Die von Szajna konzipierten plastischen Kompositionen sollen die Darsteller zum Handeln inspirieren, denn sie stellen auch oft ein Hindernis dar, das es zu überwinden gilt. Dadurch entsteht ein echter Schöpfungsakt der Schauspielkunst, der anstatt plastischer Kompositionen auch durch intellektuelle Inspiration erzeugt werden kann.<sup>684</sup>

Die schauspielerische Technik und Spontaneität des Schauspielers hält Szajna dabei nicht für wichtig, die letztere sogar für unmöglich. In einem Theater, das primär mit visuellen Ausdrucksmitteln arbeitet, soll der Schwerpunkt auf der Vorstellungskraft des Schauspielers liegen, die ihm dazu verhilft, über sein eigenes Bewußtsein hinauszugehen.<sup>685</sup> Die innere Kon-

---

681 Vgl. Taranienko 1979, S. 146.

682 Kowalska 1995, S. 38-39.

683 Vgl. Tomczyk-Watrak 1985, S. 13.

684 Vgl. Taranienko 1979, S. 147.

685 Vgl. Tomczyk-Watrak 1985, S. 32.

struktion der dargestellten Gestalten sollte Resultat eines abstrakten gedanklichen Prozesses sein, und nicht eines auf die Herbeiführung der „Einführung“ ausgerichteten Vorgangs.<sup>686</sup> Zu diesem Zweck konstruiert Szajna eine Aufschichtung von Konflikten.<sup>687</sup> Hauptkonflikt seiner Inszenierungen ist der Kampf des Menschen mit dem „fetischisierten“ Gegenstand. Er kommt auf verschiedenen Ebenen des Agierens des Schauspielers zum Ausdruck, oft durch eine Geste, die deutlich macht, daß ihn das Kostüm stört, ihn vielleicht sogar verdinglicht.<sup>688</sup> In dem spezifischen Spiel zwischen dem Schauspieler und dem Gegenstand verändern sich ihre Funktionen gegenseitig – während der Schauspieler zum Gegenstand wird, unterliegt der Gegenstand einer Animation.

Der Schauspieler wird also primär durch die Relation zu einem Gegenstand, Kostüm bzw. Requisit definiert.

Anders als Kantor arbeitete Szajna ausschließlich mit professionellen Schauspielern, die vor allem in einem konventionellen psychologisch-realistischen Darstellungsstil ausgebildet waren, diesen aber überwinden mußten, um den von Szajna an sie gestellten Forderungen gerecht zu werden.<sup>689</sup>

Charakteristisch für Szajnas Theater ist eine Analyse der Funktion des Gegenstandes, er bevorzugt alte, verbrauchte, kaputte Objekte.<sup>690</sup> Sie werden aus ihren herkömmlichen Kontexten herausgerissen, so daß ihre gewöhnliche Semantik nicht mehr gilt und in überraschend, ungewöhnlich neuen Zusammenhängen gezeigt, in denen sie keine Designate außerhalb der Wirklichkeit der Vorstellung haben.<sup>691</sup> Ihre Realität bewirkt nicht nur die Verdinglichung des Schauspielers, sondern zerstört auch die Handlungen<sup>692</sup>.

Zofia Tomczyk-Watrak verweist darauf, daß die Bedeutung der Objekte im Theater Szajnas erst im Kontext der szenischen Situation konstituiert wird.<sup>693</sup> Dies bestätigt auch Szajna

---

686 Vgl. ebd., S. 30.

687 Vgl. Taranienko 1979, S. 147.

688 Vgl. ebd., S. 151.

689 Vgl. das Kapitel „Rodowody i motywacje“, in: Tomczyk-Watrak 1985, S. 11-19.

690 Vgl. Taranienko 1979, S. 152-153.

691 Vgl. Tomczyk-Watrak 1985, S. 21-24.

692 Vgl. Taranienko 1979, S. 151.

693 Tomczyk-Watrak 1985, S. 25.

indem er betont, daß nicht die Gegenstände an sich, sondern vor allem die Zusammenhänge, in denen sie vorkommen, relevant sind:

*„Co innego będzie znaczyć, gdy będę pieścił nadmuchane opony, co innego, gdy nimi po prostu zarzucę scenę.“<sup>694</sup>*

*„Es wird etwas grundsätzlich anderes bedeuten, wenn ich aufgepumpte Gummi-  
reifen streicheln werde, als wenn ich mit ihnen einfach die Bühne bewerfe.“*

Dies hängt mit einem der Hauptprinzipien der Kunstästhetik Szajnas zusammen, das darin besteht, die szenische Wirklichkeit bewußt zu konstruieren; erst dann stellt, so Szajna, die Theaterinszenierung einen künstlerischen Text dar, der mit der außertheatralischen Wirklichkeit unverwechselbar ist. Eine Folge von zufälligen, episodenhaften Bühnensituationen und plastischen Handlungen ergibt eine Collage, die sowohl tragische wie auch groteske und triviale Momente enthält und ein ständiges Spiel zwischen der Materie und der Idee, dem Konkreten und dem Abstrakten, zwischen Aktivität und Passivität, enthüllt.<sup>695</sup>

Dabei ist es anzumerken, daß Szajna bis auf die „Replik“, nicht auf die literarische Vorlage verzichtet.<sup>696</sup> Das Wort erfüllt aber in dem strukturell neuen Theaterstoff, in dem das Visuelle zum bestimmenden Faktor wird, eine grundsätzlich andere Funktion.

### 2.2.2 Der Raum

*„Scenografię rozumiałem od początku jako reżyserowanie przestrzeni. Dla mnie praca reżysera to organizacja przestrzeni otwartej dla akcji przedstawienia, czyli dla świata plastycznego, stanowiącego spójnię rzeczywistości teatralnej ze światem-terenem gry. Przestrzeń jest tu niby maszyną, którą wciąga aktora do walki.“<sup>697</sup>*

*„Die Szenographie verstand ich immer als das Inszenieren im Raum. Die Arbeit eines Regisseurs bedeutet für mich das Organisieren eines 'offenen' Raumes für die Handlung der Inszenierung, also für die visuelle Welt, die für mich den Berührungspunkt darstellt mit dem Weltraum des Spiels. Der Raum ist wie eine Maschine, die den Schauspieler zum Kampf heranzieht.“*

---

694 Szajna, in: Taranienko 1979, S. 148.

695 Vgl. ebd., S. 150-151.

696 Oft inszenierte er ähnlich wie Kantor die Dramen von Witkiewicz.

697 Szajna, „Narracja plastyczna teatru organicznego“, Manuskript, S. 3.

Die Szenographie begriff Szajna von Beginn seiner Arbeit am Theater als eine autonome Kunst.<sup>698</sup> Charakteristisch für das Theater von Szajna war lange Zeit, etwa bis „Replika“<sup>699</sup>, das „Angreifen“ des Raumes. Zunächst äußerte sie sich in der Erweiterung des Spielraumes, in der Verschiebung der Grenze zwischen Bühne und Zuschauerraum.<sup>700</sup> Mit jeder Inszenierung wurde der Bühnenraum immer größer, bis er über die eigentliche Bühne hinausging und in den Zuschauerraum griff, wodurch Szajna eine klare Trennung in den Raum der Agierenden und den der Zuschauenden zu durchbrechen versuchte, um somit eine neue Basis für den Kontakt zwischen Bühne und Zuschauer zu schaffen, so wird beispielsweise in „Dante“ und „Replika“ der Bühnenraum mitten in den Zuschauerraum verlegt.<sup>701</sup>

### 2.2.3 Die Kommunikationssituation

Der Griff in den Zuschauerraum war gewiß eine Herausforderung an den Zuschauer selbst – mit der Hoffnung verbunden, ihn so zu aktivieren. Szajna baut dem Rezipienten seiner Inszenierungen eine Brücke, die diesem dazu verhelfen soll, eine bestimmte Grenze des Bewußtseins zu überschreiten. Die räumliche Relation ist jedoch nicht das entscheidende Moment in Szajnas Theater<sup>702</sup>, sie ist genauso Mittel zum Zweck wie die visuellen Stilmittel, denen ebenfalls eine rein technische Funktion zukommt. Sie ist lediglich eines der Mittel zur Aktivierung der Vorstellungskraft des Zuschauers.<sup>703</sup>

Alle diese Mittel dienen einer konkreten Theatervision, die keinen Wert an sich hat, sondern vom Regisseur allenfalls als Methode verstanden werden will, die sich der Gesamtintention Szajnas unterordnet: die Vorstellungskraft des Zuschauers zu aktivieren und ihn mit dieser

---

698 Vgl. Tomczyk-Watrak 1985, S. 14.

699 Das Interesse von Szajna verlagert sich etwa ab „Replika“ von der Problematik des Raumes auf die der Zeit; vgl. Taranienko 1979, S. 152-153; und Tomczyk-Watrak 1985, S. 54.

700 Es gibt diesbezüglich eine Vielzahl von Interpretationen; Elzbieta Morawiec z.B. interpretiert es als eine gegen den Menschen gerichtete „Agression“; vgl. Morawiec, Madeyski, S. 51.

701 Vgl. Tomczyk-Watrak 1985, S. 84.

702 Darin stimmt Szajna mit Kantor überein, der ebenfalls der Meinung war, daß das Hinausgehen über die Rampe für die Art der Rezeption eines Werkes nicht entscheidend sei.

703 Ähnlich wie er mit dem Schauspieler verfährt.

Kunst so zu provozieren, daß bei ihm Mechanismen in Gang kommen, die dem Zuschauer ein volles Theatererlebnis ermöglichen.<sup>704</sup>

Von entscheidender Bedeutung für das Verhältnis Bühnenwerk-Zuschauer ist, nach Szajnas Überzeugung, die Struktur des Werkes, der Grad ihrer Offenheit und der in ihr eingeschlossenen potentiellen Vielfalt der Interpretation. Erst durch die Änderung ästhetischer Strukturen können die alten theatralischen Konventionen überwunden werden. Die neuen ästhetischen Formen muß nach Szajnas Auffassung eine Dynamik charakterisieren, die imstande ist, auf die Vorstellungskraft des Zuschauers ohne Ästhetisierung und ohne modische Formalisierung einzuwirken. Derartige theatralische Phänomene entziehen sich aufgrund der komplizierten Zusammenwirkung unterschiedlicher Ausdrucksebenen einer semantischen Analyse. So Józef Szajna:

*„ (...) jest to teatr umiejętnie stosujący wielkie uogólnienia poprzez działanie aktorów, uzyskane dzięki zmienności i form i ich układów, to teatr idei zawartej w znakach plastycznych, pokazujący życie w jego równoczesnej wielopłaszczyźności. Jest widzeniem niejako z różnych perspektyw równocześnie, wyraża się poprzez zbliżenie przedmiotów zainteresowań i oddalenie spraw mogących nas mniej interesować, ukazując swoją postać – problem od środka. Posługując się środkami wyrazu odmiennych dyscyplin twórczych i użytych tu środków, teatr nowej figuralacji może wyrażać wewnętrzną walkę i doprowadzić do maksymalnej syntezy (sumy) i lapidarności wyrazu nurtu sztuki emocjonalnej. Metoda działań konfliktowych, pozornie sobie obcych i sprzecznych, ujawnia i demaskuje absurdy i paradoksy życia. Metoda reakcji wyzwała zderzenia“<sup>705</sup>*

*„ (...) es handelt sich hier um ein Theater, das geschickt große Verallgemeinerungen in Szene setzt, die durch das Agieren der Schauspieler, als ein Resultat der Veränderlichkeit der Formen und ihrer räumlichen Beziehungen zueinander entstehen, um ein Theater einer in plastischen Zeichen verschlüsselten Idee, das das Leben in seiner zeitgleichen Vieldimensionalität zeigt. Es ist gleichsam der Blick aus verschiedenen Perspektiven, der seinen Ausdruck in der Annäherung von interessanten Objekten und der Entfernung von uns weniger interessierenden Tatsachen findet, dabei seine Gestalt – das Problem von innen, zeigend. Da es sich der Ausdrucksmittel verwandter künstlerischer Disziplinen bedient, kann das Theater der neuen Figuration den inneren Kampf ausdrücken und zu einer maximalen Synthese und einer Lapidarität des Ausdrucks von emotionaler Kunst führen. Die Methode der Konflikt-handlungen, die an sich fremd und widersprechend erscheinen mögen, entblößt und demaskiert die Absurditäten und Paradoxien des Lebens. Die Methode der Reaktionen ruft Zusammenstöße hervor.“*

---

704 Vgl. Taranienko 1979, S. 147.

705 In: ebd., S. 150.

Taranienko begreift die Inszenierungen Szajnas als eine Schau lebendiger, nicht endgültig geformter Materie des Theaters, die dem Zuschauer dazu verhilft, zu sich selbst durchzudringen.<sup>706</sup> Er vergleicht den Entstehungsprozeß der Bedeutungen in Szajnas Inszenierungen mit den Prozessen bei der Perzeption von zeitgenössischer Kunst.<sup>707</sup>

Nach Tomczyk-Watrak<sup>708</sup> entspricht das Theater Szajnas dem Modell eines „offenen“ Kunstwerks“. Unter „Offenheit“ versteht sie die ständige Motivierung neuer Gedanken, deren Verallgemeinerung und Verwandlungskraft. Die Wahrnehmung des Zuschauers sieht sie in der Struktur dieses Theaters mit einbezogen.

Szajna geht von der Überzeugung aus, daß die Rezeption von Kunst über die psychisch-emotionale Sphäre erfolgt. Dabei greift er auf seine Erfahrungen als Maler zurück und versucht, die formkonstitutiven Gesetzmäßigkeiten der Bildenden Kunst auf das Theaters zu übertragen, was zur Dynamisierung der Ausdrucksmittel führt. Indem er auf die sensuelle Sphäre einwirkt, greift er die ästhetischen Gewohnheiten des Zuschauers an. Nach Tomczyk-Watrak zielen die Inszenierungen Szajnas auf die emotionale Erschütterung des Rezipienten, also auf eine Art Katharsis im klassischen Sinne ab. Tomczyk-Watrak ist ferner der Überzeugung, daß alle Mißverständnisse in der Beurteilung des Theaterschaffens Szajnas darauf zurückzuführen sind, daß man versuchte, es anhand von Kriterien zu messen, die für einen Typ der Inszenierung entwickelt wurden, der sich als Konkretisierung des Dramas versteht, wie auch der Auffassung, daß nur das Wort Bedeutungsträger sein kann.<sup>709</sup>

---

706 Vgl. ebd., S. 150: *„Nie nazywając spektakli Szajny teatrem można powiedzieć, że są one jakby ekspozycją materii teatru – żywej, nieukształtowanej do końca, niczym nie zamkniętej, która, jak powiada Szajna, „winna stać się dla widza uzmysłowieniem sobie tego, co w nas samych wymaga wyzwolenia.“*

707 Taranienko 1987.

708 Vgl. Tomczyk-Watrak 1985, S. 81-87.

709 Vgl. ebd., S. 88.

### 2.3 Leszek Mądzik „Scena Plastyczna KUL“ – ein grenzüberschreitendes Phänomen?

*„Pisać o 'Scenie Plastycznej' to popemniać w pewnym sensie contradicto in adiecto. Jest to bowiem teatr bezskowny.“<sup>710</sup>*

*„Über 'Scena Plastyczna' zu schreiben sei im gewissen Sinne contradicto in adiecto. Es ist nämlich ein wortloses Theater.“*

Seit 1967 arbeitet Leszek Mądzik an der KUL (der Katholischen Universität Lublin) an seiner eigenen Vision des polnischen Bildertheaters. 1969 gründete er an selben Stelle das Theater „Scena Plastyczna KUL“. Raum, Licht, Musik und eine rhythmische Bewegung sind die bestimmenden Stilmittel dieses Theaters, das in noch höherem Maße als etwa das Kantors oder das Szajnas durch Bilder konstituiert wird, so daß sich selbst die Kritiker oft darüber im Unklaren sind, ob es sich – streng genommen – hierbei noch um Theater, oder schon um eine paratheatrale Aktion aus dem Bereich der Bildenden Kunst handelt, ein Theater also, bei dem folglich öfter als bei anderen Bildertheatern sonst die herkömmlichen Analysemethoden versagen.

In den Inszenierungen der „Scena Plastyczna“ erhält das Licht eine strukturierende Funktion: es spielt mit den Proportions- und Perspektivenordnungen, formt den Raum, unterteilt das Spektakel in einzelne Segmente, verleiht durch seine wechselnde Konsistenz den Gegenständen ein neues Gepräge. Elzbieta Wolicka verweist zu Recht darauf, daß Leszek Mądzik mit den Prinzipien der perspektivischen Geometrie spielt, von einer perspektivischen Konvergenz bis hin zur Illusion des verschwindenden Horizonts und der Perspektive wie in der byzantinischen Ikonographie.<sup>711</sup> Diese einmalige technische Verwendung des Lichtes lassen dieses Theater in der polnischen Kulturszene zu einer einzigartigen, unverwechselbaren Erscheinung werden.

Schon in den ersten Inszenierungen von „Scena Plastyczna“ kam dem Darsteller im Bühnengeschehen keine zentrale Rolle zu, im Laufe der Zeit wurde er weiter konsequent in seiner Körperlichkeit reduziert und dann auch seiner Stimme beraubt – in der dritten Inszenierung

710 Chudy 1990, S. 21.

711 „(...) W 'Scenie Plastycznej' mamy do czynienia z wieloma funkcjonującymi wariantowo zasadami geometrii perspektywicznej: zarówno z realistyczną zasadą perspektywy zbieżnej – niekiedy sztucznie wydłużanej lub deformowanej, aż do stworzenia iluzji uciekającego horyzontu, jak i z zasadą zbliżeń perspektywicznych, a także z odwróceniem perspektywy, podobnie jak w ikonografii bizantyjskiej.“ (Wolicka, in: Chudy 1990, S. 33).

Mądziks mit dem Titel „Wieczera“/„Abendmahl“ von 1972 verstummt er schließlich endgültig. Erschienen die Darsteller der „Scena Plastyczna“ in den ersten Inszenierungen als Träger von Masken, so wurden sie in der Inszenierung „Ikar“/„Ikarus“ von 1974 nach dem Vorbild von Puppen gestaltet, um schließlich der Gesamtkonzeption untergeordnet und zu einem gleichwertigen Bestandteil der Inszenierungen zu werden, in denen der Unterschied zwischen Menschen und Gegenständen verwischt wird. Zum Teil erfüllen die Darsteller auch die Funktion von Bewegungsinspiratoren – sie lassen die Requisiten zu sich im Raum bewegenden plastischen Formen werden. Die animierten Gegenstände erfüllen mehrere Funktionen. Hierzu findet sich folgende Äußerung von Leszek Mądzik:

*„W 'Wędrownem' i w 'Brzegu' obiekty są wielofunkcyjne. Mógłbym nawet powiedzieć że w moim teatrze przedmioty pełnią w pewnym sensie funkcje aktor-  
skie. Są wyraźnie obecne. Przedstawiają i symbole, i ludzi, a nawet dialogują z  
tym, co się dzieje. Ukazują jakieś konkrety, tworzywo, materię. (...)“<sup>712</sup>*

*„In „Umherwandern“ und „Ufer“ sind die Objekte polyfunktionell. Ich könnte  
sogar sagen, daß in meinem Theater die Gegenstände in einem gewissen Sinne  
schauspielerische Funktionen erfüllen. Sie sind deutlich greifbar. Sie stellen  
sowohl Symbole, wie auch Menschen dar, und führen einen Dialog mit der  
Handlung. Sie verweisen auf etwas Konkretes, etwas Dingliches, auf die Mate-  
rie.“*

Die Darsteller, die Gegenstände und das Spiel von Licht und Dunkelheit generieren eine Folge beweglicher Bilder.<sup>713</sup> Die Bildercollagen werden durch Musiksequenzen dynamisiert – die Musik entwickelte sich zu einem der wichtigsten Ausdrucksmittel der „Scena Plastyczna“. Musik und Bilder ergeben nach der Überzeugung von Leszek Mądzik eine organische, untrennbare Einheit.<sup>714</sup>

Die ersten Spektakel Mądziks („Ecce homo“, „Wieczera“/„Abendmahl“, „Włókna“/„Fasern“, „Ikar“/„Ikarus“) waren ferner von der Faszination des Regisseurs für die Koloristik gekennzeichnet. Es waren richtige Farbenspiele, die von der Kritik mit den Bildern Tintoretts verglichen wurden. Diese Assoziationen bestätigte Mądzik, als er selbst den Ursprung seiner Visionen auf die Glasmalerei von Jerzy Nowosielski zurückführte. Die Farben erloschen in den darauffolgenden Inszenierungen – „Zielnik“/„Herbarium“,

712 Taranienko 1995, S. 54-60.

713 Vgl. hierzu Wolicka, in: Chudy 1990, S. 31.

714 Vgl. hierzu Taranienko 1995.



„Wilgoć“/„Feuchtigkeit“ und „Wędrownie“/„Umherwandern“. Seitdem arbeitet der Regisseur nur mit Schwarzweiß und den dazwischen liegenden Farbtönen. Die Funktion der Dunkelheit in seinen Inszenierungen erklärt Leszek Mądzik so:

*„(...) zasadnicza funkcja ciemności ... Uwierzyłem, że mrok pomaga wyrazowi warstwy psychicznej, w związku z tym jest dla mnie ważnym nośnikiem dramaturgicznym. Parę spektakli zaczyna się od mroku, wcale nie dlatego, że mamy jakiegokolwiek potrzeby techniczne. Jednym z najważniejszych powodów jest jak najszybsze wytrącenie widza z poczucia codzienności. Nasz świat kreujemy więc z ciemności, powoli ujawniając nową rzeczywistość spektaklu. Mrok jest dla mnie tym czym jest biały blejtram dla malarza.“<sup>715</sup>*

*„(...) die grundsätzliche Funktion der Dunkelheit ... Ich bin der Überzeugung, daß die Dämmerung zum Ausdruck einer psychischen Schicht verhilft, darüber hinaus ist sie für mich ein wichtiges dramaturgisches Mittel, mit dem sich viel transportieren läßt. Ein paar Inszenierungen beginnen bei Dämmerung, aber keineswegs, weil wir irgendwelche technische Bedürfnisse hätten. Einer der wichtigsten Gründe ist der, den Zuschauer schnellstmöglich dem Gefühl der Alltäglichkeit zu entreißen. So erschaffen wir unsere Welt aus der Dunkelheit, und enthüllen langsam die Wirklichkeit des Spektakels. Die Dämmerung ist für mich dasselbe wie für den Maler der weiße Blendrahmen.“*

In seinen letzten Produktionen wie „Wrota“/„Tor“, „Pętanie“/„Feseln“, „Tchnienie“/„Odem“ und „Szczelina“/„Spalt“ sucht Mądzik nach verkürzten, verschlüsselten komplexen Zeichen, die eine Herausforderung für die Vorstellungskraft des Zuschauers sein könnten.<sup>716</sup> In diesem Zusammenhang spricht G. Balcerzakowa von der künstlerischen Entwicklung der „Scena Plastyzna“ als einem Weg von „der Pracht zur Askese“.<sup>717</sup> Die Rolle des Rezipienten versucht Mądzik neuzubestimmen, indem er ihn direkt am ästhetischen Prozeß teilhaben läßt. Marian Lewko, ein sehr guter Kenner von „Scena Plastyzna“, verweist darauf, daß der Zuschauer einer der tragenden Säulen dieses Theaters und seine Wahrnehmung von Leszek Mądzik in den theatralischen Vorgang einbezogen ist. Der Zuschauer erhält somit die Chance, sich im Dargestellten wiederzufinden, allerdings muß er seinerseits von einer Begriffsinterpretation zu einer emotionalen Interpretation wechseln, um sich dem Theater von

---

715 Ebd., S. 56.

716 Vgl. hierzu Balcerzakowa 1995, S. 12-14.

717 Vgl. ebd., S. 12-14.

Mądzik tatsächlich nähern zu können.<sup>718</sup> Dieser Meinung schließt sich auch Elżbieta Wolicka an:

*„(...) Obecność widzów jest niezbędna ze względu na ich funkcje uczestników i współtwórców ruchomego obrazu-zdarzenia, a nie tylko biernych adresatów, a także z racji kompozycyjnych – bez sfery odbiorców sfera twórców, korespondująca z nią na zasadzie bezpośredniego, bezstłownego dialogu, z całym sztafżem artystycznych realiów, straciłaby swoją animistyczną witalność i semantyczną głębię. Działanie się ruchomego obrazu-zdarzenia zostałoby pozbawione istotnego współczynnika. Tradycyjny podział na scenę i widownię ma być, w zamysle autora i realizatorów 'Sceny Plastycznej', przewyższony i zastąpiony zasadą kompozycyjno-sensotwórczego kontrpunktu dwóch dopemniających się sfer całościowo zorganizowanej przestrzeni teatralnej.“<sup>719</sup>*

*„(...) Die Präsenz der Zuschauer ist unentbehrlich – ihrer Funktion wegen, Teilnehmer und Mitschöpfer eines bewegliches Bild-Ereignisses und eben nicht passive Adressaten zu sein, und auch aus Gründen der Komposition – ohne die Sphäre der Rezipienten ginge die Sphäre der Produzenten, die doch mit jener auf der Basis eines ununterbrochenen wortlosen Dialogs und mit dem gesamten Hintergrund künstlerischer Realien korrespondiert, ihrer animistischen Vitalität und semantischen Tiefgründigkeit verlustig. Die Prozeßhaftigkeit des beweglichen Bild -Ereignisses bliebe sonst ohne einen wesentlichen Faktoren. Die traditionelle Teilung in Bühne und Zuschauerraum soll in der Konzeption des Autors und der Realisatoren der 'Scena Plastyczna' überwunden und durch ein kompositorisch-bedeutungsbildendes Prinzip zweier sich ergänzender 'Sphären' eines einheitlich organisierten theatralischen Raumes ersetzt werden.“*

Bezüglich der „Scena Plastyczna“ werden oft Begriffe wie philosophisches oder metaphysisches Theater verwendet.<sup>720</sup> Leszek Mądzik äußert sich dazu folgendermaßen:

*„Es ist zutiefst menschliche Wirklichkeit: Leidenschaft und existentielle Zustände, die dem Menschen nicht immer bewußt sind, die vom Verstand nicht immer erfaßt werden: Liebe, Glaube, Frömmigkeit, Entsetzen, Vergänglichkeit, Tod ...“<sup>721</sup>*

Immer wieder spricht er dieselbe Problematik an:

---

718 Lewko 1996, S.6: „Z chwila wyłączenia ze spektakli słowa mówionego widz zmuszony jest przejść od interpretacji pojęciowej do wrażeniowej, zwłaszcza że sam jest tu podmiotem działań artystycznych, będąc bezpośrednio włączonym w przestrzeń widowiska jako jeden z jego zamierzonych elementów.“

719 Wolicka, in: Chudy 1990, S. 32. Auch Chudy spricht davon, daß wir uns in diesem Theater mitten im Zentrum des dargestellten Raumes und der dargestellten Zeit wiederfinden: „... Nie jesteśmy tylko widzami spektakli Mądzika. jest to coś więcej. Po przekroczeniu fazy emocji wstępnej, fazy zaciekawienia i podniecenia estetycznego, czujemy, iż otacza nas i ogarnia coraz bardziej przestrzeń i czas przedstawiony, odnajdujemy się w jego centrum.“ (ebd., S. 26).

720 Vgl. hierzu Chudy 1990, S. 22.

721 In: Programmheft 1993, S. 12.

*„Ich mache immer dieselbe Vorstellung, immer zeige ich den Menschen, nicht im Zusammenstoß mit der materiellen Wirklichkeit, sondern in bestimmten Zuständen in ethischen und psychischen Situationen, in denen er die moralischen Dilemmas löst.“<sup>722</sup>*

Die theaterästhetische Reflexion von Mądzik wird von zwei Begriffen in Gang gesetzt, die sich aufeinander beziehen, dem Sacrum und der Sinnlichkeit. In seinem Theater versucht er das Verhältnis zwischen ihnen zu erforschen. Taranienko erfaßt die Problematik folgerichtig:

*„Teatr Mądzika – inaczej mówiąc: treść plastyki Mądzika – to dialog między zmysłowym bogactwem materii i czystą duchowością, między ciemnością, śmiercią i przemijaniem życia a światłem, wartością idei i przeżyć .... Mądzik bada granice zmysłowości i sacrum. Odstania życie materii, a jednocześnie odkrywa, że jest ona przesycona od wewnątrz duchowością; ustawicznie pyta, czym jest życie i śmierć, gdzie właściwie mieści się sacrum, czym jest.“<sup>723</sup>*

*„Das Theater von Mądzik – anders gesagt der Inhalt der Plastik von Mądzik – ist ein Dialog zwischen dem sinnlichen Reichtum der Materie und der reinen Geistigkeit, zwischen Dunkelheit, dem Tod, der Vergänglichkeit des Lebens und dem Licht, dem Wert der Ideen und Erlebnisse... Mądzik erforscht die Grenzen der Sinnlichkeit und des Sacrum. Er entblößt das Leben der Materie und entdeckt zugleich, daß sie in ihrem Inneren mit einer Geistigkeit erfüllt ist; er stellt immer wieder die Frage, was das Leben und der Tod bedeuten; wo eigentlich das Sacrum zu suchen ist und worin es zum Ausdruck kommt.“*

Die Raumkonzeption der „Scena Plastyczna“ hat zur Folge, daß ihre Inszenierungen – oft allein aus technischen Gründen – in nichttheatralischen Gebäuden, z.B. in Fabrikhallen spielen.

---

722 In: ebd., S. 13.

723 Taranienko 1988, S. 99.

### **3. „Szczelina“/“Spalt“ Leszek Mądziks, „Replika“/“Replik“ Józef Szajnas und „Niech szczeni artyści“/“Die Künstler sollen krepieren“ Tadeusz Kantors – drei exemplarische Analysen**

#### **3.1 „Szczelina“/“Spalt“**

„Scena Plastyczna KUL“

<b>Regie, Bühnenbild und Licht:</b>	<b>Leszek Mądzik</b>
<b>Musik:</b>	<b>Jacek Ostaszewski</b>
<b>Ensemble:</b>	<b>Ewa Ciechańska Jacek Dziekan Paweł Flis Joanna Kolenda Tomasz Królikowski Rafał Plachimowicz Agnieszka Zakościelna Jarosław Zdyb</b>
<b>Premiere:</b>	<b>23.10.1994</b>
<b>Dauer:</b>	<b>ca. 30 Minuten</b>

Die Segmentierung folgt dem Aufbau des Spektakels, das eine Abfolge von 12 Einheiten ist, die durch Verdunkelungen und Musikpausen deutlich voneinander abgegrenzt werden.<sup>724</sup>

	1.1.1.1	1.1.1.2	1.1.1.3	1.2	1.3.1	1.3.1.1	1.3.1.2	2.1.1	2.1.2	2.2.1	2.2.2
I.	-	-	-	-	-	-	-	+	+	-	+
II.	-	-	+	+ T	+	+ Brett Getreide	+	+	+	+	W
	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
III. 1.	-	+	-	+ G	W	+ Kisten	W	-	-	-	+
	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
2.	-	+	+	+ G	W	-	W	-	-	-	+
	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
IV. 1.	-	-	-	-	W	-	W	-	-	+	W
2.	-	-	-	+ G	W W	+ „Masse“ B	W	-	-	+	+
3.	-	-	-	+ G	W	+ B	W	-	-	+	+
4.	-	-	-	+ G	W W -	+ B -	W W -	-	-	+	+
V. 1.	-	W	+	+ G T	W W -	+ Kiste B -	W	-	-	-	W
	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
2.	-	-	+	+ G	W	+ B -	+	-	-	-	+
	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+
VI. 1.	-	+	+	+ G T	W	+ Kiste B -	W	-	-	-	W
	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
2.	-	-	+	+ G	W	+ B -	+	-	-	-	+
	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+
VII	-	-	-	+ S	W	+ Sacke S -	W	-	-	-	W
	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
VIII 1.	-	-	-	-	W	-	W	-	-	-	W
2.	-	-	-	-	W W	+ „Masse“ B	W	-	-	+	+
3.	-	-	-	-	W	+ B	W	-	-	+	+
4.	-	-	-	-	W W -	+ B -	W W -	-	-	+	+
IX. 1.	-	+	-	+ G O	W W -	+ Kiste B -	W	-	-	-	W
	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
2.	-	+	+	+ G O	W	+ B -	+	-	-	-	+
	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
X.	-	W	+	+ S	W	+ Netze S -	W	-	-	-	W
	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
XI. 1.	-	-	-	-	W B W -	W	-	-	-	-	W
	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+
2.	-	-	-	-	+	+	W	-	-	-	W
	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
XII.	-	-	-	+	W	+ „Masse“	W	-	-	-	W

+ = vorhanden / - = nicht vorhanden / W = Wechsel / T = Körperteil / O = Oberkörper / G = ganze Gestalt / B = Bewegung /  
S = Spiegelbild

<sup>724</sup> Vgl. das Schema auf S. 141.

Unsere Zusammenstellung macht deutlich, daß sich zwischen den einzelnen Gruppen von Zeichen beträchtliche Unterschiede ergeben: während die raumbezogenen Zeichen sowohl im Hinblick auf ihren quantitativen Einsatz, die aktivierten Zeichensysteme (es wird auf alle auf den Raum bezogene Zeichensysteme rekuriert), wie auch die Vielfalt der angewandten Formen<sup>725</sup> eindeutig dominieren, sind die auf den Schauspieler bezogenen Zeichen nur in Bruchteilen vorhanden. Es zeichnet sich dabei ein deutlicher Unterschied zwischen den die Erscheinung des Schauspielers konstituierenden Zeichensystemen, die trotz deutlicher Reduktion doch alle eingesetzt werden, und denen, die mit seiner Tätigkeit zusammenhängen: die mimischen Zeichen<sup>726</sup> werden überhaupt nicht aktiviert, die gestischen und proxemischen nur in wenigen Segmenten.

Im auditiven Kanal dominieren eindeutig die musikalischen Zeichen.

#### Ad. 1.1.1.2

Der Einsatz von gestischen Zeichen beschränkt sich auf 7 der insgesamt 23 Szenen der Ausführung. Das gestische Verhalten der Figuren ist überindividuell und läßt kaum Schlüsse zu, die auf die Subjektebene bezogen werden könnten.

Alle Szenen, bis auf die Segmente VII und X (Spiegelbild)<sup>727</sup>, sind durch gleiches gestisches Verhalten gekennzeichnet – die Gesten und Bewegungen sind verlangsamt, gelassen, relativ unbeteiligt., auf das notwendigste Repertoire von Zeichen reduziert. Ihre unnatürliche Verlangsamung, wie auf einem langsam laufenden Filmband, stellt keine Korrelate zu der Wirklichkeit dar. Dieser Eindruck wird verstärkt durch die zwanghafte Wiederholung der gleichen Gesten, so z.B. bestehen die Bewegungen der Männer in den Kisten in dem Sich-Ausstrecken, Zusammenrollen und Herausfallen<sup>728</sup>, die mit wenigen Variationen in drei Szenen nach dem gleichen Muster ausgeführt werden (Segmente V, VI und IX), das Mädchen sitzt entweder

---

725 Ihr Wandel wurde von uns in der Tabelle als W markiert.

726 Ihr Einsatz besteht lediglich in der Ausdruckslosigkeit.

727 Vgl. hierzu Kapitel 3.1.1.

728 Vgl. die Photos 1-3.

regungslos auf der „Schwarzen Masse“ (Segmente IV und XII) oder bewegt sich in aufrechter Haltung langsam im Raum (Segment III)<sup>729</sup>.



*Photo 1*

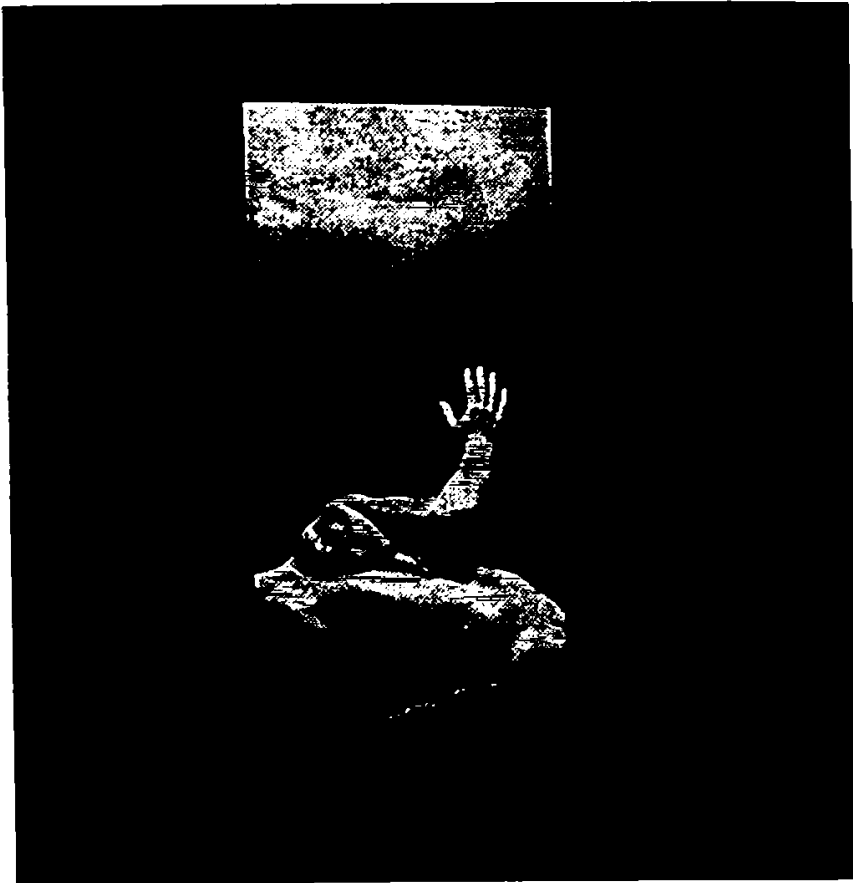
---

729 Vgl. Photo 4.



*Photo 2*





*Photo 3*



*Photo 4*

In vier Szenen werden die gestischen Zeichen in „Interaktionsprozessen“ jeweils als Annäherungsversuch des Mädchens an einen in der Kiste eingeschlossenen Mann realisiert:

- Szene 1, Segment V – die Hand des Mädchens dringt in die Kiste hinein, und versucht ihn zu berühren,



*Photo 5*

- Szene 1, Segment VI – der ganze Oberkörper des Mädchens dringt in die Kiste hinein mit der gleichen Absicht.



*Photo 6*

- Szene 1, Segment IX – Wiederholung der ersten Szene aus dem Segment VI,
- Szene 2, Segment IX – die Annäherung wird vollzogen.

#### Ad. 1.1.1.3

Noch spärlicher als die gestischen werden die proxemischen Zeichen eingesetzt. Sie treten zwar in insgesamt acht Szenen der gesamten Aufführung, jedoch nur in der Hälfte davon in ihrer Funktion als **Bewegung des Schauspielers im Raum**<sup>730</sup> bzw. seiner aus der Dunkelheit mit Hilfe des Lichtes herausgeholtten Körperteile: Segment II – Durchgang der Füße<sup>731</sup>, Szene 2 des Segments III – die Fortbewegung des Mädchens im Raum, Szene 2 des Segments VI und Szene 2 des Segments IX – das Herausfallen der Männer aus der Kiste.

In den übrigen vier Szenen (Szene 1 des Segments V, jeweils Szene 1 der Segmente VI, VII und XI) verwirklichen sie sich primär als **Abstand zwischen den Interaktionspartnern** bzw. deren Körperteilen und ihren Veränderungen.



*Photo 7*

---

730 Das Wort Bewegung ist ja eigentlich übertrieben – Änderung seiner Position im Raum wäre wahrscheinlich angebrachter.

731 Vgl. Photo 7.

## Ad. 1.2

Genauso karg wie mit den kinesischen Zeichen geht Mądzik in „Szczelina“ mit den auf das Äußere des Schauspielers bezogenen Zeichen um. In seiner ganzen körperlichen Erscheinung kann der Schauspieler lediglich in 11 Szenen wahrgenommen werden, in vier von ihnen werden darüber hinaus durch das Licht aus dem Dunkel einzelne ausgeschnittene Körperteile sichtbar, in Segment II erscheinen die Darsteller nur auf ihre Füße reduziert, in Segmenten VII und X konnotieren wir die Erscheinung des Schauspielers ausschließlich in einem verschwommenen Spiegelbild.

Das Äußere aller Männergestalten wird ausschließlich unter Rekurs auf Zeichen der Maske konstituiert, die bis auf das Abscheren der Haare nicht künstlich verändert werden, sondern die natürlich-biologische Physis der Darsteller nutzen. Ihr identisches Aussehen: sie sind alle ungefähr von gleicher Größe, nackt, relativ jung, haben abgeschorenes Haar, bewirkt eine Verunsicherung des Zuschauers, der beispielsweise desorientiert ist, ob es sich im Falle der Männergestalten in den Kisten, da sie immer nur vereinzelt auftreten, um verschiedene oder eine und dieselbe Figur handelt. Eine Vieldeutigkeit generiert auch die Darstellung der Figuren aus der ungewöhnlichen Perspektive, eines im Nichts schwebenden Spiegelbildes (Segmente VII und X), dessen Lage im Raum durch das Fehlen jeglicher räumlichen Bezugspunkte, da der Rest der Bühne in undurchdringlichem Schwarz versinkt, unbestimmt ist.

Diese Erscheinungsstruktur, deren Wahrnehmung zusätzlich dadurch erschwert wird, daß man nicht eindeutig erkennen kann, ob es sich tatsächlich um ein Spiegelbild handelt, weil die Konturen des Spiegels im Dunkeln verschwinden, läßt weder eine Identifizierung der einzelnen Figuren, noch eine eindeutige Feststellung zu, ob es sich um menschliche Gestalten oder eine herumzerrende lebendige Masse handelt. Die Menschen sind nicht von ihrer gegenständlichen Umgebung zu unterscheiden.

Nur in bezug auf die Figur des Mädchens – sie trägt ein langes schwarzes Kleid mit langen Ärmeln, und hat langes, dunkles, glattes, aufgelöstes Haar – greift Mądzik auf Kostüm und Frisur zurück, was im Laufe der gesamten Aufführung konstant bleibt. Nahe liegt die Vermutung, daß das Kostüm nicht im Hinblick auf die Rollenfigur, sondern die allgemeine Komposition, die in einer schwarzweißen Konvention gehalten wird, abgestimmt ist. Das Dunkel des Kleides verschmilzt in einigen Szenen (so z.B. in Segmenten III, IV und XII) mit

der über die gesamte Aufführung im Dunkeln versunkenen Bühne und bewirkt somit eine Konturlosigkeit der Figur, die sich im Gesamtbild auflöst.

Die mit Hilfe des **Lichtes** erzielte Isolierung des Schauspielers im Raum erweckt den Eindruck ihrer Selbstbezogenheit und „Irrealität“, ferner liefert sie sie der Aufmerksamkeit der Zuschauer völlig aus.

Anders als im traditionellen Theater erhalten wir durch die Erscheinung des Schauspielers auf der Bühne keine Informationen im Sinne von Rollenfiguren, sondern lediglich Hinweise auf ihr Alter, Geschlecht und bestimmte Körpermerkmale, und selbst diese sind, wie erwähnt in bezug auf die Männergestalten identisch. Sie fungieren somit nicht als Repräsentanten für bestimmte Individuen, sondern für allgemeine menschliche Existenzen.

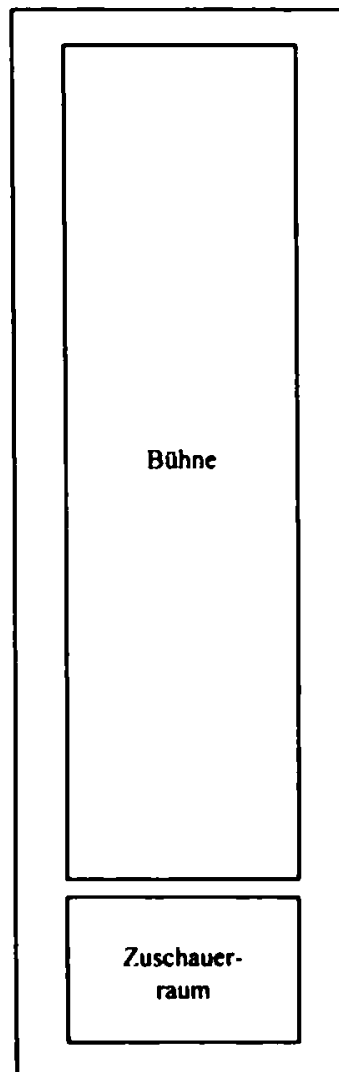
Die Analyse aller auf den Schauspieler bezogenen Zeichensysteme bestätigt die Vermutung, daß **Mądzik** ästhetische Strukturen entwickelt, in denen die ursprünglichen Funktionen des Schauspielers durch primär räumlich-körperliche ersetzt werden: er wird vor allem in seiner Qualität als dreidimensionaler Körper eingesetzt, der mit dem Gesamtbild organisch verbunden, und auf dieses abgestimmt ist. Der spielerische Umgang mit der Körperlichkeit geht so weit, daß in einzelnen Szenen die Gestalt des Schauspielers wie eine Puzzlefigur in einzelne Körperteile, die im visuellen Spiel eine Eigenständigkeit erlangen, zerlegt wird bzw. durch eine irreal, in Traumkonvention gehaltene, Verzerrung künstlerisch transformiert wird (Spiegel-bild); – beide Verfahren bewirken einen deutlichen Unterschied in der visuellen Wahrnehmung gegenüber der Realität.

#### Ad.1.3.1

Die im Hinblick auf den Schauspieler lediglich angedeutete spielerische Haltung wird in bezug auf die Zeichen des Raumes vollständig entfaltet.

Der Bühnenraum weist eine beträchtliche Tiefe auf – es wird in einem 23 Meter langen und 6 Meter breiten Tunnel gespielt, der aus drei, aus schwarzer Folie und Pappe hergestellten Elementen besteht. Diese Größe erlaubt eine Darstellung der Objekte und Personen aus verschiedenen Perspektiven und in verschiedenen Dimensionen.

Der Zuschauerraum wird amphitheatralisch auf vier Metern Tiefe, und sechs Metern Breite aufgebaut, was das im traditionellen Theater übliche Proportionsverhältnis zwischen Spiel- und Zuschauerraum umkehrt.



*Abbildung 11: Der Raum in „Szczelina“ (Proportionen = 1:200)*

Der Spiel- und Zuschauerraum befinden sich in einem gemeinsamen „Zelt“, das eine absolute Verdunkelung der Bühne erlaubt.

Unsere Zusammenstellung macht deutlich, daß der Raum ständigem Wandel unterzogen ist: in jedem Segment und jeder Szene und zwar wiederholt, ferner daß der Wandel des Bühnenraums an den des Lichtes geknüpft ist. Um uns nicht zu wiederholen, wollen wir auf die Funktionen des Raumes exemplarisch in Verbindung mit den Zeichen des Lichtes eingehen (vgl. ad. 1.3.1.2).

## Ad. 1.3.1.1

Es treten kaum Objekte in Erscheinung: in Segment II – ein Brett und Getreidekörner<sup>732</sup>, in Segmenten III, V und IX – große Kisten, in Segmenten IV, VIII und XII – „Schwarze Masse“, in Segment VII – schwarze Säcke, in Segment X – Netze. Ihr Einsatz läßt einen Rhythmus erkennen (vgl. S. 202).

Mit Ausnahme der Getreidekörner wird in bezug auf alle anderen Objekte eine optische Auflösung ihrer Konturen im Schwarz der Bühne vollzogen:

- Kisten – ihre materielle Beschaffenheit wird überhaupt nicht erkennbar, sie sind, aufgrund einer in ihrem Inneren installierten Beleuchtung lediglich als sich in deutlichem Kontrast zum Schwarz der Bühne abzeichnende Lichtquadrate wahrnehmbar,
- analog der Spiegel – durch Auflösung seines Rahmens tritt er lediglich als „Spiegelbild“ in Erscheinung (vgl. ad. 1.2 ),
- die „Schwarze Masse“ – kann zwar als solche wahrgenommen werden, der Zuschauer erhält allerdings keine Hinweise auf die Größe und Form dieses Objektes: erstens durch das Spiel des Lichtes, zweitens durch ihr Schwarz, das sich kaum von der Dunkelheit der Bühne abhebt, drittens durch ihre ständige Bewegung (bis auf das Segment XII).
- Netze – verschwommen im Spiegelbild erkennbar,
- schwarze Säcke in Segment VII – verschwinden genauso wie die „Schwarze Masse“ aufgrund ihrer Farbe, im Dunkel der Bühne; im Falle dieser beiden Objekte vollzieht sich nicht nur die Auflösung ihrer Konturen, sondern des ganzen Objektes im Gesamtbild.
- das Brett in Segment II – wird in dem Spalt lediglich angedeutet.

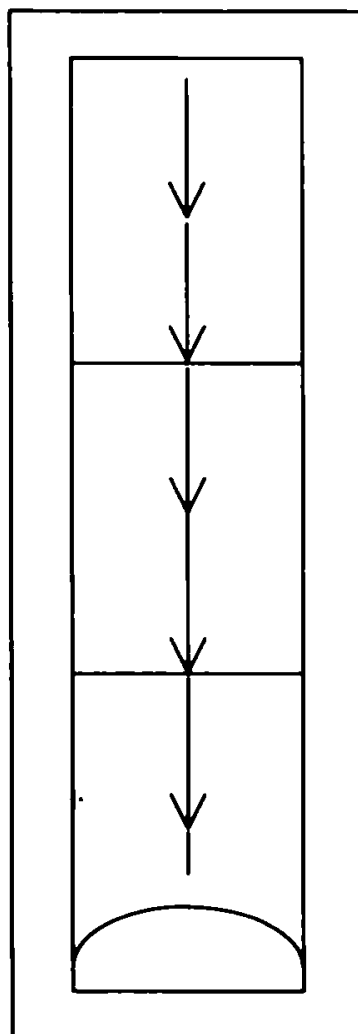
Unsere Analyse belegt, daß die Objekte mit Ausnahme der Getreidekörner und der Netze, die in der Beleuchtung grau erscheinen, entweder schwarz, oder nur als Lichtflecken wahrnehmbar sind.

---

732 Es ist das einzige Objekt, das klar erkennbare Konturen aufweist.



Die „Schwarze Masse“ (Segmente IV und VIII) und die Kisten (Segmente III, V, VI, und IX) bewegen sich, wie angedeutet, eigenständig, mit jeweils gleicher, unveränderter Geschwindigkeit im Raum. Die Analyse ihrer Bewegungen belegt eine Strukturierung des Raumes analog zu geometrischen Gesetzen:



*Abbildung 12: Bewegungen der „Schwarzen Masse“ in „Szczelina“ (Proportionen = 1:200)*

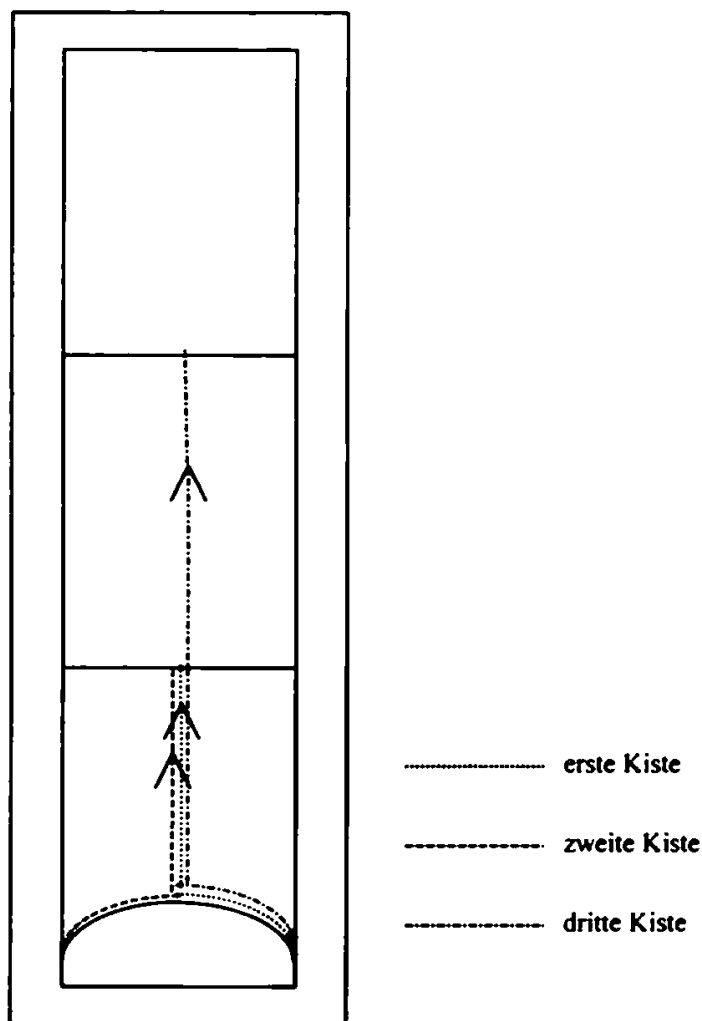


Abbildung 13: Bewegungen der Kisten in „Szczelina“ (Proportionen = 1:200)

Dieser symmetrische Aufbau der Szenen lenkt die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf ihre formale Komposition.

Unsere Analyse ergibt, daß die Objekte in „Szczelina“ keine eigenständigen Funktionen haben, diese lassen sich nur im Beziehungsgeflecht mit Zeichen anderer Systeme ermitteln: Das Fehlen einer konstanten Größe und Form bricht die Natürlichkeit der Darstellung und sprengt die Grenzen zwischen Objekt und **Raum**, wie auch Objekt und **Licht** (abgesehen von der von uns vorausgesetzten Grenzüberschreitung zwischen Dekoration und Requisit)<sup>733</sup>. Die spezifische Fusion der Kisten und Spiegel mit den Zeichen des Lichtes erschafft einen auf sie begrenzten Spielraum, dessen Durchbrechung für die Darsteller die Konsequenz mit sich bringt, sich im Schwarz der Bühne aufzulösen. Die Darsteller sind somit in den Objekten eingeschlossen, in ihnen gefangengehalten. Die Bewegung der Kisten bedingt dabei die Bewe-

gung des ganzen Spielraumes (Segmente V, VI, und IX) – erschafft die optische Illusion eines im Raum schwebenden Bildes. Darüber hinaus substituiert die Bewegung der Kisten wie auch die der „Schwarzen Masse“, im Hinblick auf die Fortbewegung des Schauspielers im Raum, die proxemischen Zeichen (in den Szenen 2, 3 und 4 des Segments IV – das Mädchen sitzt auf der „Schwarzen Masse“ und wird durch ihre Bewegung, auf die sie keinen Einfluß nimmt, im Raum bewegt; in Segmenten V, VI und IX realisiert sich die Bewegung der in den Kisten eingeschlossenen Gestalten bis zu ihrem Herausfallen durch die Bewegung der Kiste).

Es wird offenkundig, daß die Objekte in bezug auf den Raum, anders als es im traditionellen Theater der Fall ist, weder die Aufgabe haben, ihn individuell zu gestalten, noch einen bestimmten Typus von Räumlichkeit herauszuarbeiten, sondern entweder seine Konstitution vollziehen, oder in Beziehung zu einem bereits generierten Raum treten, durch ihre Position und ihre Bewegung in ihm.

Die Kisten erfüllen noch eine wichtige Funktion im Hinblick auf die proxemischen Zeichen: Sie stellen in den Interaktionen zwischen den Darstellern eine Art Behinderung dar – in den Segmenten V, VI, und IX, als das Mädchen durch die Hinterwand in sie einzudringen versucht.

#### Ad.1.3.1.2

Auf die Funktionen des Lichtes im Gesamtzusammenhang sind wir zum Teil in ad. 1.3.1.1 eingegangen.

Leszek Mażzik arbeitet in „Szczelina“ ausschließlich mit weißem Licht, das er primär in seinen Eigenschaften Verteilung, Bewegung und Intensität nutzt. Mit seiner Hilfe wird, eine, die Künstlichkeit visueller Darstellung hervorhebende Schwarzweiß-Konvention erschaffen, die in einigen Szenen eine Hell-Dunkel Opposition befolgt (z.B. in den Szenen mit Kisten in Segmenten V, VI und IX, in denen mit Spiegelbildern – Segmente VII und X, und in Segment I), in anderen wiederum vor allem mit den Grautönen gespielt wird (Szenen mit der „Schwarzen Masse“ – Segmente IV und VII, und Segment XI).

---

733 Vgl. S. 140.

Auf der Ebene der Gesamtkonstruktion lassen sich zwei zentrale Funktionen des Lichtes feststellen:

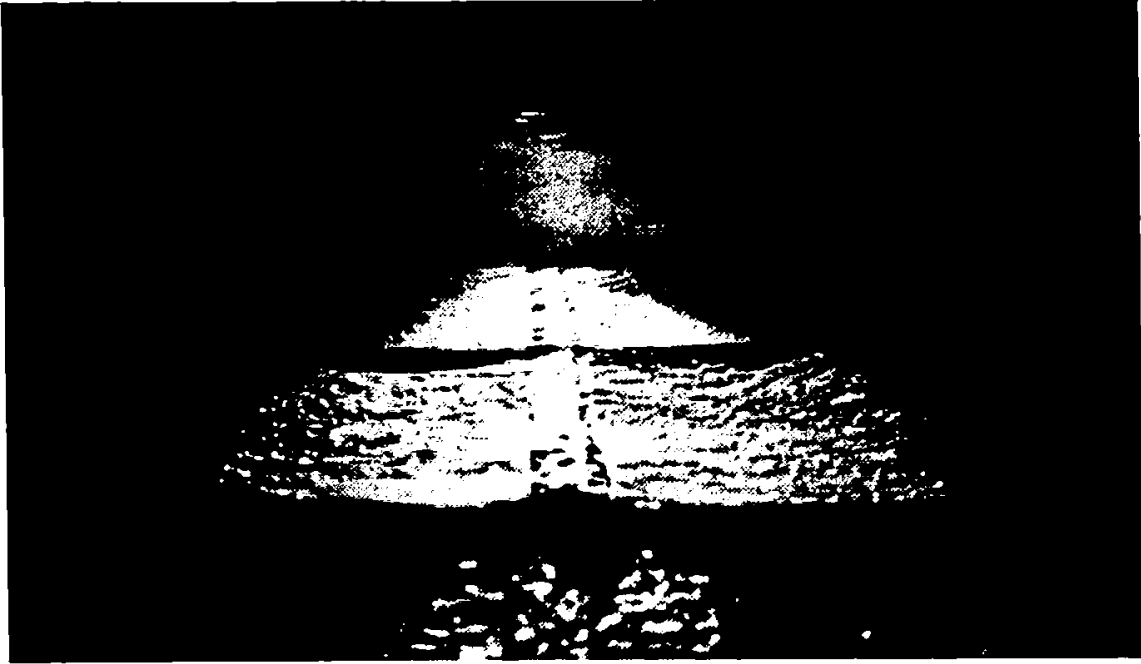
1. eine selektive, die darin besteht, die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf einen Ausschnitt des visuellen Feldes zu konzentrieren, auf die wir exemplarisch im Zusammenhang mit der strukturierenden Funktion des Lichtes eingehen werden (vgl. S.195),
2. die Auflösung einer zeiträumlichen Kontinuität, die überwiegend mit drei Kompositionsmitteln erreicht wird<sup>734</sup>:
  - mit einer sprunghaften Bewegung des Lichtes, das immer wieder neue Bühnenfragmente beleuchtet; allein unsere tabellarische Zusammenstellung macht deutlich, daß die Zeichen des Lichtes sich in der analysierten Inszenierung von ihrem Einsatz in Segment II durch eine große Dynamik auszeichnen – in darauffolgenden Szenen, mit Ausnahme jeweils der zweiten Szene der Segmente V, VI und IX unterliegen sie ständigen Veränderungen,

#### Beispiel 1. Segment IV:

1. Am Ende der in absoluter Dunkelheit versunkenen Bühne wird ein senkrechtes Lichtbüschel angezündet (Durchmesser – etwa 1 m), das in Relation zu dem dominierenden Schwarz relativ winzig erscheint. Dieses Bild bleibt für wenige Sekunden bestehen.
2. Die Bühne wird zusätzlich durch einen schmalen, sich fast über die gesamte Bühnentiefe erstreckenden Lichtstreifen erleuchtet, in dem verschwommen die „Schwarze Masse“, die sich in dem Moment auf die Bühnenmitte hin langsam zu bewegen beginnt, sichtbar wird.

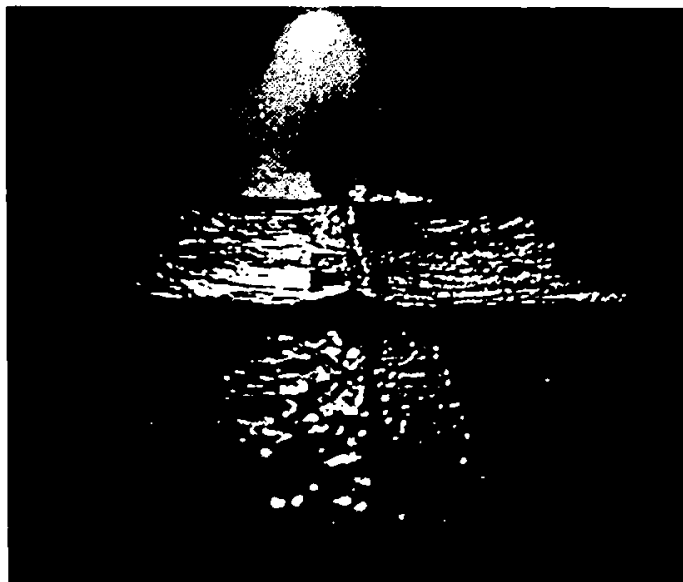
---

734 Beide Funktionen gehen ineinander über, von daher sind die folgenden Beispiele zum Teil auch für die erste Funktion repräsentativ.



*Photo 8*

In diesem schwachen Licht kann unscharf eine darauf sitzende Frauengestalt wahrgenommen werden.



*Photo 9*

Der kreisförmige Raum mit klaren Konturen wird durch die zweifache Belichtung in ein verschwommenes, konturloses Universum transformiert, die Hell-Dunkel Opposition der ersten Szene wird durch Grautöne ersetzt.

Das Lichtbündel erlischt nach einigen Sekunden. Die „Schwarze Masse“ bewegt sich weiter fort.

3. Nachdem das Lichtbündel in der Hinterbühne erloschen ist, erleuchtet ein gleiches in der Bühnenmitte, womit sich die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf diesen Bühnenabschnitt verlagert. Nach einigen Sekunden erlischt dieses Licht langsam. Die „Schwarze Masse“ bewegt sich weiterhin.
4. Der gleiche Vorgang wiederholt sich im Vordergrund.

Als die „Schwarze Masse“ nach vorne gekommen ist, erlischt das Licht hinten langsam und schließt somit den Tunnel. Die Beleuchtung wird jetzt auf einen einzigen Spot reduziert, der die „Schwarze Masse“ von unten beleuchtet. Für einige Sekunden bleibt sie so unbeweglich, von unten beleuchtet, stehen. Das Mädchen sitzt die ganze Zeit darauf. Blackout.<sup>735</sup>

Die Bewegung des Lichtes, das die ganze Bühnentiefe nutzt, eröffnet nacheinander verschiedenartige Räume, die den Zuschauer mit immer neuen Dimensionen und Formen überraschen. Die auftretenden Lichtpausen unterbrechen das kontinuierliche Sehen.

#### Beispiel 2. Segment III:

1. Langsam leuchtet etwa in der Mitte des Spielraumes ein milchweises Licht auf. Verschwommen wird ein Tunnel von ca. 2x2 m angedeutet, in dessen Mitte zwischen zwei Kisten ein Mädchen sitzt. Der Rest der Bühne verschwindet im Dunkel. Das Mädchen stößt die Kisten ab, die darauf zu zwei Seiten fahren. Das Licht erlischt.
  2. Nach der Abfahrt der Kisten verändert sich das Licht. Das Mädchen wird jetzt von oben beleuchtet, durch das Lichtbündel gleiche wie in Segment IV (Szene 3). Der tunnelähnliche Raum wird somit in einen kreisförmigen transformiert. Das Mädchen verläßt nach einer Weile das Lichtbündel und verschwindet. Das Licht verlöscht langsam. Blackout.
- punktuelle Beleuchtung der Bühne, in Segmenten II, V, VI, VII, IX, und X, die durch das Fehlen jeglicher räumlichen Bezugspunkte eine völlige Desorientierung des Zuschauers im Raum bewirkt; in den Segmenten mit den Kisten wird sie zusätzlich durch die Bewegung des Lichtes mit dem **Objekt** unterstützt (vgl. ad. 1.3.1.1),
  - Ausblendungen zwischen allen Segmenten, wie auch zwischen einigen einzelnen Szenen (z.B. jeweils der ersten und zweiten Szene der Segmente III, V, VI, IX und XI), die einen diskontinuierlichen Aufbau des Spektakels bewirken (vgl. Beispiel 1, S.192).

---

735 Der gleiche Vorgang wiederholt sich in Segment VII, nur ohne Frauengestalt.

Mit Hilfe der drei oben genannten Kompositionsmittel wird die Erfahrung von Bühnenwirklichkeit als einer raumzeitlichen Einheit in Frage gestellt.

Im Hinblick auf andere Zeichenarten übernimmt das Licht eine strukturierende Funktion d.h. es veranlaßt den Zuschauer eine bestimmte Wahrnehmungsorganisation vorzunehmen. Sie betrifft:

1. Den **Raum**: unsere Zusammenstellung macht deutlich, daß die Veränderungen des Lichtes parallel zu denen des Bühnenraumes verlaufen – dieser wird allein durch seine Konsistenz und Bewegung erschaffen.

Die potentiellen Bedeutungen werden in „Szczelina“ zunächst durch die Abwesenheit des Lichtes generiert. Leszek Mądzik betrachtet das Schwarz als Grundmaterie seines Theaters. Die absolute Dunkelheit, stellt für ihn, wie er wiederholt betont, einen schwarzen Blendrahmen dar, auf den er seine plastischen Visionen malt, aus dem er seiner Phantasie entspringende Formen gestaltet und sie wieder verschwinden läßt. Diesen Blendrahmen entwirft er bereits vor Beginn der Vorstellung: die Zuschauer werden mit Hilfe von Taschenlampen in eine absolute Dunkelheit hereingeführt. Er wird auch weiterhin im ersten Segment aufrechterhalten: Der Beginn der Vorstellung wird lediglich mit einem feierlichen Frauengesang markiert – das Spektakel entsteht vor der Entstehung des Raumes. Das Verschwinden der Bühne und des Zuschauerraumes in einer undurchdringlichen Dunkelheit, in der der Zuschauer sogar sich selbst nicht wahrnehmen kann, widerspricht einer herkömmlichen Erfahrung des Bühnenraumes und löst seine Wahrnehmung von der rationalen Perspektive los. Es hebt die Distanz zwischen Bühne und Zuschauerraum auf: man hat das Gefühl sich in einem gemeinsamen Raum zu befinden, insbesondere, weil die Entfernung zwischen Spielraum und den Zuschauern nicht größer als ein Meter ist.

Die Bühne liegt während der gesamten Aufführung in absoluter Dunkelheit. In den darauffolgenden Szenen werden die Spielräume mit Hilfe der Beleuchtung aus dem Bühnendunkel herausgeschnitten. Der Grundfarbenkontrast von Schwarz und Weiß bringt demonstrativ die Dynamik der Lichtkörper zum Ausdruck. Wie im Falle der Objekte wird auch in bezug auf den Raum mit der Wahrnehmung gespielt. Nur in wenigen Szenen haben die mit Hilfe des Lichtes geschaffenen Spielräume relativ klare Konturen, in den meisten sind sie nur verschwommen, undeutlich wahrnehmbar, wodurch eine Unbestimmtheit des Raumes geschaffen wird. Eine wesentliche Rolle im Lichtspiel mit dem Zuschauer kommt dabei der

Bühnentiefe zu: die Beleuchtung bewirkt ihre Verlängerung bzw. Verkürzung – verschwommen angedeutet wird sie in Segmenten III, IV und VIII, deutlich einsehbar aber erst in vorletztem Segment XI, und zwar kurz bevor die Zerstörung des Raumes beginnt. Die bis jetzt nicht erkennbare Räumlichkeit verändert sich im Moment ihres Wahrnehmens.

Durch die fragmentarische Beleuchtung der Bühne wird die Aufmerksamkeit des Zuschauers bewußt gelenkt und ihm somit die Möglichkeit entzogen – im Gegensatz zu den Inszenierungen von Kantor und Szajna, die simultane Handlungen bevorzugten – den ihn interessierenden Abschnitt der „Bühnenhandlung“ selbst zu wählen (vgl. Beispiel 1, S.192 und Beispiel 2, S.194). Auf der anderen Seite wird jedoch, da die ständig wechselnden Räumlichkeiten den Eindruck einer Vielfalt von Räumen generieren, dem Zuschauer das Entwerfen der räumlichen Konzeption auf der mentalen Ebene abverlangt.

**2. Objekte und die auf den Schauspieler bezogenen Zeichen.** Im Hinblick auf die Objekte und Figuren übernimmt das Licht in Verbindung mit den Zeichen des Raumes folgende Aufgaben:

- Es bewirkt deren Auftreten und Verschwinden.
- Es isoliert sie im Raum, was auf der einen Seite die Vorstellung vom gemeinsamen Raum weiterhin abbaut, auf der anderen Seite die Beziehungen zwischen den Figuren verhindert.
- Es hebt einzelne relevante Details (z.B. die Getreidekörner in Segment II) und Körperteile (die Hand und den Oberkörper des Mädchens) in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit, und bewirkt somit eine Verschiebung ihrer potentiellen Bedeutungsqualität, andere Merkmale hingegen versenkt es in ein Nichtsein.
- Es definiert die **gestischen** und **proxemischen** Zeichen, anders als in den meisten Theatern, in denen die räumlichen Zeichen zwar bestimmte Bewegungen ermöglichen, sie aber nicht festlegen können. Dies betrifft primär Szenen, in denen der Spielraum auf sehr kleine Flächen beschränkt ist – die Segmente mit den Kisten (V, VI und IX) und Segment X mit dem Spiegelbild. Die sich als Bewegung realisierenden proxemischen Zeichen werden durch die Reduzierung des Raumes auf die Größe einer Kiste bzw. eines Spiegels gänzlich verhindert, die gestischen stark einengt. Die Wahrnehmung der



Bewegungen der Schauspieler wird in Segment X zusätzlich durch die Lichtunschärfe verzerrt – im verschwommenen Spiegelbild vermag der Zuschauer die gestischen Zeichen nicht als solche wahrzunehmen.

- Die Beleuchtung ermöglicht ein Spiel mit Dimensionen und Perspektiven, so z.B. unterliegt die optische Größe der von innen erleuchteten Kisten aufgrund ihrer Bewegung im Raum erheblichen Veränderungen; die „Schwarze Masse“ ( vor allem in Segmenten IV und VIII) wird sowohl in verschiedenen Dimensionen wie auch aus verschiedenen, sich ergänzenden Perspektiven gezeigt (vgl Beispiel 1, S.192), die die Konstatierung ihrer Beschaffenheit und Form verhindern; das Spiegelbild verfälscht im Gegensatz zu den beiden oben angeführten Verfahren die natürlichen Dimensionen. Die multiperspektivische Darstellung eröffnet neue Assoziationsfelder und erweckt den Eindruck, daß die Zahl der Perspektiven unendlich ist.
- In Verbindung mit den akustischen Zeichen der Musik und der Geräusche schafft das Licht Handlungssequenzen und macht die Erscheinung des Schauspielers überflüssig.

Ein besonders prägnantes Beispiel dafür ist das Segment XI:

1. Wechsel der Musik, die jetzt auf zwei Akkorden aufgebaut, leise und monoton, wie Glockenschläge klingt. Nach einer Weile wird sie durch ein sich wiederholendes leises Knirschen ergänzt. Der Tunnel wird hell beleuchtet, so daß er zum ersten Mal in der Vorstellung deutlich wahrnehmbar ist. Die drei Elemente aus denen der Tunnel aufgebaut ist, beginnen rhythmisch zu schwanken, zuerst alle zusammen, dann abwechselnd. Das Licht erlischt langsam, zuerst im ersten, dann im zweiten und endlich im dritten Element. Blackout.
2. Das Licht fällt zunächst auf den Boden des Tunnels – etwa 30 Sekunden lang, dann wird erneut der ganze Tunnel erleuchtet. Die drei Elemente klappen zusammen – zuerst das „dritte“<sup>736</sup>, dann das „zweite“ und das „erste“. Die Erfahrung des Raumes wird endgültig zerstört.

Der akustische Kanal vollzieht eine dynamische Steigerung und zeichnet die Störung einer Ordnung: die Musik bewegt sich jetzt im Bereich der Dissonanzen, das Knirschen wird immer lauter, hörbar sind auch Klänge des Stürzens, Umfallens, Aufschlitzens, die zum Teil an Hammerschläge erinnern, in wechselnden Phasen, lauter, leiser. Damit liefern die akustischen Zeichen eine Bestimmung der Bilder und steigern beträchtlich ihre Wirkung.

---

736 Ganz hinten.

Nachdem sich die Zerstörung des Raums vollzogen hat, findet die Statik des Bildes eine Entsprechung in der Musik – diese bringt jetzt eine rhythmische Beruhigung, sie ist kaum mehr hörbar.

Nach wenigen Sekunden treten Stille und Dunkelheit ein.

#### Ad. 2.1.1

Im ersten und zweiten Segment ertönen aus dem Off, in den musikalischen Hintergrund integriert, flüsternde Stimmen. Sie sind zwar sehr undeutlich, man kann in ihnen aber unter Umständen einzelne Wörter differenzieren.

Die Schauspieler selbst bleiben allerdings während der gesamten Aufführung stumm.

#### Ad. 2.1.2

Die paralinguistischen Zeichen im ersten und zweiten Segment sind an die linguistischen gebunden.

#### Ad. 2.2.1

Die in den drei Segmenten erzeugten Geräusche werden ohne Ausnahme von den in der Inszenierung spielenden **Objekten** verursacht: in Segment II – Geräusch des Streuens der Getreidekörner, in Segmenten IV und VIII – das Knirschen der „Schwarzen Masse“.

#### Ad. 2.2.2

Das System der musikalischen Zeichen ist in „Szczelina“ das erste, das aktiviert wird – Frauengesang, der in völliger Dunkelheit ertönt, unter Ausschluß aller anderen Zeichensysteme. Es ist auch das einzige Zeichensystem, das mit höchstens bis zu 2 Sekunden dauernden Unterbrechungen (zwischen den Segmenten III und IV, IV und V, VII und VIII, VIII und IX, XI und XII) während der gesamten Aufführung eingesetzt wird. Damit gewinnt es eine Oberhand,

hinsichtlich seiner Quantität gegenüber den Zeichen des **Lichtes**, dessen Einsatz öfters unterbrochen wird (vgl. die Tabelle S.177). Diese beiden Zeichensysteme korrespondieren miteinander hinsichtlich ihres Auftretens: die Ausblendungen zwischen Segmenten II und III, III und IV, in Segment V zwischen der Szene 1 und 2, in Segment VI zwischen der Szene 1 und 2, zwischen den Segmenten VII und VIII, VIII und IX, in Segment IX zwischen der Szene 1 und 2, zwischen den Segmenten IX und X, X und XI, XI und XII werden durch Musikpausen unterstützt. Licht und Musik werden auch vorwiegend mit gleicher Intensität eingesetzt, das Erlöschen und das Ausleuchten des Lichtes verläuft in den oben genannten Szenen parallel zu sich verändernden Lautstärke der Musik.

Wie im Falle anderer in „Szczelina“ angewandten Zeichen<sup>737</sup> sind zum Teil auch die musikalischen diesem Zeichensystem nicht eindeutig zuzuordnen, sondern befinden sich an der Schwelle zwischen Musik und **Geräusch**<sup>738</sup> (vor allem in Segmenten IV, VII, VII, X, und XI). Gegenüber „einfachen“ Geräuschen, die auf Konkretes verweisen, ermöglicht dieser zwischen den beiden Bereichen liegende Klangteppich einen größeren Abstraktionsgrad.

Die musikalischen Zeichen in „Szczelina“ sind primär kontextbedingt, sie beziehen sich vor allem auf den Raum, auf Objekte und Bewegungen und zwar in vielfacher Art und Weise. Bestimmte **Gegenstände** korrespondieren mit sich wiederholenden Musiksequenzen, die eine interpretative Funktion in bezug auf sie übernehmen:

- **Kisten** – elektronische, ruhig, obwohl mystisch klingende harmonische Musik, die in Segmenten VI, und IX durch eine deutlich in den Vordergrund tretende Flöte ergänzt wird,
- **„Schwarze Masse“** – unruhige, auf Dissonanzen aufgebaute Musik mit zerrissener Rhythmik und Melodik, ein deutlich hörbares Knarren, Aufreißen, dynamische Schwankungen,
- **Spiegelbild** – beunruhigende, schrille hohe Töne, die sich immer wiederholen (elektronische Musik), auf diesem musikalischen Hintergrund hört man nach einer Weile ein Knirschen und Knistern.

---

737 Vgl. ad. 1.3.1, 1.3.1.1, 1.3.1.2.

738 Sie werden von uns pauschal dem Zeichensystem der Musik zugeordnet, weil sie ausschließlich von Musikinstrumenten hervorgebracht werden.

Darüber hinaus lassen sich Äquivalenzen zwischen der Musik und den **Bewegungen** der Schauspieler sowohl hinsichtlich des Rhythmus, wie auch der Grundstimmung feststellen: die in Kisten eingeschlossenen Männergestalten führen ihre verlangsamten Gesten im Einklang mit der Musik aus; die Musik des Spiegelbildes findet eine Entsprechung in dem fieberhaften Sich-Herumzerren der im Spiegelbild (Segment X) angedeuteten Gestalten; die langsamen harmonischen Bewegungen des Mädchens in Segment III stimmen mit den beruhigenden harmonischen Zeichen der Musik überein.

Die Musik bezieht sich auch auf den **Raum**, ihre Funktion in Verbindung mit den Zeichen des Lichtes Handlungskomplexe zu ersetzen, haben wir in ad.1.3.1.2 besprochen.

Alle musikalischen Zeichen werden in der Inszenierung off-stage hervorgebracht.

### **3.1.1 Gesamtkonstruktion**

Auch auf der Ebene der Gesamtkonstruktion sind interessante Generierungsmechanismen vorzufinden. Das Spektakel baut auf Kontrasten auf: die Dynamik des Lichtes und des Raumes bildet einen Gegensatz zu der Statik der Schauspieler, die sowohl seine äußere Erscheinung, wie auch die kinesischen Zeichen betrifft, zu den letzteren tritt auch antithetisch die Fortbewegung der Objekte im Raum. Die bewegungsreichen Konfigurationen von visuellen und musikalischen Formen werden mit dem Stillstand der Übergänge zwischen den einzelnen Segmenten kontrastiert. Beachtenswert sind auch die Hell-Dunkel Opposition und das Auftreten und Verschwinden von Konturen, wie auch die Nutzung des Raumes in Tiefe -und Breite, analog zu geometrischen Gesetzen.

Die Aufführung zeichnet sich durch eine Komposition aus, die die Wahrnehmung präzise rhythmisiert. Das erste Segment – einen in absoluter Dunkelheit ertönenden Frauengesang wollen wir als eine Einführungseinheit betrachten. Das zweite und vorletzte Segment lassen eine auf Oppositionen aufgebaute Rahmenstruktur erkennen.

Segment II – Im visuellen und auditiven Bereich öffnet sich ein Spalt. Die Dunkelheit wird überwunden, aus Bruchstücken ein Bild erschaffen. Die Fragmentarität ist ebenenübergreifend:

- Licht – zeigt nur einen engen, aus dem Schwarz des Raumes herausgerissenen Abschnitt,
- Raum – vgl. Licht,
- Erscheinung des Schauspielers – reduziert auf seine Füße,
- proxemische Zeichen – Durchgang der Füße (=Körperteile),
- Musik – undeutlich, schwer faßbar (Frauengesang aus Segment I wird durch flüsternde Stimmen ergänzt),
- Objekte – undeutlich angedeutetes Brett, Getreidekörner.

Segment XI analysierten wir bereits in ad.1.3.1.2 (vgl. S. 197).

Der Vergleich der beiden Segmente läßt hinsichtlich der Zeichen des Raumes folgende Oppositionen erkennen: In Segment II wird der Raum langsam und zögernd geöffnet, in Segment XI unterliegt er einer Selbsterstörung, in beiden fällt auch eine symmetrische Nutzung des Raumes ins Auge: während der Spalt die Breite des Raums nutzt, verlagert der in Segment XI klar beleuchtete Tunnel die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf seine Tiefe. Oppositiv zueinander verhalten sich auch die musikalischen Zeichen: in Segment II sind sie zwar undeutlich wahrnehmbar, dennoch klingen sie nicht beunruhigend, in Segment XI dagegen zeichnen sie ein Schreckensbild. Die proxemischen Zeichen des Segments II (Durchgang der Füße) werden in Segment XI in die Bewegung des Raumes transformiert, der fragmentarischen Erscheinung des Schauspielers wird ein leerer Raum gegenübergestellt. Eine Gegensätzlichkeit läßt auch die Grundstimmung der beiden Segmente erkennen: wird in Segment II eine Erwartungsstruktur aufgebaut, hat man in Segment XI den Eindruck eines endgültigen Endes.

Zwischen Segmenten II und XI folgt eine Reihenfolge von Segmenten, die hinsichtlich der Zuordnung von Zeichensystemen und ihrer Binnengliederung untereinander Relationen aufweisen:

- Segmente V, VI und IX – Kiste – ihre gleichartige Bewegung im Raum – nackte Männergestalt – seine rollende Bewegung – in die Kiste eindringende Hand bzw. Oberkörper des Mädchens – identische Licht, Raum und ähnliche Musikgestaltung (lediglich Segment III bricht aus diesem Schema aus – es gibt zwar Parallelen auf der Ebene der Objekte – Kisten, und der musikalischen Gestaltung, statt einer Männergestalt tritt dort aber ein Mädchen auf, für das ein anderes gestisches Verhalten charakteristisch ist, auch das Licht befolgt in diesem Segment andere Regeln),

- Segmente IV und VIII – „Schwarze Masse“ – ihre Fortbewegung – identische Licht-, Raum-, und Musikgestaltung, einmal mit dem darauf sitzenden Mädchen (Segment IV), einmal ohne dieses (Segment VIII),
- Segmente VII und X – Spiegelbild – nackte, in Segment X sich herumzerrende Männergestalten – gleiche Licht, Raum, und Musikgestaltung.

Trotz der identischen Binnengliederung und Kombination von Zeichen stellen die gleichartigen Segmente keine genaue Wiederholung der Konstruktion der anderen dar, sondern eher eine Reihe von Variationen derselben Motive.

Das letzte Segment stellt eine Aufsplitterung der früheren Anordnung der Zeichenkomplexe dar: die „Schwarze Masse“ erscheint zwar genauso wie in Segment IV mit dem darauf sitzenden Mädchen, aber zum ersten Mal im Ruhezustand und von harmonischer Musik begleitet. Das Segment XII weist auch eine andere Lichtgestaltung auf.

Graphisch vereinfacht läßt sich diese rhythmische Komposition des Spektakels folgendermaßen darstellen<sup>739</sup>:

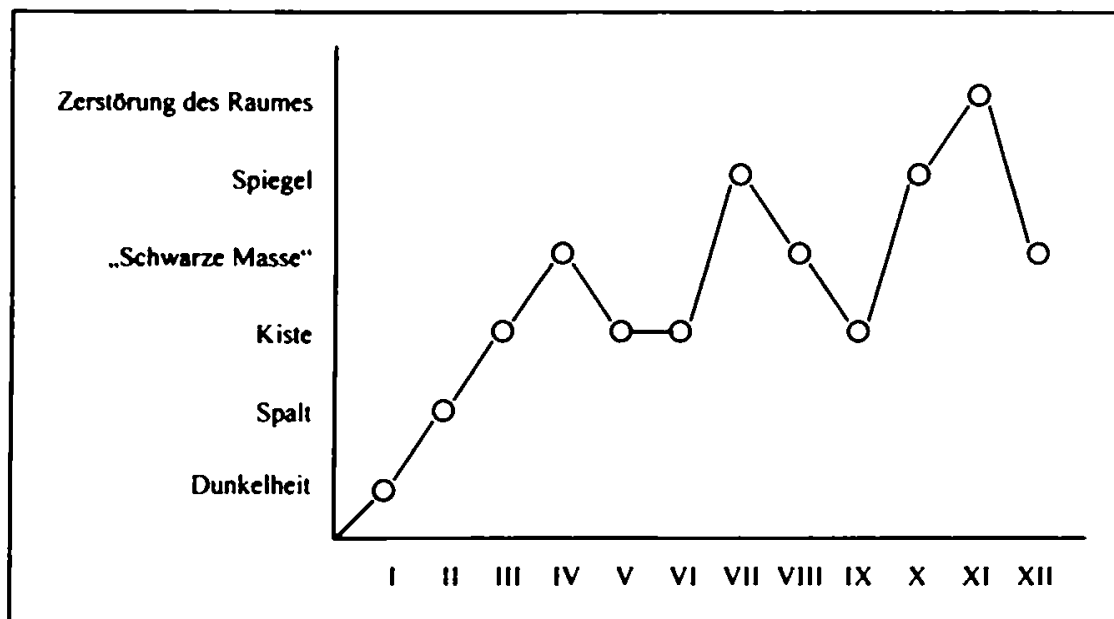


Abbildung 14: Graphische Darstellung der Komposition von „Szczelina“

739 Als Orientierungspunkte dienen uns dabei die Objekte.

Das Schema läßt erkennen, daß die Gesamtkonstruktion auf Fragmentarität, auf einer Ästhetik der Brüche, einem Rhythmus von Assoziationsmomenten beruht, der eine eigene innere Logik befolgt. Die zwanghafte Wiederholung, von miteinander konvergierenden visuell-auditiven Einheiten, hat eine starke Hervorhebung der formalen Strukturen zur Folge.

Es läßt sich zusammenfassend feststellen, daß in „Szczelina“ bei einem minimalen, nahezu „asketischen“ Einsatz von künstlerischen Ausdrucksmitteln diese in einer Vielfalt von Funktionen eingesetzt werden, wodurch ein Maximum an Bedeutungen generiert werden kann. Die Rezeption des Spektakels stellt sich infolgedessen als unendlicher Prozeß der Konstitution der Zeichen dar.

Diese dynamische, nach eigenen Ordnungsgesetzen strukturierte Komposition der Inszenierung, die keine erkennbaren Bezüge zur Wirklichkeit herstellt, bewirkt eine völlige Desorientierung des Zuschauers, was besonders deutlich am Ende der Aufführung wird: sein Verhalten und seine Reaktionen werden derartig verunsichert, daß er in der Regel eine kurze Zeitspanne braucht um zu begreifen, daß das Spektakel zu Ende ist, und einen noch längeren Zeitabschnitt, um seine Reaktionen deutlich zu machen.

### 3.2 „Replika“/ „Replik“

Inszenierung, Bühnenbild und Kostüme:	<b>Józef Szajna</b>	
Musik	Bogusław Schäfer	
Ensemble:	Józef Wieczorek	(1)
	Stanisław Brudny	(2)
	Krystyna Kozanecka	(3)
	Irena Jun	(4)
	Antoni Pszoniak	(Usurpator) <sup>740</sup>
Premiere:	8.10.1973	
Dauer:	ca. 50 Minuten	

Das bekannteste Bühnenwerk von Józef Szajna „Replika“, das weltweit großes Aufsehen erregte, stellt eine spielerisch-theatrale Übersetzung des plastischen Environment „Reminiszenzen“ von Szajna dar. Erstmals ausgestellt wurde das dem Andenken der 1942 in Auschwitz umgekommenen polnischen Künstlern<sup>741</sup> gewidmete Environment 1969 in Krakau, anlässlich des 150-jährigen Bestehens der Krakauer Akademie der Künste. Zwei Jahre später wurde es zum bedeutendstem Ereignis der XXXV. Biennale in Venedig.<sup>742</sup>

„Replika“ als Theateraufführung entstand schrittweise: der erste Schritt in diese Richtung war die Umsetzung von „Reminiszenzen“ in eine bildkünstlerische Raumkomposition „Replik I“ 1971 in Göteborg, der zweite der den endgültigen Übergang zum Theater vollzog ihre „Belebung“. So Józef Szajna:

*„Das, was in der Komposition statisch wirkte, beschloß ich, in Bewegung zu bringen, indem ich einen agierenden Schauspieler einführte, der zwischen den leblosen Gegenständen erschien. Ich habe hier gegen die Spielregeln verstoßen – die reine bildende Kunst habe ich zum Theater hin 'verschoben'. Mit Hilfe von Schauspielern haute ich eine Raumkomposition auf.“<sup>743</sup>*

740 Die Nummer und die Bezeichnung Usurpator entstammen nicht dem Besetzungszettel, wir wollen mit ihnen die Figuren für die Zwecke der Analyse kennzeichnen.

741 Szajna, in Czanerle 1974, S. 168.

742 „Reminiszenzen“ wurden als Leihgabe bei den 25. Ruhrfestspielen in Recklinghausen gezeigt und danach von der Kunsthalle Recklinghausen erworben. Zur Zeit befinden sie sich in der Sammlung des Museums Bochum.

743 Szajna, in: Czanerle 1974, Übers. nach Programmheft zu „Replika“, S. 2, „Pomiędzy rzeczy martwe wprowadziłem aktora. Naruszyłem reguły gry – czystą sztukę plastyczną przesunąłem ku teatrowi. Przy pomocy aktorów budowałem kompozycję przestrzenną. Przedkładałem życie moich kukiel używając do tego aktorów zajetych ich animowaniem.“ (Szajna, in Czanerle 1974, S. 171)



Diese Überlegung, wie auch der Wunsch, ein Kunstwerk in eine Relation zur Zeit zu bringen, lag der „Replik II“<sup>744</sup> zugrunde, deren Premiere 1972 während des Edinburgh Festivals stattfand. In „Richard Demarco Gallery“ und dann im „Traverse Theatre“ bauten die Schauspieler vor dem Publikum eine plastische Komposition auf, in ihr spielend belebten sie die Gegenstände und schufen somit ein selbständiges Spektakel.

„Replik“ hat dann noch weitere Ergänzungen und Variationen erfahren: 1973 entstand „Replik III“ (Nancy) und „Replik IV“<sup>745</sup> (Warszawa), 1980 – „Replik V“ (Frankreich), 1984 – „Replik VI“ (Istanbul), 1986 – „Replik VII“ (Tel – Aviv).

Unsere Analyse beschäftigt sich mit der „Replik IV“.

Die folgende Einteilung der Aufführung in Abschnitte richtet sich nach den Angaben des Regiebuches.<sup>746</sup>

	1.1.1.1	1.1.1.2	1.1.1.3	1.2	1.3.1	1.3.1.1	1.3.1.2	2.1.1	2.1.2	2.2.1	2.2.2
I.	-	-	-	-	+	+	+	-	-	-	-
II 1.	-	-	-	-	+	+ B	+	-	-	+	-
2.	-	+	-	+ T	+	+ Brot-T	+	-	-	+	-
3.	-	-	-	-	+	+ B	+	-	-	+	-
4.	-	+	-	+ T	+	+ P-T	+	-	-	+	-
5.	+	+	-	+ T	+	+	+	-	-	+	-
6.	-	+	-	+ O	+	+	+	-	-	+	-
7.	-	+	+	+ O T	+	+	+	-	-	+	-
8.	-	+	+	+ O T	+	+ B	+	-	-	+	-
9.	-	+	+	+ G T	+	+ B	+	-	-	+	-
10.	- +	+	+	+	+	+ Mall	+	-	- -	+	-
11.	-	+	+	+	+	+ Mall Schuhe Erde	+	-	+	+	-
12.	-	+	+	+	+	+ Erde	+	-	-	+	-
13.	-	+	+	+	+	+ Erde	+	-	-	+	-

744 Diese war schon eine regelrechte Theateraufführung.

745 „Replik IV“ war die polnische Uraufführung von „Replik III“ in der Malerwerkstatt des Warschauer „Teatr Studio“.

746 Vgl. das Schema auf S. 141.

	1.1.1.1	1.1.1.2	1.1.1.3	1.2	1.3.1	1.3.1.1	1.3.1.2	2.1.1	2.1.2	2.2.1	2.2.2
III 1	-	+	+	+	+	+	+	-	+	+	-
2.	-	+	+	+	+	+ P-T Prothesen	+	-	+	+	-
3.	-	+	+	+	+	+ P-T Prothesen Löffel	+	-	+	+	-
4.	-	+	+	+	+	+ P-T Prothesen Geflecht S	+	-	+	+	-
5.	+	+	+	+	+	+ P-T Geflecht Prothesen S	+	-	+	+	-
6.	+	+	+	+	+	+ P-T Prothesen Geflecht S	+	-	+	+	-
7.	+	+	+	+	+	+ P-T Prothesen S	+	-	+	+	-
8.	+	+	+	+	+	+	+	-	+	+	-
9.	+	+	+	+	+	+ P-T Spiegel Kamm	+	-	+	+	-
10.	+	+	+	+	+	+ Spiegel	+	+ D	+	+	-
11.	+	+	+	+	+	+ P	+	-	+	+	-
12.	+	+	+	+	+	+ P	+	+ D	+	+	-
13.	+	+	+	+	+	+ P Trompete	+	-	+	+	-
14.	+	+	+	+	+	+ P Papier Erde Prothesen	+	-	+	+	-
15.	+	+	+	+	+	+ P Papier	+	+	+	+	- +
IV. 1.	-	+	+	+ W	+	+ Folie	+	-	-	+ -	+
2	-	+	-	+	+	+ Röhre	+	-	-	-	+
3.	+	+	+	+	+	+ Röhre	+	-	+	+	+ -
4.	+	+	+	+	+	+ P S Erde Papier Strick Schuh Nagel „Blut“	+	+	+	+	-
5.	+	+	+	+ W	+	+ P Flügel-T	+	-	+	+	-
6.	+	+	+	+	+	+ P Flügel Tuch Maske Nagel Feile Stoff	+	-	+	+	-

	1.1.1	1.1.2	1.1.3	1.2	1.3.1	1.3.1.1	1.3.1.2	2.1.1	2.1.2	2.2.1	2.2.2
7.	+	+	+	+	+	+ P S Flügel Schuhe Papier Säcke	+     W	-	+	+	-
V	+	+	+	+	+	+ P S Tücher Säcke	+     	+	+	+	-
VI.	+	+	+	+	+	+ S „Altar“	+     	+ D	+	+	-
VII. 1.	+	+	+	+	+	+ Räder	+     	-	+	+	-
2.	+	+	+	+ Gas- masken	+	+ Räder S	+     	-	-	+	- +
3.	+	+ W W W W	+	+	+	+ Räder Müll Prothesen Papiere	+     	-	+	+	+ - + -
VIII 1.	+	+	+	+	+	+ P Trage Zahnbürste Zahnpasta	+     	+	+	+	-
2.	+	+	+	+	+	+ P „Altar“ Fotos Wasser	+     	-	+	+	-
3.	+	+	+	+	+	+ P Streichholz- schachtel Münzen Zigarette Kerze	+     	-	+	+	-
IX 1.	+	+ W W	+	+	+	+ Röhren Feuer- löscher	+     	-	+	+	+ - +
2.	+	+ W	+	+	+	+ Prothese Papiere Kerze	+     	-	+	+	+ -
X	-	+	+	+	+	+ Rolle mit Fotos	+     	-	-	+	-
XI	-	+	+	+	+	+ Scheibe Kreisel Tuch Kerzen S	+     	-	-	+	+

S = Schießscheibe / D = Deformation / W = Wechsel / O = Oberkörper / T = Körperteil /  
 G = ganze Gestalt (wir markieren sie lediglich in der ersten Szene, in der sie erscheint, später wird sie nur mit + gekennzeichnet)<sup>747</sup> /  
 P = Puppe (bzw. Puppen) / B = Bewegung;  
 unter 1.3.2.1 werden lediglich diejenigen Objekte aufgeführt, an denen gerade Handlungen ausgeführt werden

Schon der erste Blick auf unsere Zusammenstellung vermittelt uns ganz andere Proportionen zwischen den einzelnen Zeichensystemen, als es in „Szczelina“ der Fall ist: Es werden alle auf den Schauspieler bezogenen Zeichensysteme aktiviert (bis auf die Frisur, was jedoch aus der

<sup>747</sup> Nachher werden ausschließlich ganze Gestalten wahrgenommen.

Tabelle nicht ersichtlich ist). Der akustische Kanal wird im Unterschied zu „Szczelina“, in dem er sich vorherrschend aus musikalischen Zeichen zusammensetzte, primär durch Geräusche und paralinguistische Zeichen konstituiert. Die Zeichensysteme gehen auch andere Relationen untereinander ein, als in der Inszenierung von Leszek Mądzik.

#### Ad. 1.1.1.1

Die mimischen Zeichen werden zuerst in der elften Szene der Aufführung, und zwar nur für einen kurzen Augenblick, aktiviert. Ihr eigentlicher Einsatz beginnt erst in der dritten Szene des dritten Segments. Dabei zeichnet sich ein deutlicher Unterschied zwischen Mądzik und Szajna ab: während bei Mądzik die Abwesenheit der mimischen Zeichen nicht als bedeutungstragendes Element fungiert, kann die Ausdruckslosigkeit der Schauspielergesichter in der Inszenierung von Szajna unter Umständen als Zeichen auf der Subjektebene interpretiert werden. Die mimischen Zeichen charakterisieren die „Häftlingsgestalten“ als eine Gruppe, ohne Differenzierung in Rollenfiguren, der die Gestalt des Usurpators gegenübergestellt wird. Die Gesichter der „Häftlinge“ leben nur für kurze Momente auf, um dann wieder in Gleichgültigkeit zu versinken. Sie sind auf ein begrenztes Repertoire von Zeichen reduziert und konnotieren wiederholt vor allem Reaktionen wie Angst, Freude, Wut, Interesse, die kurz, wechselhaft und unnatürlich auftreten. Sie werden nicht illusionistisch nachempfunden, sondern eher markiert.

Die emotionsausdrückenden mimischen Zeichen stehen im redundanten Verhältnis zu den **gestischen** und **proxemischen**, in einigen Szenen auch **paralinguistischen** und **linguistischen** Zeichen, mit denen sie komplexe bedeutungsgenerierende Sequenzen bilden. Besonders deutlich kommt es in den Szenen des dritten Segments zum Ausdruck, die hinsichtlich des Einsatzes der mimischen Zeichen besonders vielfältig sind:

Szene 13. Schauspielerin (4) faßt den Bauch der „Schwangeren“ (eine Puppe) an, ihr Gesicht drückt Bewunderung, vielleicht Eifersucht aus. Mit einer Hand faßt sie den Bauch der „Schwangeren“, mit der anderen ihren eigenen, streichelt ihn, schiebt dabei den Bauch nach vorne. Währenddessen durchsucht die Schauspielerin (3) den Beutel der „Schwangeren“, findet dort eine bunte aus Plastik hergestellte Kinderklapper, klappert hektisch, lächelt dabei strahlend, ihr Gesichtsausdruck verändert sich unerwartet schnell, wie bei einem Kind, das seine Stimmungen sehr schnell wechselt. Schauspielerin (4) schiebt den Bauch immer mehr nach vorne, streichelt ihn mit beiden Händen, seliger Gesichtsausdruck. Schauspielerin (3) sucht im Beutel der „Schwangeren“ weiter, jetzt findet

sie eine kleine goldfarbene Trompete. Ihr Gesicht wird wieder durch eine freudige Reaktion belebt, erneut lächelt sie strahlend, spielt die Trompete, schnell versteckt sie sie wieder (Geräusche, Trompete).

Szene 14. Schauspielerin (3) durchsucht weiterhin den Beutel, plötzlich bemerkt sie einen aus ihm herunterhängenden weißen Papierstreifen, faßt ihn an und zieht ihn langsam heraus, deckt sich mit ihm die Augen zu, sich zugleich verbeugend. Schauspielerin (4) hilft ihr dabei, verbindet damit den Kopf der Schauspielerin (3). Die letzte bleibt dabei unbeweglich, deckt sich mit den Händen das Gesicht zu.

Schauspielerin (4) umarmt sie, küßt sie und wiegt sie wie ein Kind, immer stärker, dabei stöhnt sie /singt sie immer lauter „aaaa“ wie ein Schlaflied, das allerdings nicht beruhigend, sondern erschreckend, unmenschlich klingt. Das Gesicht der Schauspielerin (4) drückt Kummer aus. (3) reißt sich los, (4) wird still. Schauspielerin (3) schaut entsetzt vor sich, berührt mit den Händen die Erde, sie von Hand zu Hand umschüttend, bestreut mit ihr ihre Knie. In einem Vorgang der Ansteckung überträgt sich die Angst der Frauen auf die Männer, deren Gesichter jetzt auch von Schrecken ergreift werden. In Panik gräbt sich der Schauspieler (1) in der Erde ein, nach einer Weile hält er es dort aber nicht mehr aus und kommt heraus. Er fängt einen zwischen dem Müllhaufen und der Decke aufgespannten Strick und beginnt sehr stark mit den Füßen zu stampfen. Erschöpft fällt er auf die Erde, bleibt da einen Moment lang liegen, entdeckt eine in der Erde vergrabene Prothese, steht auf, diese an sich drückend. Schauspieler (2) versucht auf zwei Beinprothesen wie auf einer Geige zu spielen, leise dabei pfeifend. Von außen ertönt ein Geräusch, worauf der Schauspieler (1) kniend zurückweicht, die Prothese an sich drückend. Dabei schaut er ängstlich, öffnet weit den Mund. Aus Angst beginnt er mit der Prothese nach allen Seiten zu schlagen. Plötzlich bemerkt er eine in der Erde liegende Puppe (weiche, blaue Puppe, die menschliche Gestalt darstellt, mit sehr langen Händen), wirft die Prothese weg, vergräbt die Puppe hektisch in der Erde.

Szene 15. Schauspieler (2) findet die Puppe „Großmutter-Mutter“, die an einem Strick von der Decke hängend sich im Kreis hcrumdreht. Er läuft der Puppe hinterher, sein Gesicht drückt eine hysterische Freude aus, schreit mehrmals freudig – hysterisch „Mama“. Endlich gelingt es ihm die Puppe zu fassen.



*Photo 10*

Er berührt sie, fällt auf die Knie. Schauspieler (1) findet im Müllhaufen einen Zeitungsfetzen, schaut ihn genau an, versucht ihn zu lesen, langsam zerreißt er ihn, laut dabei schreiend mit einem von Schmerz verzerrten Gesicht. Schauspielerin (4) kopuliert mit einer halben männlichen Gestalt (Beine bis zu den Hüften), laut dabei stöhnend und schreiend. Schauspielerin (3) läuft herum mit der weichen, blauen Puppe auf den Rücken, macht „ein Flugzeug“ nach, laut dabei „IIIIIIIIIIIIIIIIIIII. TA, TA, TA, TA“ schreiend, so wie ein Kind Schüsse nachmacht. Ihr Gesicht drückt Schadenfreude aus.

Im Gegenwart des Usurpators werden die mimischen Zeichen der „Häftlingsgestalten“ weitgehend blockiert, ihre Reaktionen verbergen sich hinter ausdruckslosen, maskenhaften Gesichtern, vereinzelt zeigen sie in seiner Anwesenheit nur noch Angst. In der zweiten Szene des achten Segments verbergen sie ihre Gesichter hinter Gasmasken. So werden die mimischen Zeichen, die sich in bezug auf die „Häftlingsgestalten“ in Segment III gerade zu entfalten begannen, in allen Szenen, in denen der Usurpator auftritt, seit seiner „Geburt“ in Segment IV, bis zu seinem Tod in der ersten Szene des neunten Segments (alle Szenen in Segmenten IV und VII, und die erste Szene des Segments IX) eindeutig von seiner Figur dominiert.

Zwischen dem mimischen Verhalten des Usurpators und denen der „Häftlingsgestalten“ zeichnet sich eine deutliche Opposition<sup>748</sup> ab, im Unterschied zu den letzteren sind die Reaktionen des Usurpators längerandauernd, und konnotieren primär Wut, Aggression, Schadenfreude, Beobachtung. Angst drückt sein Gesicht nur in einer einzigen Szene der Aufführung – in der vierten Szene des vierten Segments und das auch nur für einen kurzen Moment.

#### Ad. 1.1.1.2

Im Gegensatz zu „Szczelina“, werden die gestischen Zeichen in „Replika“ oft und in einer Vielfalt von Formen eingesetzt. Ihr Einsatz beginnt in der dritten Szene der Aufführung und dauert mit einer einzigen Unterbrechung in der dritten Szene des Segments II bis zu der letzten Szene der Aufführung an. Sie gehen auch vielfältige Relationen mit anderen Zeichensystemen ein:

1. Die gestischen Zeichen beziehen sich, Szajnas Ästhetik<sup>749</sup> entsprechend, vorherrschend auf die **Objekte**, die in bezug auf sie eine strukturierende Funktion übernehmen. Es wird eine „künstliche“, irrealer Welt konstruiert, in der das Handeln des Schauspielers durch den Gegenstand auf verschiedenen Ebenen definiert wird:

A. Auf der Ebene der Intersubjektivität – die Welt der Objekte prägt das szenische Verhältnis der Figuren zueinander:

- In einigen Szenen transformiert sie das wechselseitige Aufeinanderbezogenheit in ein gestisches beziehungsloses Nebeneinander, in die Verweigerung einer Interaktion<sup>750</sup>. Es gibt in „Replika“ ganze Sequenzen, die ausschließlich aus dem Ausführen von simultanen Handlungen an Gegenständen bestehen (vgl. ad.1.1.1.1).

Beispiel: die ersten sechs Szenen des Segments III

---

748 Sie wird in bezug auf die gestischen und proxemischen Zeichen noch deutlicher.

749 Vgl. Kapitel 2.2 (Teil II).

750 Zum Vergleich – in „Szczelina“ wurden die Schauspieler mit Hilfe des Lichtes isoliert.

1. Leise seufzende Schreie ausstoßend läuft der Schauspieler (1) auf allen Vieren hastig zu dem Hügel, der nach dem Wühlen (in Segment II) einem Müllhaufen ähnelt (Geklapper beim Laufen).
2. Er wühlt in dem Müllhaufen, findet eine Puppe (ein massakrierter weiblicher Rumpf, bis zu den Hüften, mit langen Haaren), schaut sie an, nimmt in die Arme, wieder leise seufzende Schreie ausstoßend. Er beginnt mit ihr zu kriechen, sie vor sich werfend. Jetzt schließen sich auch die anderen Schauspieler an, wühlen in dem Müllhaufen, finden einzelne Körperteile, Prothesen (Geräusche).
3. Schauspielerin (4) streckt und beugt abwechselnd rhythmisch eine Beinprothese, schüttelt dabei rhythmisch den Kopf und stößt leise unartikulierte Laute aus. Schauspieler (2) findet auf dem Boden zwei in der Erde vergrabene Blechlöffel, stößt mit ihnen gegeneinander, plötzlich wirft er sie weg (sein Gesicht drückt Unsicherheit und Neugier aus), hebt sie freudig wieder auf, spielt mit ihnen, sie gegeneinander stoßend. Auf einmal erstarrt er, auf seinem Gesicht zeigt sich Angst. Schnell versteckt er die Löffel hinter dem Sack auf seiner Brust, rollt sich zusammen, mit der Hand faßt er die Erde an. Schauspieler (1) schleppt weiterhin die Puppe. Schauspielerin (3) wühlt in der Müllhalde (Geklapper der Löffel und Prothesen).
4. Schauspielerin (3) findet ein Geflecht aus Schnüren und Stricken, berührt es, drückt an sich, hängt es sich um den Hals, dabei lächelt sie, lacht leise, streichelt es begeistert mit beiden Händen. Schauspielerin (4) spielt mit zwei Beinprothesen, öffnet sie und schließt wieder zusammen, dann wirft sie sie weg. Schauspieler (1) kriecht mit der Puppe, sie mit beiden Händen haltend und vor sich werfend zu der Schießscheibe mit dem roten Querstreifen, dabei stöhnt er leise, wirft die Puppe auf die Schießscheibe, drückt sich an sie, den Mund dabei öffnend (Geklapper der Prothesen, leises Lachen, andere Geräusche).
5. Die Schauspielerin (4) kniet gebeugt über die Prothesen, klopft an die Beinprothese, nachher an ihr eigenes Bein, kratzt die Beinprothese, nachher ihr eigenes Bein, setzt sich hin mit unterschlagenem Bein, rollt sich zusammen, schaukelt, ihr Gesicht drückt Kummer aus (Geräusche – Klopfen, Kratzen). Die Schauspielerin (3) schwingt ziemlich heftig mit dem Geflecht, dabei stößt sie leise Schreie aus und lächelt. Schauspieler (1) beschäftigt sich weiterhin mit der Puppe bei der Schießscheibe. Schauspieler (2) findet zwei Beinprothesen, steckt darin seine Hände.
6. Schauspielerin (4) steckt sich die Prothesen unter die Arme und fängt an auf ihnen zu laufen, steht auf, fuchtelte zugleich mit der Prothese und dem eigenen Bein, das gleiche macht sie mit der zweiten Prothese und dem anderen Bein, läuft weiter. Der Schauspieler (1) beschäftigt sich weiter mit der Puppe auf der Schießscheibe, leise dabei stöhnend.

Schauspieler (2) kriecht in dessen Richtung, sich mit den Händen auf zwei Prothesen stützend, sein Gesicht zeigt Anstrengung (Geräusche).



- In anderen Szenen wiederum evozieren die Objekte Interaktionssequenzen, die sich jedoch aus einer sehr reduzierten Anzahl von Kommunikationsformen zusammensetzen. Oft realisieren sie sich als Konflikte innerhalb der „Häftlingsgruppe“.

Zum ersten Konflikt kommt es in der Szene 7 des Segments III:

Schauspieler (1) mit der Puppe auf der Schießscheibe, sinkt mit ihr auf den Boden herab, der andere (2) versucht ihm zu helfen die Puppe wieder aufzuheben, (1) wehrt sich und stößt ihn ab, in dem Moment sinkt die Puppe, die nicht gehalten wird, auf den Boden (Geräusche von Schnaufen). Schauspieler (1) hebt die Puppe wieder auf die Schießscheibe, (2) hilft ihm dabei, (1) reißt ihn von der Puppe los, später umarmt er ihn. Umarmt stehen die beiden auf, und so bleiben sie einen Moment lang stehen, auf den Beinen sehr stark wankend. Die Frauen beobachten die Szene und nähern sich langsam an.

Auch in der nächsten Szene des Segments III kommt es zu einem Zusammenstoß, bei dem sich eine Differenzierung der „Häftlinge“ in zwei Interaktionsgruppen vollzieht: eine Gruppe von zwei Frauen und zwei Männer, die bis zu der letzten Szene des Segments III aufrechterhalten wird:

8. Die Frauen nähern sich immer mehr, als ob sie die Männer umzingeln wollen, eine von ihnen (3) schreit sie an. In Reaktion darauf laufen diese weg. Der Schauspieler (1) zerrt den an ihn angekrallten Schauspieler (2) in Richtung des Müllhaufens (Schreie und Stöhnen der Männer). Die knienden Frauen erheben sich und schauen in ihre Richtung. Schauspieler (1) zeigt mit der Hand auf die Frauen, die Männer fallen auf den Müllhaufen, werden unbeweglich und still. Die beiden Frauen können sich jetzt ungestört mit der Puppe beschäftigen.

B. Der Schauspieler wird auch **auf der Subjektebene** primär durch die Relation zu einem Gegenstand definiert, wobei die „Häftlinge“ – die Zeichen auf der Subjektebene werden in höchst konventioneller Weise gesetzt – als eine Gruppe ohne Differenzierung in Individuen typisiert werden:

- Die Objekte sind Auslöser bestimmter Reaktionen, und evozieren dadurch gestisches Verhalten. Die psychologischen Konnotationen werden somit eliminiert, die Handlung des Schauspielers entwickelt sich aus der verdinglichten Umgebung heraus.

Dieses kommt besonders deutlich in folgenden gestisch-mimischen Sequenzen zum Ausdruck:

Szene 9 des Segments III. Die Frauen nähern sich von zwei Seiten der Schießscheibe, berühren die Puppe, zunächst ihre Haare, dann suchen sie ihre Taschen durch. Schau-

spielerin (4) findet darin einen kleinen Spiegel, die andere (3) einen zerbrochenen roten Kamm. Schauspielerin (4) steckt den Spiegel zwischen die Zähne und verzerrt ihr Gesicht, schlägt auf den Spiegel mit den Zähnen ein, das Gesicht nach verschiedenen Seiten drehend, mit den Händen den Spiegel haltend, schnauft dabei (Geräusche). Währenddessen spielt die Schauspielerin (3) mit dem Finger auf dem Kamm (Geräusche), versucht ihren haarlosen Kopf zu kämmen, lächelt, gibt auf und kämmt die Puppe. Die liegenden Männer beobachten die Szene heimlich (Geräusche).

Szene 10 des Segments III. Schauspielerin (4) macht den Spiegel sauber, das Gesicht verzerrt sie sich darin an, verzerrt ihr Gesicht noch mehr, es ist von Schmerz gekennzeichnet. Sie gibt den Spiegel der Schauspielerin (3), diese betrachtet sich darin einen Moment lang, verzerrt ebenfalls ihr Gesicht, ihre Hände zittern, sie öffnet den Mund, gibt den Spiegel der Schauspielerin (4) zurück. Die Frauen halten den Spiegel zusammen, immer stärker die Gesichter von diesem abwendend, schütteln ihre Köpfe, schreien mehrmals immer lauter „nie“ („nein“). Männer beobachten die Szene liegend, Schauspieler (1) schaukelt auf dem Sockel der am Rande des Müllhaufens liegenden Puppe – der „Schwangeren“ (Geräusche).

- Die Objekte legen die Schauspieler auf ein bestimmtes gestisches Verhalten fest: das Wühlen, das Ausgraben, das Bringen von Gegenständen, das Durchsuchen, das Antasten etc.(vgl. S. 211). Sie evozieren eine Wirklichkeit der mechanischen, durch die Welt der Dinge definierten Handlungsabläufe. Unsere tabellarische Zusammenstellung macht deutlich, an welchen Gegenständen sich die Handlungen immer wieder wiederholen (vgl. S. 205).

Auf Objekte und Raum beziehen sich auch die hinweisenden Gesten der Gestalten.

Die Verbindung der gestischen Zeichen mit den Objekten tritt größtenteils in Begleitung der mimischen, zum großen Teil auch der proxemischen, ferner paralinguistischen, in wenigen Szenen der linguistischen Zeichen auf. Von daher beanspruchen die folgenden Punkte (2, 3 und 4) auch Gültigkeit für Punkt 1.

2. In Verbindung mit den **mimischen und proxemischen** Zeichen informieren die gestischen Zeichen, neben ihren in bezug auf die Objekte besprochenen Funktionen, über den körperlichen Zustand der Figuren. Während die auf die „Häftlingsgestalten“ bezogenen Zeichen den Eindruck einer ungeheuren Zerstörung ihres biologischen und geistigen Potentials evozieren, konnotieren die auf den Usurpator bezogenen Zeichen den Eindruck seines



*Photo 11*

Wohlbefindens. Zugleich bringen sie auch die Dominanz des Usurpators und seiner Beeinflussung der anderen zum Ausdruck.<sup>751</sup>

3. In einigen Szenen stehen die gestischen<sup>752</sup> Zeichen im engen Zusammenhang mit den **paralinguistischen** und treten dort primär in ihrer Funktion als sprachersetzend auf. Fehlender Text wird durch paralinguistisch-kinesischen Kommentar ersetzt, der deutlich macht, daß es sich um szenische Kunstfiguren handelt, die ohne subjektives Eigenleben allein der Gesamtkomposition folgen.

In einigen Szenen werden ganze pantomimische Sequenzen entwickelt, die sprachliche Aussagen substituieren. Ein besonders prägnantes Beispiel dafür ist die Szene 6 des Segments IV, die aus mehreren „gestischen Sätzen“ besteht<sup>753</sup>:

Usurpator hebt ein Stück schwarzen Stoff auf und wirft es sich über den Rücken. Jetzt fängt er an, langsam und majestätisch in Richtung des Flügels zu marschieren, läuft um den Flügel und die Skulptur in der Mitte des Müllhaufens herum, den Stoff wie Flügel langsam und majestätisch ausbreitend, bleibt vor dem Flügel stehen, kniet nieder, sich auf ihn stützend, mit gesenktem Kopf, murmelt etwas vor sich hin, steht wieder auf, die Hände vor sich zusammenfaltend, schaut dabei streng; dreht sich um, gestikuliert, auf die dreibeinige Puppe verweisend, dabei stößt er unartikulierte Laute aus, als ob er etwas erzählen würde. Er zeigt auf die Puppe und verharrt in dieser Position einen Moment lang, dann nimmt er der Puppe das Tuch ab. Unter dem Tuch zeigt sich eine Totenkopfmaske (eine graue Gummimaske die einen Totenkopf darstellt, mit einem Büschel grauer Haare). Usurpator betrachtet die Maske mit Entsetzen, dann befreit er die Puppe davon. Jetzt wird ein abstoßendes Gesicht sichtbar (kahler, glänzender Kopf, mit aufgerissenen Augen, der eine große Ähnlichkeit zum Usurpator aufweist). Usurpator dreht sich, die Totenkopfmaske in der Hand haltend, gestikuliert und stößt unartikulierte Laute aus, als ob er etwas erzählen würde, sein Gesichtsausdruck ändert sich dementsprechend. Er schnaubt und legt die Maske auf eins der drei Beine der Puppe, zeigt schwankend auf sie, lacht, findet auf dem Flügel einen Nagel, hüpfert freudig um den Flügel herum, diesen in der Hand haltend. Mit einer schnellen Bewegung stößt er den Nagel der Puppe ins Ohr, schreit dabei, bewegt den Mund, lächelt verrückt, und erstarrt. Jetzt preßt er sich an ein Bein der Puppe, findet auf dem Flügel eine große Feile, betrachtet sie mit Freude, streichelt sie. Lautlos bewegt er seinen Mund, feilt an dem Flügel, zugleich eins der Beine der Puppe haltend, anschließend wirft er die Feile weg (Geräusch). Einen Moment lang bleibt der Usurpator in einer theatralischen Pose stehen.

4. **Sprachbegleitende** gestische Zeichen: Da der ganze Text der Aufführung auf einzelne Wörter und einzelne „Sätze“ reduziert ist, treten die gestischen Zeichen, in dieser Funktion,

---

751 Die Dominanz ist auch auf der Ebene der ausgeführten Tätigkeiten feststellbar.

752 Das gilt auch für die mimischen und proxemischen Zeichen.

gleichfalls deutlich reduziert auf. Ihr Einsatz konzentriert sich vor allem in Segment VI („Beichte und Sühne für nicht begangene Sünden“), wo ihre Funktion primär darin besteht, die Eindeutigkeit der linguistischen Zeichen zu erhöhen, sie zu interpretieren und so ihre Wirkung beträchtlich zu steigern. Eine wichtige unterstützende Funktion übernehmen dabei auch die paralinguistischen Zeichen:

Die Schießscheibe mit dem roten Tuch wird auf die rechte Seite verschoben, deckt den zweiten Eingang auf, hinter dem sich die kleine Schießscheibe aus alten Photos zeigt. Sie fällt um, deckt einen dahinter sitzenden Schauspieler (1) auf. Zu seinen Füßen steht ein „Altar“ (vgl. Photo 12). Jetzt kommen die zwei Frauen, nehmen den „Altar“ und tragen ihn auf die Spielfläche. Der Schauspieler (1) hält den Altar von hinten fest, die Frauen weinen und jammern, als ob sie ein Klagelied sängen, sagen mehrmals undeutlich „Mama“. Sie stellen den „Altar“ auf die „Beine“ (eine halbe männliche Schaufensterpuppe mit Hosen gekleidet), immer noch weinend und jammern. Währenddessen kriecht der Schauspieler (1) auf allen Vieren zur Seite. Die Frauen öffnen die seitlichen Scheiben des Altars, neigen dort ihre Köpfe. Schauspielerin (4) sagt undeutlich „Mama“, „widziałaś“ („Hast Du gesehen“), „nie znasz“ („Wußtest Du nicht“), „nie miała“ („Hatte sie nicht“), „nie słuchała“ („Hat sie nicht auf ... gehört“), als ob sie beichten würde. Die andere Frau (3) schüttelt den Kopf, jammert und wiederholt einzelne Wörter, der Kopf im „Altar“ bewegt sich als ob er das Zeichen für die Absolution geben würde.



*Photo 12*

Beide Frauen schauen den „Altar“ von vorne an. Langsam gehen sie nach hinten.

Auf der Bühne sind wieder die Männer zu sehen, kniend drehen sie sich in einer Umräumung, lachen laut, husten.

5. Verbindungen zwischen **Musik** und kinesischen Zeichen: Aus unserer Zusammenstellung geht hervor, daß in einigen Szenen der Aufführung Parallelen im Einsatz der gestischen und musikalischen Zeichen bestehen. Somit werden die formellen Strukturen des Stücks hervorgehoben, der Theatervorgang als „künstliche“ Konstruktion bewußt gemacht.

Zum ersten Mal setzt die Musik am Ende der letzten Szene (15) des dritten Segments ein und bewirkt sofort eine Reaktion der „Häftlinge“:

Rhythmische Musik setzt ein, die Bewegungen der Schauspieler werden in Reaktion darauf immer langsamer. Sie laufen am Rand der Spielfläche weg, verstecken sich.

Einsatz der Musik im Hinblick auf die Figur des Usurpators:

Szene 2 des Segments IV. Mit geschlossenen Augen beginnt sich Usurpator rhythmisch zu bewegen, rollt sich zusammen, streckt sich wieder, macht die Augen auf, zugleich die Hand mit der Röhre in die Luft ausstreckend, langsam steht er auf, reckt sich und streckt die Hände nach oben.

Szene 3 des Segments IV. Usurpator streckt seine Hand mit der Röhre nach vorne, bewegt sie im Musikrhythmus, beginnt rhythmisch in Richtung der Schießscheibe mit dem aufgehängten Balg zu marschieren, die Hand in der Röhre nach vorne ausgestreckt. Dabei öffnet er rhythmisch den Mund. Er bleibt vor der Schießscheibe stehen, die Musik bricht ab. Usurpator zieht die Röhre aus, wirft sie auf den Boden, läuft zornig zum Publikum, bleibt stehen, fuchtelt zornig mit den Armen und schreit. Auf einmal beruhigt er sich wieder und bleibt stehen, schließt dabei seine Augen.

Folgende zwei Szenen (2 und 3) des Segments VII illustrieren die Verbindung der musikalischen Zeichen mit den kinesischen der Häftlingsgestalten, die als Gruppe reagieren:

2. Usurpator beginnt rhythmisch zu marschieren, mit Rädern in den Händen in Richtung der Schießscheibe mit einem roten Streifen, stampft dabei wie ein Roboter, murmelt etwas vor sich hin. Währenddessen verstecken sich die Häftlinge hinter der Schießscheibe mit der „Hand“. Usurpator bleibt vor der Schießscheibe mit dem roten Streifen stehen, wirft ein Rad weg, das andere nimmt er in beide Hände, hängt es an der Schießscheibe auf, dreht es.

Hinter der Schießscheibe mit der „Hand“ steigt ein weißer Rauch auf, dann schaut einer der Männer mit einer Gasmaske hervor, klopft mit der künstlichen „Hand“ an die Schießscheibe, jetzt kommen auch die anderen, ebenfalls mit Gasmasken hervor. Die Musik setzt ein. Die Schauspieler strecken ihre Arme vor. Usurpator schaut sie mit einem verbissenem Gesicht an, hält das Rad in den Händen, dreht sich mit ihm. Die

Schauspieler gehen jetzt in einer Gruppe vor, die Hände vor sich ausstreckend. Die Musik wird aggressiver.

3. Alle vier rollen jetzt, sehr schnell laufend, die Räder um den Müllhaufen herum. Usurpator bleibt noch einen Moment lang stehen, das Rad in seinen erhobenen Händen drehend, dabei schreit er von Zeit zu Zeit. Dann marschiert er, das Rad immer noch in den Händen haltend, in die entgegengesetzte Richtung.

Die Musik ändert sich, jetzt klingt sie wie das Glucksen des Wassers. Die Schauspieler laufen weiter. Scharfer Klang, die Musik setzt aus. Die vier Schauspieler bleiben einen Moment lang stehen, der Usurpator marschiert weiter. Wieder ist ein scharfer Klang zu hören, die Musik setzt wieder ein, jetzt beginnen sie weiter zu laufen, auch der Usurpator. Die Musik setzt aus. Die Schauspieler werfen die Räder auf den Müllhaufen, fallen mit ihnen um, bleiben dort liegen. Usurpator wirft sein Rad ebenfalls weg, marschiert weiter, lachend geht durch den ersten Eingang heraus. (...)

6. Gestische Reaktion auf ein off-stage hervorgebrachtes Geräusch: In der Szene 14 des Segments III (vgl. S. 209) reagiert der Schauspieler (1) gestisch, analog zu den oben angeführten Reaktionen auf die Musik, auf ein off-stage hervorgebrachtes Geräusch.

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß in bezug auf die gestischen Zeichen die Natürlichkeit der Darstellung durchbrochen wird, das Spiel der Schauspieler ist nicht illusionistisch, sondern macht die Zeichenhaftigkeit des Spektakels deutlich. Der Gestus ist überindividuell, typenhaft (so z.B. erhalten wir keine Informationen, die auf Alter, Geschlecht, bzw. charakterliche Merkmale bezogen werden könnten), in bezug auf die Figur des Usurpators wird vorzugsweise mit den Mitteln der Übertreibung gearbeitet (vgl. die pantomimische Sequenz, S. 216; auch sein „Tod“ in Segment IX wirkt grotesk). Handlungen werden von äußeren Ereignissen angeregt, von Objekten, Musik, oder den Geräuschen unter Ausschluß jeder Psychologie. Die genannten Verfahren bewirken eine Bedeutungs-multiplikation. Im Prozeß der Erstarrung und des Verfalls der menschlichen Gestalten werden die herkömmlichen Schauspielerfunktionen aufgehoben. So entsprechen die Figuren in „Replika“, hinsichtlich ihrer kinesischen Ausdrucksmitteln nicht den traditionellen *dramatis personae*, sondern werden zu einem optischen Ereignis, sie sind nicht mehr, aber auch nicht weniger wichtig als die Welt der Gegenstände, denen sie vielleicht voraus haben, agieren zu können.

Das Fehlen der Individualität der Handelnden, wird bereits im Besetzungszettel angedeutet, in dem nicht nach Figuren unterschieden wird .

Eine bewußte Durchbrechung der Illusion der Darstellung wird darüber hinaus durch einen Wechsel von der Ebene des Dargestellten zu einer „privaten“ Ebene erreicht – z.B. wenn die

Figuren Ende der zweiten Szene des Segments IX ihr Spiel durchbrechen und den Zuschauern „privat“ die Röhren schenken, wie auch in Segment XI als Józef Szajna „privat“ auf die Bühne kommt (vgl.S. 240 ).

#### Ad. 1.1.1.3

Ausschlaggebend für die Gestaltung der proxemischen Zeichen ist analog der gestischen und mimischen, die Opposition zwischen dem Usurpator und den Häftlingen. Sie bezieht sich auf:

**A. Die Art der Bewegung:** Die sich als Bewegung im Raum realisierenden proxemischen Zeichen stehen in engem Zusammenhang mit den Zeichen des **Raumes**, der kreisförmigen Raumkonzeption, den Objekten und den Zeichen des Lichtes. Sie werden von ihnen auf bestimmte Bewegungsabläufe festgelegt: Während für den Usurpator eine kreisförmige Bewegung im Marschritt um den Raum herum charakteristisch ist, die den Eindruck einer Umzingelung evoziert, konzentrieren sich die „Häftlingsgestalten“, durch den Müllhaufen bedingt, auf der Mitte des Raumes oder verteilen sich an seinem Rand. Die zunächst durch vorgegebene räumliche und gegenständliche Umgebung definierten Bewegungsabläufe werden im Laufe des Spektakels eigenwilliger. Die Figuren, sowohl der Usurpator wie auch die Häftlinge, versuchen ihr räumliches Eingeschlossensein zu durchbrechen, den Spielraum zu erweitern. Dies gelingt ihnen mit Unterstützung der Zeichen des Lichtes, das die hinter der bisherigen Lichtgrenze liegenden Objekte beleuchtet und den Objekten selbst, die ein bewegungsantreibender Faktor sind. Die Parallelen im Einsatz der proxemischen Zeichen und denen des Lichtes, wie auch der Objekte sind aus der Tabelle ersichtlich ( so z.B. in der Szene 4 des Segments III, Szene 4 und 7 des Segments IV).

Die Grenze zwischen der Bühne und dem Zuschauerraum wird in Segmenten III und IV verschoben. In der letzten Szene des Segments II, und der ersten des Segments IX greifen die Spielgestalten in den Zuschauerraum hinein (das Schenken der Erde, und der Röhren), womit eine klare Trennung von Agierenden und Zuschauenden durchbrochen wird .

In der Art der Bewegung zeichnet sich deutlich die von uns schon in bezug auf die gestischen Zeichen festgestellte Dominanzbeziehung zwischen den „Häftlingen“ und dem Usurpator ab: Der Usurpator bewegt sich ausschließlich im Marschschritt und immer in



übertrieben aufrechter Haltung, während für die „Häftlinge“ das Kriechen, Trippeln, bzw. chaotisches Umherlaufen kennzeichnend ist.

Wie die anderen kinesischen Zeichen werden auch die proxemischen nicht realistisch, sondern mit Mitteln der Übertreibung und einer puppenhaften Schematisierung der Körperbewegungen realisiert.

#### B. Den Abstand zwischen den Bühnengestalten:

- die „Häftlinge“ bewegen sich immer in einer deutlichen Distanz vom Usurpator,
- ihr Zusammenrücken charakterisiert sie als eine Gruppe, die in einigen Sequenzen in zwei Interaktionsgruppen zerfällt (vgl. S. 213).

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß für den ganzen Bereich der kinesischen Zeichen eine zwanghafte Wiederholung und Reduzierung von Formen signifikant ist, die den Eindruck von Verstümmelung und Verlust des Menschlichen konnotieren.

Zu anderen Funktionen der proxemischen Zeichen vgl. auch die gestischen (ad. 1.1.1.2).

#### Ad.1.2

Wie in „Szczelina“ können auch in „Replika“ zunächst, von der zweiten Szene des Segments II an, die einzelnen Körperteile wahrgenommen werden, bis endlich in der Szene 6 des gleichen Segments der angedeutete Oberkörper des Schauspielers (1) aus dem Müllhügel herausfällt (vgl. S. 235). Der Schauspieler in seiner ganzen körperlichen Erscheinung wird erst in der Szene 9 des Segments II wahrnehmbar. Anders als in „Szczelina“, in der die ausschnittshafte Wahrnehmung des Schauspielers primär durch die Zeichen des Lichtes bedingt war, ist sie in „Replika“ durch die Objekte verursacht: in Segmenten I und II sind die Schauspieler ein Bestandteil des Müllhaufens. Beiden Spektakeln gemeinsam, ist jedoch eine spezifische Verschmelzung, der das Äußere des Schauspielers konstituierenden Zeichen mit denen des Raumes.

Das anonyme, auf bloße Dinglichkeit zurückgeführte Dasein, prägt sich in der unter Rekurs auf Maske und Kostüm konstituierten äußeren Beschaffenheit der Figuren. Sie wird auf die allgemeine „Müllkonvention“ der Aufführung abgestimmt: von Grau, Reduktion und Frag-

mentarität gekennzeichnet. Die äußeren Unterschiede werden im Hinblick auf die Häftlingsgestalten aufgehoben, ihr Äußeres ist zwar nicht identisch aber typenhaft gestaltet: sie (zwei männliche und zwei weibliche Gestalten) sehen abgesehen von dem Geschlechtsunterschied und ihren spezifischen biologischen Merkmalen ähnlich aus, haben vom Staub beschmutzte Gesichter, die Haare verdeckt mit Hauben oder Verbänden, tragen graue, alte Säcke, die ihnen bis zu den Knien reichen. Das Gesicht des Schauspielers (1) ist zum Teil mit einer Schutzbrille für die Quarzlampe verdeckt, die den Eindruck von Blindheit konnotiert, er unterscheidet sich von anderen Schauspielern auch durch einen Buckel und ein rotes Kreuz auf dem Rücken. Beide Männer tragen alte, abgenutzte, auseinanderfallende Schuhe, während die Frauen barfuß sind. Ihr Aussehen bleibt, bis auf eine einzige Szene der Aufführung: die Szene 2 des Segments VII, wo sie mit Gasmasken auftreten, unverändert.



*Photo 13*

Ihnen wird die theatralische Aufmachung des Usurpators gegenübergestellt: er trägt einen sehr engen, graugrünen Anzug, der wie eine Felduniform gemustert ist, mit großen Epauletten auf den Schultern, lange Offizierstiefel, einen braunen Gürtel und eine Taschenlampe um den Hals. Wie bei Häftlingsgestalten sind seine Haare mit einer Haube verdeckt. Auch sein Aussehen bleibt im Laufe der Vorstellung konstant. So wie die anderen Schauspieler zuerst durch den Müll verdeckt bleiben, liegt auch der Usurpator bis zu Anfang des Segments IV mit einer grauen Folie verdeckt.

Analog der kinesischen Zeichen, betonen die auf das Äußere der Schauspieler bezogenen Zeichen ihre Dinghaftigkeit, ihre Körperlichkeit und Materialität und wie diese sind sie nicht wirklichkeitsgetreu: die Kostüme der „Häftlinge“ stellen keine Nachahmung von Häftlingskleidung dar (was Szajna von der Kritik oft zum Vorwurf gemacht wurde), sondern lediglich ihre Andeutung, auch die Kahlheit der Figuren wird nicht naturgetreu nachempfunden, sondern durch Hauben und Verbände markiert.

#### Ad. 1.3.1

*„Terenem gry 'Repliki' jest sala a nie scena.“<sup>754</sup>*

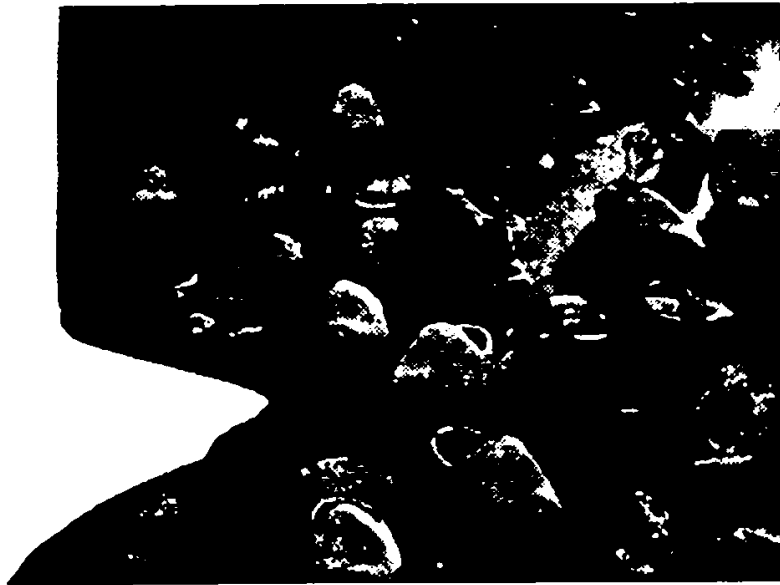
*„Der Spielraum von 'Replika' ist nicht die Bühne, sondern der Saal.“*

Der Bühnenraum bildete entweder einen Kreis oder ein Viereck und war von allen Seiten durch den Zuschauerraum umschlossen. Somit gab es keinen objektiven Vorder- und Hintergrund, lediglich das Bühnenzentrum und ihre Peripherie. Die maximale Anzahl der Zuschauer lag immer, mit Ausnahme von einigen Aufführungen in Lateinamerika, bei ca. 300.<sup>755</sup> Der einzige Eingang für sie führte, bevor sie zu den für sie vorgesehenen Plätzen gelangten, durch eine „ausgeschnittene Zielscheibe“ und weiter über die „Bühne“, auf der sie über eine Zielscheibe mit darauf befestigten, unverkennbar den Eindruck der Schuhhügel von Auschwitz evozierenden alten Schuhen, stolpern mußten:

---

754 Szajna, Regiebuch, Manuskript.

755 „Replika“ wurde fast ausschließlich bei Gastspielen in der ganzen Welt gespielt.



*Photo 14*

Im Laufe der Vorstellung wird der Bühnenraum in einem engen Zusammenhang mit den Zeichen des Lichtes, der Objekte und den proxemischen Zeichen erweitert, was den Eindruck einer „vom Zentrum nach außen“ aufgebauten Bildstruktur hervorruft (vgl. ad. 1.1.1.3).

#### Ad. 1.3.1.1

*„Kopiec niby śmietnik rzeczy martwych stanowi centralny punkt akcji. Kółka i kukły, taczki i zardzewiałe rury, buty, stare fotografie, plastikowe zabawki, worki, gazety i inne odpady cywilizacji są tu przysypane spopielatą ziemią. Przewlekła cisza odmierza czas.“<sup>756</sup>*

*„Der Hügel wie ein Müllhaufen von „toten“ Gegenständen bildet den zentralen Punkt der Handlung. Die Räder und Puppen, Schubkarren und verrostete Rohre, alte Fotografien, Plastikspielzeug, Säcke, Zeitungen und andere Abfälle der Zivilisation sind hier mit aschgrauer Erde bedeckt.“*

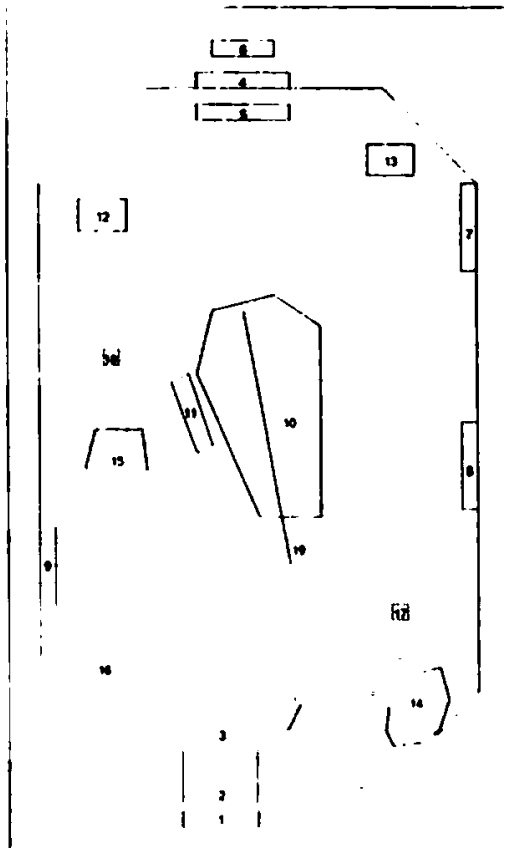
Aus dem Hügel heraus, der im Mittelpunkt der Präsentation steht, entwickelt sich das Spektakel. Bevor eine Handlung im Raum beginnt, beobachten wir in den ersten Szenen der Auffüh-

---

756 Szajna, Regiebuch, Manuskript.

rung ein anthropomorphisch wirkendes sich „Ausbeulen“ des Müllhaufens, der anschließend aus seinem Inneren vier Spielfiguren „ausspuckt“ (vgl. S. 235).

Folgende Skizze zeigt die Verteilung der Gegenstände im Raum<sup>757</sup>:



1. Eine Schiebscheibe, die das Gesicht des polnischen Bildhauers Ludwig Puget darstellt (sie stellt ihn als Häftling in Auschwitz dar, mit kahlgeschorenem Kopf, bartlos, in gestreifter Häftlingskleidung, numeriert<sup>758</sup>)
2. Erster Eingang in Form einer ausgeschnittenen Schiebscheibe
3. Liegende Schiebscheibe mit befestigten Schuhen
4. Zweiter Eingang (ebenfalls in Form einer ausgeschnittenen Schiebscheibe)
5. Eine Schiebscheibe mit dem Großfoto von Ludwik Puget, eingepackt in Packpapier mit Überschriften „Replika“
6. Kleine Schiebscheibe mit alten Fotografien
7. Schiebscheibe mit einem roten Streifen
8. Schiebscheibe mit einer „Hand“, Balg und Kurbel eingepackt in Packpapier, mit Ziffern
9. Schiebscheibe mit Nägeln
10. Hügel aus Müll: alten Zeitungen, massakrierten Puppen, Teilen der Schaufensterpuppen, alten Röhren, Säcken, Erde, Schutt und Asche
11. Liegende „Schwangere“ (Puppe)
12. Stehende „Schwangere“
13. „Mutter-Großmutter“ (Puppe)
14. Liegende Schiebscheibe mit dem Gesicht von Ludwik Puget im Profil
15. Flügel
16. Altar
17. Sack
18. Sack
19. Strick, der zwischen dem Hügel und der Decke gespannt ist

Abbildung 15: Verteilung der Gegenstände in „Replika“

Über jedem Eingang hängt eine „Hand“, über dem Hügel eine große Halogenlampe, an der Seite von der Decke eine relativ große rechteckige Rinne (gefüllt mit Wasser), an den Seiten liegt Müll. Die ganze Bühne ist mit einer dicken Schicht Torf bedeckt.

757 Der Plan zeigt die Objekte nach ihrer „Sichtbarmachung“ in den Segmenten III und IV. Im ersten Segment ist nur der Hügel sichtbar und die liegende Schiebscheibe mit den Schuhen. Objekte, die sich am Rande der Spielfläche befinden, sind undeutlich in der Dämmerung zu sehen und werden erst im Laufe der Aufführung von den Spielgestalten „entdeckt“. Der Plan beschränkt sich auf Gegenstände, die konstant auf der Bühne sind, mit Ausnahme des Flügels und des Altars, die zwar in den Segmenten IV und VI hineingetragen werden, seitdem aber konstant auf der Bühne bleiben.

Der Plan wurde mit Hilfe von Józef Wiczorek und Irena Jun erstellt.

758 Ludwig Puget, der trotz der unmenschlichen Lebensbedingungen in Auschwitz seine Würde bewahrte, war für seine Mithäftlinge eine Art Symbolfigur.

Wie das Äußere der Schauspieler sind auch die Objekte durch Einfachheit und Sparsamkeit in Form- und Farbgestaltung gekennzeichnet. Sie sind in der „Müllkonvention“ gehalten, die eine umgreifende Reduktion und Verwüstung geltend macht. Szajna, der nicht ästhetisch wirken, sondern zur Reaktion und zur intellektuellen Reflexion provozieren wollte, bewegt sich auf allen Ausdrucksebenen im Bereich des Häßlichen. Da die äußere Beschaffenheit der Objekte, was besonders deutlich in einer willkürlichen Zusammenstellung von „Körperteilen“ und Gegenständen zum Ausdruck kommt (z.B. „Altar“), nichts mit einer dokumentarischen Genauigkeit zu tun hat – sie sind von narrativen und illustrierenden Aufgaben frei –, sondern programmatisch die Konstruktion betont, muß man die grundsätzliche Nicht-Identität von Repräsentamen und Objekt in Betracht ziehen, um ruhigen Gewissens beide aufeinander beziehen zu können. Die Gegenstände sind dementsprechend multiplizierte Bedeutungsträger, deren künstlerische, wie auch außertheatralische Bezüge sich erst im Vorgang der Interpretation offenbaren.

Die alles bestimmende Farbe ist Grau. Das Spiel der Grautöne, von Weiß und Schwarz und fast farblosen Töne in Braun, Blau und Grün organisiert die visuelle Wahrnehmung entlang der Synchronität aller Farben. Die „farblose Farbkonstruktion“ wird in zwei Szenen der Aufführung gestört und in eine Konstellation mit unruhigem, kräftigem, grellem Rot gebracht. Zunächst in der vierten Szene des vierten Segments, wo durch das Entdecken eines mit „blutigen“ Flüssigkeit ausgefüllten Schuhs, auf dem der Usurpator verschiedene Handlungen vollzieht, u.a. auf einer Schießscheibe blutige Spuren hinterläßt, die Komposition auf eine Ebene gebracht wird, auf der ihre Farben in eine widersprüchliche Lage zu geraten scheinen. Dann in Segment V, in dem auf dem grauen Hintergrund, durch die sich deutlich von ihm abhebenden, kontrastierenden roten Tüchern, blutige Akzente gesetzt werden. Das Zusammentreffen dieser kontrastierenden Farbfelder wird als dramatischer Akt empfunden.

Szajna offenbart ein Chaosstudium: die zum Teil durch Formlosigkeit und Unbeständigkeit gekennzeichneten zusammengestellten Gegenstände<sup>759</sup> implizieren überraschende visuelle Effekte, ihre Formen greifen ineinander, verlieren ihre Autonomie, lösen sich während der Betrachtung optisch im Gesamtbild auf. Dies betrifft auch die Unterschiede zwischen den Gegenständen und den Schauspielern – da ihr Äußeres in gleicher Konvention gehalten wird.

---

759 Dieser Eindruck wird zum großen Teil durch das Material, aus dem sie hergestellt sind, erzeugt – Papier, Röhren, Fetzen, Teile von Schaufensterpuppen und andere abfällähnliche Materialien.

Die Farb- und Formrelationen aktivieren die Vorstellungskraft des Zuschauers und machen das Betrachten zum Erlebnis: das Sichtbare und das Nicht-Sichtbare, das Materielle und das Nicht-Materielle sind in seiner Wahrnehmung nicht mehr trennbar.



*Photo 15*



*Photo 16*

Diese verwüstete erschreckende Umwelt bestimmt den Lebens-, und Bewegungsfreiraum der menschlichen Aktionsträger (vgl. ad. 1.1.1.2). Die Methode einer von den objektiven Formen abgetrennten Aussage schafft eigene Rechte, die sich aus der vom Künstler gewählten Materie, aus der er seine Visionen formt, ergeben. So gelten für das Verhältnis der menschlichen und gegenständlichen Bedeutungsträger grenzüberschreitende Kontextverschiebungen, in dem spezifischen Spiel zwischen dem Schauspieler und einem autonomen Spielgegenstand verändern sich ihre Funktionen: während der Schauspieler zum Gegenstand wird, unterliegt der Gegenstand einer Animation. Dies gilt insbesondere für die Puppen. Szajna in seinem Regiebuch über das Verhältnis der Schauspieler zu den Puppen:

*„Aktorzy odnoszą się do kukiel jak do partnerów gry. Sami są to niby resztkami zmarłych, żywą pozostałością tych, którym udało się jeszcze przetrwać, ocaleć.”<sup>760</sup>*

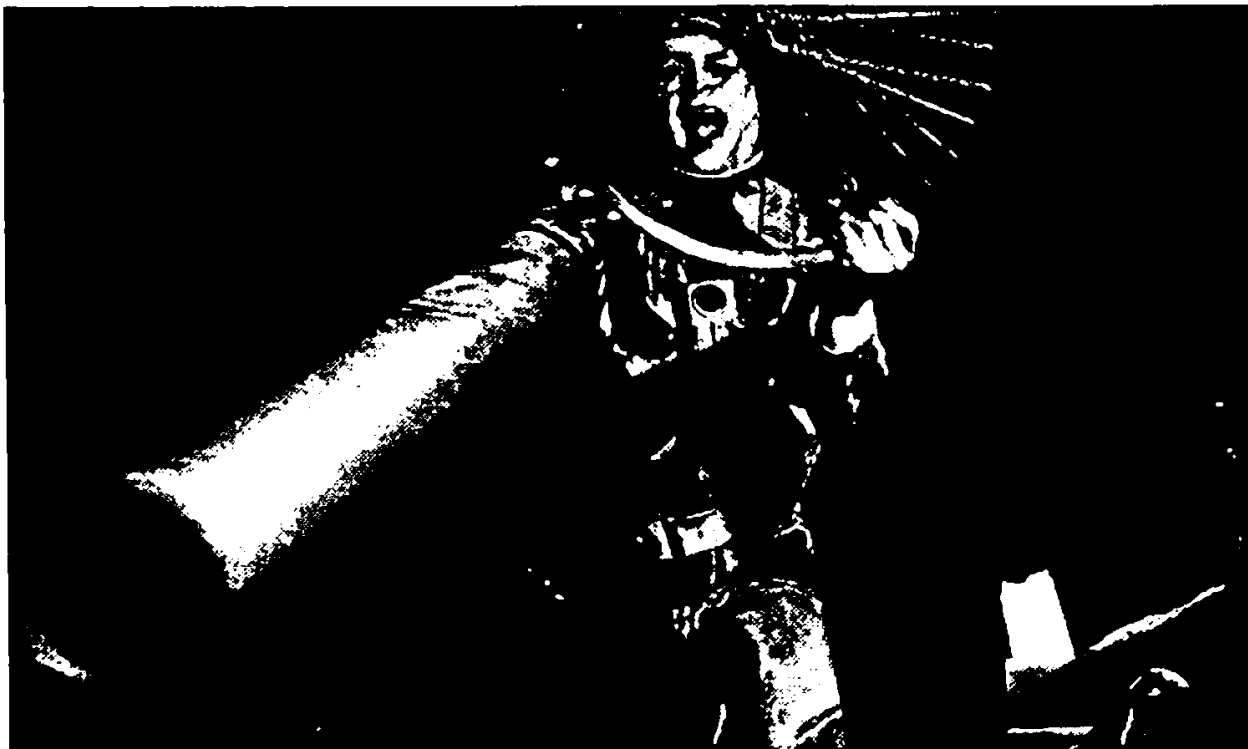
---

760 Szajna, Regiebuch, Manuskript.



*„Die Schauspieler behandeln die Puppen als gleichberechtigte Spielpartner. Sie selber sind wie Überreste der Verstorbenen, ein lebendiger Rest derer, denen es gelungen ist zu überleben, sich zu retten.“*

In einigen Sequenzen vollziehen die Schauspieler die Handlungen am gleichen Gegenstand, was die Vorstellung ihrer Anbindung an Gegenstände evoziert, so beschäftigt sich beispielsweise Schauspieler (1) mit dem Balg in insgesamt 6 Szenen, von der zweiten Szene des Segments III bis zu der Szene 7. In anderen Szenen wiederum erscheinen die Schauspieler organisch mit einem Gegenstand verbunden, so wird der Usurpator mit einer Hand in der Rohre „geboren“ und ist in den ersten Szenen seines Agierens an sie gebunden. Ein anderes Beispiel ist die Verschmelzung des Hügels mit den Körpern der Schauspieler in den ersten Szenen der Aufführung.



*Photo 17*

Parallelen werden auch auf der Ebene der Wahrnehmung, hinsichtlich der Verteilung der Objekte im Raum und der proxemischen Zeichen generiert, so rufen z.B. die umherstehenden

Schießscheiben ebenso wie die kreisförmigen Bewegungen des Usurpators den Eindruck einer Umzingelung hervor.

Die Ersetzung der Kommunikation zwischen den Schauspieler durch eine Interaktion Schauspieler-Gegenstand, wie auch die von den Objekten verursachte Folge von Konflikten und die daraus resultierenden Interpretationsmöglichkeiten für die Handlungen, haben wir bereits im Zusammenhang mit gestischen Zeichen besprochen (vgl. ad. 1.1.1.2).

#### Ad. 1.3.1.2

Die Uraufführung in Edinburgh fand im Tageslicht statt. Die Konvention des „Tageslichtes“ wurde in darauffolgenden Versionen von „Replika“ beibehalten. So erfüllt das Licht auch in „Replika IV“ primär die praktische Funktion der Sichtbarmachung des Raumes, der zunächst nur mit einer großen Halogenlampe zentral beleuchtet wird. Außerdem hatten auch alle Dekorationsteile, die sich am Rande der Spielfläche befanden, eine zusätzliche Beleuchtung (vgl. ad. 1.1.1.3).

#### Ad. 2.1.1

Die linguistischen Zeichen werden in fünf Szenen der insgesamt 50 Szenen der Aufführung eingesetzt, in drei davon verzerrt und deformiert. In besonders konzentrierter Form kommen sie in Segment VI vor, (vgl. S. 217), ansonsten beschränken sie sich nur auf einzelne Wörter. Sie werden immer nur von einer Figur in einer Szene hervorgebracht, in Form eines Dialogs kommen sie überhaupt nicht vor. Mit Ausnahme einer einzigen Szene der Inszenierung: Szene 12 des Segments III, in der die Frauen die Männer mit dem Wort „pomóz“ („Hilf“) um Hilfe bitten, werden die linguistischen Zeichen in „Replika“ ausschließlich in bezug auf die Puppen oder Gegenstände (z.B. „Altar“) aktiviert.

#### Beispiel 1: die erste Szene des Segments VIII

1. Die beiden Männer laufen um die Müllhalde herum, die Frauen tragen eine Trage mit Körperteilen herein, stellen sie hin, eine von ihnen (3) bleibt bei der Trage. Schauspielerin (3) versucht mit den Händen die Flamme einer Kerze zu hüten, die anderen drei Schauspieler tragen die Puppe eines Soldaten mit nur einer Hand in einer zerfetzten Uniform herein. Dann andere Puppen: die Schauspielerin (4) schleppt auf dem Rücken die „Blaue“ hinein. Schauspielerin (4) sagt zu ihr „chodz“ („Komm“), macht eine künstliche Atmung. Der

Schauspieler (2) zieht einen Balg mit nur einem Bein und massakriertem Gesicht, der im Rollstuhl sitzt, an einem Strick. Die Schauspieler beschäftigen sich mit den Puppen: der Schauspieler (2) spielt mit dem Beinstumpf des Rumpfes, zieht ihn an dem Strick, die Schauspielerin (4) umarmt die „Blaue“, zieht aus ihrer Tasche mit zitternden Händen eine Zahnbürste und Zahnpasta, versucht sie nach vorne zu ziehen, unbeabsichtigt reißt sie dabei ihre Hand ab, schaut sie an, läßt sie fallen.



*Photo 18*

## Beispiel 2: Fragmente der Szene 4 des Segments IV

4. Der Usurpator bemerkt die „Mutter-Großmutter“, nähert sich ihr, faßt sie an, sie zu sich an den Haaren ziehend. Dabei flüstert er mehrmals verzerrt „Mama“ (verbissenes Gesicht), streichelt das Gesicht der Puppe. Auf einmal faßt er kräftig ihren Hals an und „vergewaltigt“ sie, schreit dabei laut und aggressiv „Mama“. Müde bleibt er an dem Hals der Puppe hängen, eine Weile bleibt er unbeweglich so, dann ohrfeigt er die „Mutter-Großmutter“, stößt sie ab, zieht an dem Strick, der die Puppe bewegt (schreit dabei laut). Die Puppe schaukelt, dreht sich in der Luft.

Usurpator läuft herum, schreit dabei und lacht laut. Auf einmal bleibt er stehen, hat wieder etwas gemerkt, nimmt eine Handvoll Erde, schaut sich die in Packpapier mit Überschriften „Replika“ verpackte Schiebscheibe an, zielt auf sie mit der Erde (verbissenes Gesicht), trifft, kommt näher zu ihr, berührt das Papier (Papiergeräusch), wendet den Kopf zum Publikum und flüstert „Replik“, berührt das Papier mit hektischen Bewegungen wieder, dreht den Kopf wieder zum Publikum und sagt „Replik“ lauter, dasselbe geschieht nochmals. Mit einer schnellen Bewegung und lautem Geschrei „Replik“ reißt er das Papier ab. Unter dem Papier zeigt sich das Gesicht von Ludwik Puget. Usurpator „ohrfeigt“ ihm mit dem Papier, wirft das Papier weg, ganz gerade stehend und geht langsam marschierend weg, stößt auf die „Schwangere“, klopft mit beiden Händen auf ihren Bauch, streichelt ihn mit schnellen Bewegungen, zieht den Strick an ihren Hals, zieht ihren Kopf zu sich, als ob er sie küssen möchte. Plötzlich tritt er sie mit dem Knie in den Bauch (schreit dabei laut), mit der Hand bedeckt er ihren Mund, wird auf einmal unbeweglich, schaut aufmerksam in Richtung der Schiebscheibe mit den Nägeln, als ob er etwas besonderes bemerken würde, marschiert dorthin, bewegt dabei lautlos den Mund.

Die Verzerrung und Deformation der Sprache, die ihre semantische Funktion in Frage stellen, wie auch ihr äußerst seltener Einsatz und die „Kommunikation“ mit den Puppen, verstärken den Eindruck der Puppenhaftigkeit und Reduzierung der Bühnenfiguren.

### Ad. 2.1.2

Viel häufiger ist der Einsatz der paralinguistischen Zeichen, der sich auf insgesamt 31 Szenen erstreckt, wovon nur fünf von ihnen an die linguistischen Zeichen gebunden sind. In allen anderen Szenen sind die paralinguistischen Zeichen nicht sprachbegleitend und realisieren sich als Lachen, Weinen, Schreien (emotionsausdrückende Zeichen), Husten etc. und überwiegend als unartikulierte Laute, die zum großen Teil als sprachersetzend interpretiert werden können. Durch den Rekurs auf die sprachersetzenden paralinguistischen Zeichen, wird wieder ein Bezug auf das Dinghafte und Anonyme hergestellt: erstens, stellen sie Merkmalkomplexe dar, die nicht auf bestimmte Bedeutungen festgelegt sind, zweitens, charakterisieren sie die

Figuren, da ihre individuellen stimmlichen Qualitäten nicht eindeutig identifiziert werden können, als eine Gruppe.

Die paralinguistischen Zeichen, sind als Zeichensystem durch eine größere Vieldeutigkeit als die linguistischen Zeichen gekennzeichnet, und stellen somit geeignetes Material für eine Komposition, die den Zeichencharakter der Aufführung deutlich macht. So wie die Objekte Geräusche hervorbringen, so stoßen die Schauspieler unartikulierte Laute aus. Ihre Stimme wird zu einem mechanischen Geräuschinstrument.

Zu sprachersetzender Funktion der paralinguistischen Zeichen vgl. auch S. 216.

#### Ad. 2.2.1

Die Geräusche gehören zu Zeichensystemen, die schon in der zweiten Szene der Aufführung aktiviert werden, und mit einer einzigen Unterbrechung (von der ersten Szene des Segments IV bis zu Anfang der dritten Szene des gleichen Segments) bis zu der letzten Szene der Aufführung andauern. Fast alle Geräusche werden durch die Handlungen der Figuren verursacht, lediglich in der Szene 14 des Segments III wird ein Geräusch off-stage hervorgebracht (vgl. S. 219).

Die Geräusche verdeutlichen die Stille, in der die Aufführung beginnt.

#### Ad. 2.2.2

Auf die Musik wird in „Replika“ vier Mal rekurriert, drei Mal off-stage: Ende des dritten Segments bis zur dritten Szene des vierten Segments („Geburt“ des Usurpators) und in der dritten Szene des siebten Segments realisiert sie sich als beunruhigende hohe Klänge, in der zweiten Szene des neunten Segments setzt nach dem „Tod“ des Usurpators eine feierliche Orgelmusik ein. In allen drei Fällen ist die Musik ein Zeichen für die Handlungen der Schauspieler, so stellt sie eine Verbindung zu den kinesischen Zeichen dar (vgl. S. 218).

Im letzten Segment wird auf der leeren Bühne eine leise Musik von einem sich drehenden Kreisel erzeugt.

Einen gescheiterten Versuch zu musizieren, unternimmt in Segment III die Schauspielerin (3), als sie die Trompete findet – diesen haben wir allerdings den Geräuschen zugeordnet.

### 3.2.1 Gesamtkonstruktion

In „Replika“ begegnet man einer programmatischen Thematisierung ihrer Konstruktion, die sich in einer triadischen Relation zwischen Repräsentamen, der Wahrnehmung des Zuschauers und ihrem Objekt konstituiert. Nicht die wirre Anhäufung von Zeichen macht das Spektakel aus, sondern erst die Fähigkeit, sie zu einem bildhaften Ganzen zu ordnen. Die Wahrnehmung des Zuschauers befindet sich dabei im Spannungsfeld von der autonomen materiellen, physischen Realität der Bühnenhandlung, die auf die Identität des Objektes mit dem Dargestellten verweist, und der immateriellen Fiktivität ihres Kontextes, die die Inszenierung als Repräsentamen von etwas Nicht-Sichtbarem, als Thematisierung eines Erlebnisses erscheinen läßt. Die scheinbar von allem Inhalt gereinigte Form der Bühnenhandlung scheint doch bei näherer Betrachtung vielfältige Ketten von Reflexionen zu der Realität zu erschließen.

In einer derartig strukturierten Aufführung bekommt der Zuschauer die Chance einer selbstbestimmenden Entscheidung, er kann zwischen den beiden Positionen bzw. die Grenzlinie zwischen ihnen wählen und somit den dramatischen Akt in „Replika“ als Resultat der Begegnung eines formalen Experiments mit einer „Dokumentation“ von physischer und zeitlicher Veränderungen sehen – eine Position, der wir am ehesten zustimmen können. In diesem Zusammenhang sehen wir uns auf Szajnas Grundprinzip der „kreativen Kunst“: den Zusammenprall der konkreten plastischen Materie mit einer abstrakten Idee, verwiesen.<sup>761</sup>

Die Generierung von Bedeutungen und Strukturen wird allerdings unabhängig von der getroffenen Wahl, zum Ergebnis einer beim Zuschauer liegenden Entscheidung.

Das ökonomische Prinzip und die Betonung der Wertlosigkeit des Materials scheint eine Methode zu sein, die Reduzierung in jedem Bereich zu erfassen. Diese Methode findet ihren formalen Niederschlag auch auf der Ebene der formalen Struktur der Inszenierung. Wie in „Szczelina“ wird auch in „Replika“ mittels Fragmenten und Splittern gearbeitet, die sich

---

761 Vgl. Kapitel 2.2 (Teil II).

jedoch hier nicht zu einer rhythmischen Verflochtenheit zusammensetzen, sondern eher eine Rahmenstruktur bilden. Für den Prozeß der Entfaltung einer Handlung aus der Bewegungslosigkeit, einer Spannung aus der zeitlosen Ruhe braucht „Replika“ eine längere Zeitspanne als „Szczelina“, 14 Szenen statt einer. Die Einführungssequenz entwickelt sich in folgenden kleinen Schritten:

## I. Der Friedhof

1. In der Mitte der Bühne ein Hügel, aus dem sich ein weißer Rauch hebt. Zentral beleuchtet durch die Halogenlampe. Deutlich sichtbar ist auch die liegende Schießscheibe mit den Schuhen. Objekte, die sich am Rande der Spielfläche befinden, sind undeutlich, in der Dämmerung zu sehen.

## II. Die Auto-Exhumierung

1. Im Inneren des Hügel beginnt sich etwas zu bewegen. Die Erde rutscht herab, es herrscht Stille, in der die Geräusche des sich bewegenden Abfalls, und der Erde besonders deutlich wahrnehmbar sind.
2. Ein Papier durchreißend ragt aus dem Hügel eine zitternde Hand heraus, sichtbar bis zu dem Ellenbogen. Verkrampft klammert sie sich an verschiedenen 'Abfällen' fest, kratzt, fieberhaft streckt sie die Fingern aus, als ob etwas in der Luft suchend. Plötzlich findet sie einen durchgebrochenen halben Laib Brot (durchlöchert, zerfetzt), ergreift es, und verschwindet damit im Inneren des Hügel (Geräusche).
3. Ein Teil des Hügel, wo die Hand verschwand, pulsiert, bewegt sich, wogt (laute Papiergeräusche).
4. Nach einer Weile wird die Hand an einer anderen Stelle des Hügel sichtbar, wieder ein Papier zerreißen. Der Hügel bewegt sich nicht mehr. Die Hand sucht wieder herum, unter einem der herumliegenden Papiere findet sie eine Puppe. Mit einer schnellen Bewegung wirft sie das Papier weg und entdeckt massakriertes Gesicht einer Puppe (massakriertes Gesicht mit langen, verwirrten Haaren, die an einigen Stellen rötlich erscheinen, wie vom Blut beschmiert)<sup>762</sup>. Die Hand streichelt das Gesicht, verwirrt sich in den Haaren (entsprechende Geräusche).
5. Plötzlich blickt aus dem Hügel ein männliches Gesicht: fast unbeweglich, ausdruckslos, von Staub beschmutzt, zum Teil verdeckt mit einer Schutzbrille für die Quarzlampe (Papiergeräusche).
6. Gleich danach fällt aus dem Hügel die halbe Gestalt des Schauspielers (1) heraus, mit dem Gesicht zu Boden gerichtet. Seine Beine bleiben noch im Hügel vergraben (Geräusche).

---

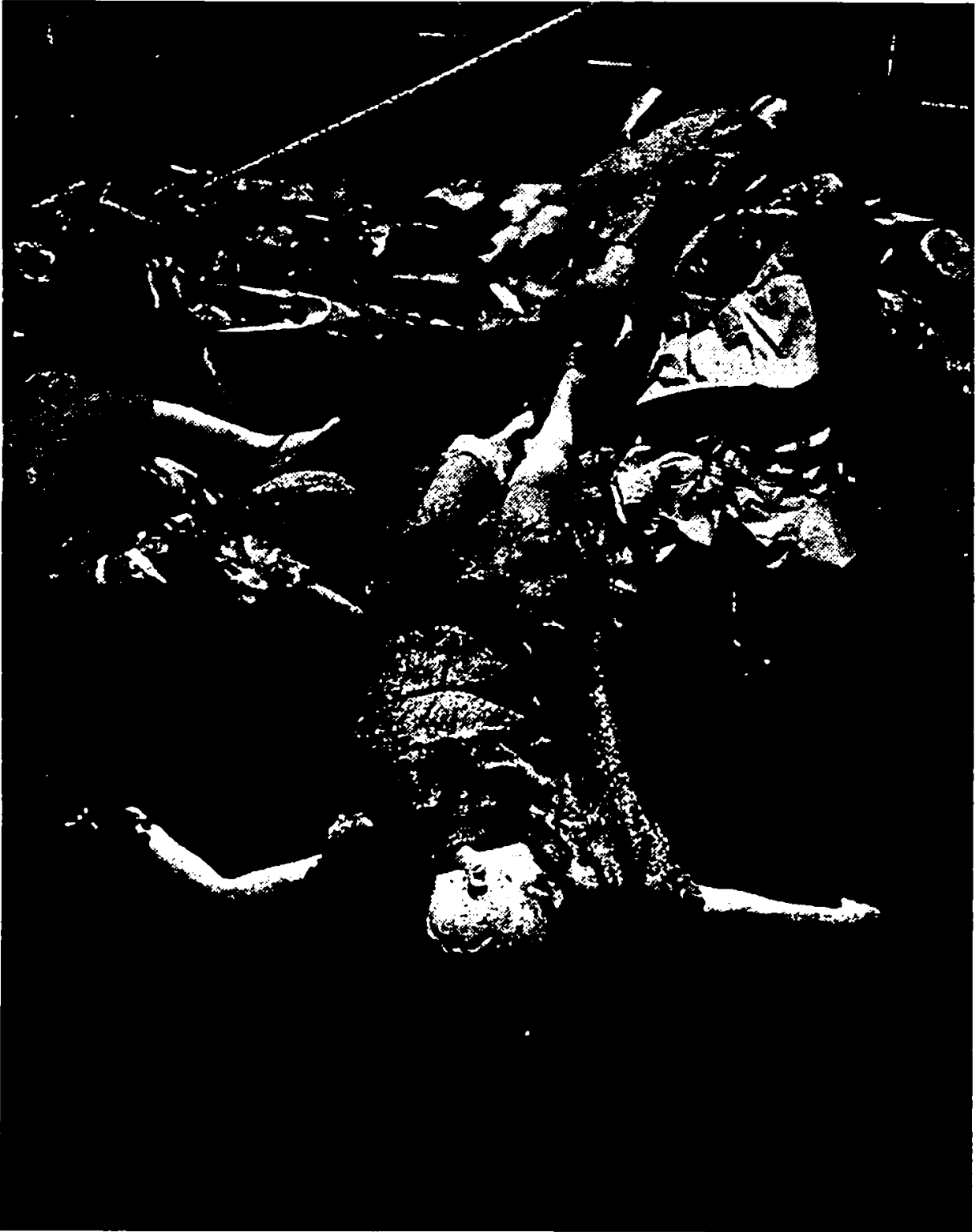
762 Farbloses, gedämpftes Rot.

7. Der Schauspieler (1) erstarrt in dieser Position einen Moment lang. Aus dem Hügel stößt ein Fuß von einem anderen Schauspieler heraus, angezogen mit einem alten Schuh. Der Fuß fuchtelt herum, der Schuh fällt herunter. Gleichzeitig verschwindet der Fuß im Hügel (laute Papiergeräusche).
8. Zugleich beginnt sich der ganze Hügel zu bewegen und Beulen zu werfen. Zuerst ist nur der erstarrte Schauspieler (1) zu sehen (laute Papiergeräusche), dann ragen aus dem Hügel zwei ausgestreckte Hände heraus. Der Hügel bewegt sich noch heftiger, die Geräusche werden noch lauter, die Hand des Schauspielers (1) und eine der beiden Hände suchen sich, fassen sich für einen Moment.
9. Die Hände lassen los, der Schauspieler sinkt herab und beginnt zu kriechen. Der Hügel bewegt sich immer heftiger und beult sich aus (Papiergeräusche).
10. Langsam kriechen aus dem Hügel drei andere, erschöpfte Gestalten aus. Zwei Körper kriechen, sich dabei an den Händen fassend, versuchen sich aus dem Müll zu befreien, wühlen in der Erde. Der Schauspieler (1) hebt Schuhe hoch, schaut sie an, läßt sie wieder fallen (Geräusche). Alle Gestalten bis auf die Schauspielerin (4) haben ausdruckslose, unbewegliche Gesichter (das Gesicht von Schauspielerin 4 drückt bei dem Sich-Ausgraben Erleichterung aus).
11. Eine weibliche Gestalt (3), die konvulsiv auf dem Boden kriecht und zuckt, bewegt sich in Richtung auf eine andere weibliche Gestalt (4), die gerade aus dem Hügel herausgekrochen ist. Die Frauen umarmen sich, eine von ihnen stößt einen leisen Schrei aus. Schauspielerin (3) fällt auf den Rücken, zittert in Krämpfen, dreht sich auf den Bauch, bedeckt ihre Hände mit der Erde.  
  
Zwei männliche Gestalten knien gebeugt bei dem Hügel, wühlen in ihm, werfen hektisch alte Schuhe in die Luft, als ob sie etwas suchten (entsprechende Geräusche).
12. Auf einmal hören die Männer mit dem Umherwerfen von Gegenständen auf. Ihre Aufmerksamkeit wird von der Erde angezogen. Einer (1) von ihnen nimmt sie in die Hände, bedeckt mit der Erde seinen Kopf. Ihm folgen die anderen Schauspieler (leise Geräusche).
13. Die Schauspieler wenden sich mit der Erde an das Publikum. Einige von ihnen kriechen, sich auf die Ellenbogen stützend an das Publikum heran und schenken den Zuschauern die aus ihren Händen fallende Erde (leise Geräusche).





*Photo 19*



*Photo 20*



*Photo 21*

Somit wird die Einführungseinheit abgeschlossen. Szajna charakterisiert sie in bezug auf die Figuren folgendermaßen:

*„Są zalęknieni, oślepieni światłem, powoli się oswajają z przestrzenią, niejako rozmrażają, powstają z ziemi na kolanach, stają się bohaterami trwającego misterium zmartwychpowstania ludzi.“<sup>763</sup>*

*„Sie sind verstört, vom Licht geblendet, langsam gewöhnen sie sich an den Raum, gewissermaßen tauen sie auf. Sie werden zu Helden des Mysteriums von der Auferstehung der Menschen.“*

Das „Auftauen“ der Schauspieler dauert bis zu Segment III („Wiederfinden der Nächsten“), dort und in Segment IV („Geburt des Usurpators“) beginnt die Anspannung des Gegensätzlichen<sup>764</sup>. Segment IV stellt eine formale Transformation der Handlungsstruktur des Segments III dar: wurden in Segment III der Raum und die Objekte von der „Häftlingsgruppe“ schüchtern und langsam entdeckt (vgl. S. 211), werden sie von dem Usurpator aggressiv und dynamisch erobert, sowie ihm untergeordnet (vgl. S. 216).

In den darauffolgenden Segmenten zeichnet sich eine Hochspannung ab, der nach dem „Tod“ des Usurpators in Segment IX eine Auflösungsphase folgt. In Segment X löst sich die Aufführung langsam auf, die Zahl der Schauspieler wird auf zwei reduziert, auch die anderen Zeichensysteme zeigen eine Reduzierung der verwendeten Formen:

#### Segment X:

Schüsse durchdringen den Raum. Zwei Schauspieler bringen eine Rolle mit alten Fotografien herein, entrollen sie wie einen Teppich. Der Schauspieler (1), der den Teppich hinter sich herzieht, beugt sich in der Mitte des Raumes, als ob er getroffen wäre, fällt um, steht wieder auf, jetzt läuft er schnell mit dem Teppich bis zum ersten Ausgang, geht durch ihn heraus, verdeckt ihn von der Rückseite mit der, bisher auf dem Boden liegenden Schießscheibe mit den Schuhen. Der Schauspieler (2) verläßt zugleich die Bühne durch den anderen Ausgang, verdeckt ihn mit der kleinen Schießscheibe, die genauso wie der Teppich aus Fotografien aussieht. Jetzt sind nur noch die Schüsse zu hören.

Das Spektakel wird durch eine Einheit vollendet, die eine Neutralisierung jeglicher Spannungen darstellt und in eine „private“, illusionszerstörende Ebene wechselt:

#### Segment XI:

Józef Szajna betritt die Bühne, im Kontrast zu den Schauspielern „normal“ angezogen (helle Hose, Hemd, Brille), mit einer großen, rechteckigen Scheibe in einem alten, altgoldfarbigen

<sup>763</sup> Szajna, Regiebuch.

<sup>764</sup> Nicht nur die einzelnen Zeichensysteme, sondern auch die Gesamtkomposition ist durch den Gegensatz zwischen der „Häftlingsgruppe“ und dem Usurpator gekennzeichnet.

Rahmen und einem Kreisel in der Hand. Szajna legt den Rahmen auf den Boden, zum Teil auf den Teppich aus Fotografien, löscht die Kerze auf der Trage, nimmt das rote Tuch von der Schießscheibe mit dem Gesicht von Ludwik Puget, dreht den Kreisel auf der Scheibe und geht weg. Der Kreisel dreht sich und spielt leise.

### 3.3 „Niech szczepną artyści“/„Die Künstler sollen krepieren“

Revue von Tadeusz Kantor	
Ensemble „Cricot 2“, Kraków	
Ich – wirkliche Person	Tadeusz Kantor
Ich – der Sterbende, Bühnengestalt	Lesław Janicki
Der Autor der Bühnengestalt des Sterbenden	Wacław Janicki
Ich, als ich sechs Jahre alt war	Maria Kantor/Michał Gorczyca
Mama	Maria Krasicka
Asklepios, der Arzt, griechischer Jude	Mira Rychlicka
Charon, Kerkermeister	Krzysztof Miklaszewski
Zwei Diener	Wojciech Węgrzyn, Jean-Marie Barotte
Kartenspieler	Lech Stangret
Friedhofströdel/Spülmagd	Zbigniew Bednarczyk
Gehenkter	Roman Siwulak
Schmutzfink	Jan Książek
Kabarett-dirne-Todesengel	Teresa Wetmińska
Scheinheilige	Ewa Janicka
Veit Stoß	Andrzej Wetmiński
Es ist bekannt, wer ...	Maria Kantor, Michał Gorczyca
Seine Generäle	Giovanni Storti, Marzia Loriga
	Eros Doni, Luigi Arpini
	Loriano della Rocca
	Jean-Marie Barotte
	Andrzej Kowalczyk
	Bogdan Reńczyński
Ein Seliger	Anna Halczak
Archivarin	Marek Adamczyk
Technik	Tomasz Dobrowolski
Choreographie	Zofia Węctawówna
Leitung	Tadeusz Kantor
Produktion	„Teatr Cricot 2“, Kraków
	Institut für moderne Kunst Nürnberg
	/Stadt Nürnberg
	und CRT, „Centro di Ricerca per il Teatro“, Milan
Musik	Militärmarsch „Wir, die erste Brigade“
	Volkslied „Oh mein Rosmarin“
	Altes polnisches Gebet „Oh Heiliger Gott,
	oh heiliger starker GOTT“
	Lumpenproletarischer Tango
	Klopfzeichen der Gefangenen
Uraufführung:	2.06.1985 in Nürnberg – Schaffhof, Alte Gießerei

Dauer:

ca. 75 Minuten

*„Mein Werk das bin ich. Und noch ein Schlüssel-Wort zur Aufführung: DER WIDERSCHEN. Es handelt sich nicht um Nachahmung oder Wiedergabe, es ist auch keine surrealistische Reise ins „Wunderland“, sondern: es ist die VERÄNDERUNG DER WIRKLICHKEIT, wo unsere alltägliche Wirklichkeit das vertraute Bild beibehält, das uns so wertvoll ist, und etwas anderes wird, fast ABSOLUTES, das außerhalb der Zeit liegt. DER WIDERSCHEN – dieses Wort ist tief verwurzelt im tiefen Sinn dieser Aufführung.“<sup>765</sup>*

*„ICH- besteh aus einer Anzahl von Personen die von meiner zarten Jugend bis in unsere Tage reichen, es ist eine Menge, die aus den TIEFEN DER ZEIT kommt. Sie alle, das bin ich.“<sup>766</sup>*

Den Ursprung des Titels erklärt Kantor im Programmheft zu der Aufführung: Am 5.03.1982 nahm er an einer Vernissage in einer Pariser Galerie teil. Als er gerade mit einem Kunstmäzen aus Nürnberg die Möglichkeit diskutierte, in Nürnberg zu inszenieren, hörte er, wie die Kuratorin der Galerie von ihren Bemühungen erzählte, die Nachbar der Galerie von der Notwendigkeit baulicher Veränderungen zu überzeugen. Auf ihr Argument, die Ausstellungen berühmter Künstler würden den Bezirk bekannt machen, schrie eine der verärgerten Nachbarinnen auf: „Die Künstler sollen krepieren!“. In dem Augenblick fiel Kantor die Geschichte von den Eisennägeln ein, mit denen man wegen eines Finanzvergehens die Wangen des Veit Stoß durchbohrte, nachdem er aus Krakau, wo er den berühmten Marienaltar geschaffen hatte, zurückgekehrt war. Eine Geschichte, die man in Nürnberg unbedingt aufführen sollte:

*„Niech zdechną artyści! Krzyknąłem zachwycony zbieżnością dwu opowieści. Oto tytuł mojego spektaklu. Mój przyjaciel z Mediolanu przypomniał mi, że włoscy futuryści figurę poetycką, zbudowaną na zasadzie przewrotności i odwrotności nazywali figurą „ruchu konia szachowego“, który w połowie drogi zmienia kierunek.*

*To też odnosi się do mojego niepokojącego tytułu.“<sup>767</sup>*

*„Die Künstler sollen krepieren! Schrie ich auf fasziniert über die Analogie zwischen den beiden Ereignissen. Dies sei auch der Titel meines Spektakels. Mein Freund aus Mailand erinnerte mich daran, daß die italienischen Futuristen eine poetische Figur, die auf dem Grundsatz der Vortäuschung und des Gegensatzes aufgebaut war, 'Rösselsprung' nannten, der in der Mitte eines Weges seine Richtung ändert.*

*Dies bezieht sich auch auf meinen beunruhigenden Titel.“*

---

765 Kantor 1986, S. 35.

766 Ebd., S. 36.

Zu „Niech szczepną artyści“ liegt zwar, im Gegensatz zu anderen Schauspielen Kantors, keine Partitur vor, dennoch ist das Schauspiel relativ gut dokumentiert: es existiert sowohl eine Videoaufzeichnung, wie auch Kantors formale Einteilung des Schauspiels mit Bezeichnungen und einen kurzen Kommentar zu der einzelnen Szenen im Programmheft, an die sich unsere Analyse anlehnt.<sup>768</sup>

		1.1.1.1	1.1.1.2	1.1.1.3	1.2	1.3.1	1.3.1.1	1.3.1.2	2.1.1	2.1.2	2.2.1	2.2.2	
0.	1.	+	+	+	+	+	+	+	-	-	+	-	
	2.	-	+	+	+	+	+	+	-	-	+	-	
	3.	-	+	+	+	+	+	+	+	+	+	-	
	4.	-	+	+	+	+	+	+	+	+	+	-	
	5.	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	-	
	6.	-	W	W	+	+	+	+	-	-	+	T	
7.		-	+	-	+	+	+	+	-	-	+	+	
		-	-	-	-	-	+	+	-	-	-	-	
I.	1.	-	+	-	+	+	+	+	-	-	-	-	
	2.	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	-	
	3.	+	+	+	+	+	+	+	-	-	+	-	
	4-5.	-	+	+	+	+	+	+	+	+	+	-	
	6.	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	-	
	7.	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	-	
	8-9.	+	+	+	+	+	+	+	-	+	+	-	
	10.	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	-	
	11.	-	W	W	+	+	+	+	-	-	+	T	
	12.		+	W	W	+	+	+	+	+	+	+	+
			-	W	-	JG	+	H	+	-	-		
13.	-	+	+	+	+	+	+	-	-	+	+		
14-16.	-	+	+	+	+	+	+	-	+	+	+	M	
17.		-	+	+	+	+	+	+	-	-	-	+	
		+	W	W					+	+			
18.	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	-		
19-20.	-	W	W	+	+	+	+	-	-	-	A		
21-22.		+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	
					W			W					
II.	1.	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	
			W	W								R	
			W	W								A	
			W	W								-	
	2.	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	-	
3-4.	-	W	W	G	+	+	+	-	-	+	T		
5-7.	-	+	+	+	+	+	+	+	-	-	M		
8.	+	W	W	W	+	+	+	+	+	+	-		
9.	+	W	W	+	+	+	+	+	+	+	A		

767 Kantor, in: Programmheft zu „Niech szczepną artyści“, Premiere, Warszawa, Kraków.

768 Vgl. das Schema auf S. 141.



	1.1.1.1	1.1.1.2	1.1.1.3	1.2	1.3.1	1.3.1.1	1.3.1.2	2.1.1	2.1.2	2.2.1	2.2.2
10.-11.	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	-
12.	+	+	+	+	+	+	+	-	+	+	-
13.	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	-
14.	+	+	+	+	+	+	+ H	+	+	+	-
15.	+	+	+	J	+	+	+ H	+	+	+	-
16.	+	W	W	+	+	+	+	+	+	+	T
17.	+	W	W	G	+	+	+ P	+	+	+	M
18.-19.	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
	-	W	W	W	+	+	+	-	-	+	-
20.	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	-
21.	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	-
III. 1.	+	W	W	W	+	+	+	+	+	+	A -
2.	-	W	W	+	+	+	+	+	+	-	C
3.	-	+	+	W	+	+	+	+	+	-	+
4.	-	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
				W							-
5.	-	W	W	+	+	+	+	-	-	+	A
6.	+	W	W	+	+	+	+	+	+	+	-
7.-8.	+	W	+	+	+	+	+	+	+	+	T
9.	-	W	W	+	+	+	+	-	-	+	A T
		W	W	W				+	+		C
10.-11.	+	W	W	+	+	+	+	-	-	+	A
				W							
12	+	+	+	+	+	+	+	-	-	+	M
		W	W	G			P				
13.	+	+	+	+	+	+	+	-	-	+	+
14.	+	+	+	+	+	+	+	-	-	+	+
				W							-
IV 1.	+	W	W	W	+	+	+	+	+	+	- A
2	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
3.	-	W	W	W W	+	+	+	+	+	+	T
		W	W								-
4	+	+ W W	+ W W	+ J E W	+	+	+	-	-	- + -	-
		W W W	W W W	W W W						+ - +	
				W							
5.	+	+	+	+	+	+	+	-	-	+	A -
6.	-	+	+	+	+	+	+	-	-	+	-
V	+	W	W	W	+	+	+	-	+	+	- T
				G							M

W = Wechsel<sup>769</sup> / T = Trauermarsch / M = Mihtärmarsch / A = Tango / R = O mój rozmarny  
 l. = l.ied des Gehenkten (nur einmal von uns vermerkt, dort wo es deutlich in den Vordergrund tritt)  
 C = Choral / P = Pferdeskelett / J = Junge / G = Generäle / E = „Es ist bekannt, wer...“<sup>770</sup>

769 Auf diese Weise konnten allerdings nur in bezug auf die gestischen und proxemischen Zeichen überindividuelle Veränderungen gekennzeichnet werden, in bezug auf die Personen auch nur ein grundsätzlicher Wechsel.

770 Seine Auftritte markieren wir mit „E“ lediglich in Szenen, in denen er nicht zusammen mit anderen Generälen auftritt.

Die tabellarische Zusammenstellung zeigt auf, daß Kantors Schauspiel ein komplexes Ereignis ist, das sich sowohl im visuellen, wie auch im akustischen Kanal einer mehrschichtigen Polyphonie bedient. Im Gegensatz zu „Szczelina“ liegt der Schwerpunkt in „Niech szczepną artyści“ auf dem körpersprachlichen Ausdruck der Schauspieler, auf den kinesischen, linguistischen (worin er sich wiederum Szajna unterscheidet) und paralinguistischen Zeichen, die hinsichtlich ihres Einsatzes und ihrer Formenvielfalt eindeutig in der Gesamtstruktur der Aufführung dominieren. Auch der akustische Kanal weist im Unterschied zu den zwei vorher von uns analysierten Inszenierungen eine viel komplexere Struktur auf. Er setzt sich sowohl aus den linguistischen und paralinguistischen Zeichen, Geräuschen, wie auch aus Musik zusammen. Sie gehen untereinander interessante und komplexe Relationen ein, auf die wir im folgenden näher eingehen werden.

#### Ad. 1.1.1.1

Die mimischen Zeichen in „Niech szczepną artyści“ werden entweder mittels der Untertreibung oder Übertreibung hervorgebracht, d.h. mit Ausdrucksmitteln, die keine eindeutige Zeicheninterpretation implizieren und in starkem Kontrast zueinander stehen. Während das „Theatrum mortis et gloriae“ und „Seliger“ konstant in der ganzen Aufführung durch die Ausdruckslosigkeit gekennzeichnet sind, werden in bezug auf die „Mieter“ und „Gaukler“ beide Verfahren angewendet<sup>771</sup> (zu einer mimischen Formenvielfalt finden in einigen Szenen vor allem der Autor und der Sterbende).

Sie werden in abwechselnden Phasen hervorgebracht (vgl. die tabellarische Zusammenstellung) und stehen im engen Zusammenhang mit den gestischen und proxemischen Zeichen (vgl. ad. 1.1.1.2 und ad. 1.1.1.3).

---

771 Mit Ausnahme der Mutter, deren Gesicht während der ganzen Aufführung unbeweglich bleibt.

## Ad.1.1.1.2

Die gestischen Zeichen gehen in „Niech szczepną artyści“ vielförmige Relationen mit anderen Zeichen ein:

1. Wie bei Mądzik und Szajna finden wir bei Kantor das Verfahren der Kontextualisierung des Schauspielers mit einem **Objekt**, mit dem er eine organische Einheit, s.g. „Bio-Objekt“, bildet. In „Niech szczepną artyści“ erscheinen die Schauspieler an bestimmte Gegenstände gebunden, die ihre natürlichen Bewegungsmöglichkeiten verändern, einschränken, oder sie auf bestimmte Gesten festlegen. Diese Anbindung an die Objekte beschreibt Ta-deusz Kantor folgendermaßen:

*„Da sind DIE PERSONEN und DIE GEGENSTÄNDE, die ihr ganzes Leben lang mit sich herumschleppen. Es sind die Pfahlwerke der Alltäglichkeit. Sie werden bald zu Märtyrerpfählen werden. DER GEHÄNGTE mit seinem Galgen, der ein Ganzes bildet mit vulgären Aborten, dem Ort seines Selbstmordes. DER KARTENSPIELER – ZUHÄLTER mit seinem Wirtshaustisch. EIN INDIVIDUUM, DAS SICH DIE SCHMUTZIGEN FÜSSE WÄSCHT, mit seiner vulgären Schüssel. DIE KABARETTDIRNE mit ihrem KÖRPER. DIE SCHEINHEILIGE (wir wissen nicht woher sie gekommen ist) mit ihrem BETSTUHL und ihrem ROSENKRANZ. DIE SPÜLMAGD, vulgär, mit ihrer Waschschüssel, in der sie ohne Unterlaß schmutzige Töpfe und Teller spült. Die Personen meines Zimmers der Vorstellung – dem Depot des Gedächtnisses – vermischen sich mit jenen. DIE MUTTER – Wortmühle, Schnüfflerin, erweckt auf ihrem alten ROLLSTUHL den Eindruck, sitzend zu promenieren. Zwei INDIVIDUEN, DIE SICH WIE ZWILLINGE ÄHNELN, einer davon auf einem schäbigen BETT liegend, führt eine langsame Agonie vor, der andere, sein Autor, beschreibt auf sehr eindrucksvolle Weise die verschiedenen Etappen seiner Agonie und den Zustand des Sterbenden (...)“<sup>772</sup>*

Die Anbindung der „Mieter“ und vor allem der „Gaukler des Wandertheaters“, an die zum Teil „vulgären“ Objekte, legt ihr gestisches Verhalten an Handlungen, die aus dem Bereich der „Niedrigsten Realität“ stammen: das Waschen der schmutzigen Füße, das Abwaschen des schmutzigen Geschirrs, Selbstmord durch Erhängen etc. Sie sind „ready made“<sup>773</sup>, die nicht für die Zwecke der Inszenierung einstudiert, sondern im „Abfall“ der Alltäglichkeit gefunden, und ihrer ursprünglichen Funktion, analog der Objekte, entfremdet wurden. Trotz der formalen Beschränkung dieser Figuren an ein sehr begrenztes Repertoire von Handlungen finden sie zu einer gestischen Formenverschiedenheit, die erlaubt, sie indivi-

772 Kantor 1986, S. 39.

773 Vgl. Kapitel 2.2.1.1 (Teil I).

duell zu deuten. So werden sie zwar auf der einen Seite als Gruppe gekennzeichnet, auf der anderen Seite jedoch wird ihr individueller **körpersprachlicher**<sup>774</sup> Gestus betont. Die Alltagshandlungen werden immer wieder zwanghaft wiederholt und werden simultan oder nacheinander in einem wie eine Zirkusparade wirkenden kreisförmigen Tanz, mit Musikbegleitung vorgeführt.<sup>775</sup> Die Überzeichnung der Klischee- und Rollenbilder bis hin zur Groteske bringt die „Armut“ der Figuren, die wie bei Meyerhold zu „Bühnenmaschinen“ werden und ihre Fragmentarität zur Geltung. Die an Objekten vollzogenen Handlungen ersetzen wie bei Szajna zum großen Teil die Interaktionen zwischen den Schauspielern. Dieses Verfahren gewinnt allerdings in der Inszenierung Kantors eine andere Dimension, dadurch, daß die Figuren scheinbar versuchen, mit Hilfe von linguistischen Zeichen, die in „Replika“ fast gänzlich ausgeschaltet waren, eine Kommunikation anzuknüpfen. Darauf gehen wir ausführlich in ad. 2.1.1.

Das „Theatrum mortis et gloriae“ ist lediglich durch einen überindividuellen, auf das Minimum reduzierten, marionettenhaft verlangsamten Gestus gekennzeichnet.<sup>776</sup> Die von ihm ausgehende Anonymität, Puppenhaftigkeit und Ausdruckslosigkeit scheint eine demonstrative Umsetzung Kantors Vorankündigung im Manifest des Todes zu sein, eine Puppe, den von Mitteilung freien Gegenstand, für die Schauspielerei modellhaft zu betrachten um somit erstens die Situation der Toten zu übermitteln, zweitens die Bedeutungen im Spiel der Schauspieler auf Null herabzusetzen.<sup>777</sup>

Ein für die Gruppe der Generäle charakteristisches Objekt ist ein riesiges Pferdegerippe auf dem meist „Es ist bekannt, wer ...“ reitet. Der Junge erscheint meistens auf einem Holländer<sup>778</sup>.

---

774 Sie stehen auch mit den linguistischen Zeichen in einem engen Zusammenhang, worauf wir in ad. 2.1.1. näher eingehen.

775 Den Ausdruck „armseligsten, jeglichen Prestiges beraubter Gegenstände“ könnte man in bezug auf die Handlungen paraphrasieren.

776 Somit werden sie lediglich als Gruppe typisiert.

777 Im Unterschied zu den zwei früheren Schauspielen des „Theater des Todes“, „Umarta klasa“ und „Wielopole, Wielopole“, treten in „Niech szczepną artyści“ keine Puppen auf.

778 *Wózeczek* - dreizyńska, ein vierrädiges Kinderfahrzeug aus Kantors Kindheit.

Beispiel 1: Szene 3, Ouvertüre: „*Derjenige, zu dem man 'Leb wohl' sagt.*“<sup>779</sup>

3. Langsam kommt eine geheimnisvolle Gestalt herein (ebenfalls angezogen mit einer schwarzen Hose und schwarzen Mantel), bleibt im Raum regungslos wie eine Schaufensterpuppe stehen. „Kerkermeister“ bewegt sich als ob er salutieren würde, die anderen Schauspieler nähern sich dem „Seligen“, berühren ihn, ziehen ihm den Mantel aus, berühren sein Gesicht. Er läßt das alles zu, ohne sich zu rühren. Die Schauspieler heben den halbnackten, nur mit der Hosen bekleideten „Seligen“ hoch, ziehen ihm die Schuhe aus.

4. „*Er zieht sich schnell an für eine lange Reise. Er hat keine Schmerzen mehr.*“<sup>780</sup>

Die Schauspieler ziehen „ihn“ aus und an wie eine steife Puppe, zuerst stellen sie ihn erneut hin, dann heben sie „ihn“ hoch, um „ihm“ eine kurze beige Hose und ein weißes Hemd anzuziehen.



*Photo 22*

---

779 Kantor 1986, S. 32.

780 Ebd.

Stille, in der nur das Gestammel der Schauspieler und einzelne Wörter – „ostrznie“ („vorsichtig“), „uwazaj“ („paß auf“) etc., die sich auf das Anziehen beziehen, wahrnehmbar sind.

5. *„Der Arzt Asklepios ist aus meiner Schulklasse dorthin gekommen, die Götter des Olymp saßen oft neben uns auf den armen Schulbänken. Vielleicht ist er einer von uns. Er ist sehr alt geworden. Er wird nicht sehr viel zu tun haben in diesem Hause des Todes. Er muß lediglich den Tod feststellen. Er tut es mit einer rituellen Genauigkeit. Er wird sehr oft dort zu Gast sein.“*<sup>781</sup>

Der „Arzt“ kommt, wie die anderen mit einem schwarzen Mantel und einem altmodischen Hut gekleidet. Zunächst beobachtet er das Geschehen von der Bühnenseite zieht aus der Tasche ein Stück Papier, liest es.

Das Anziehen dauert an. Dem „Seligen“ wird jetzt um den Hals ein langer, heller Fetzen gewickelt, auf den Kopf ein Hut gesetzt, das Gesicht mit einem hellen Fetzen verdeckt. Die Schauspieler lassen „ihn“ stehen, schauen „ihn“ an. „Er“ wackelt, droht umzufallen, die Schauspieler halten „ihn“, versuchen „ihn“ wieder hinzustellen. Nochmals das gleiche.



*Photo 23*

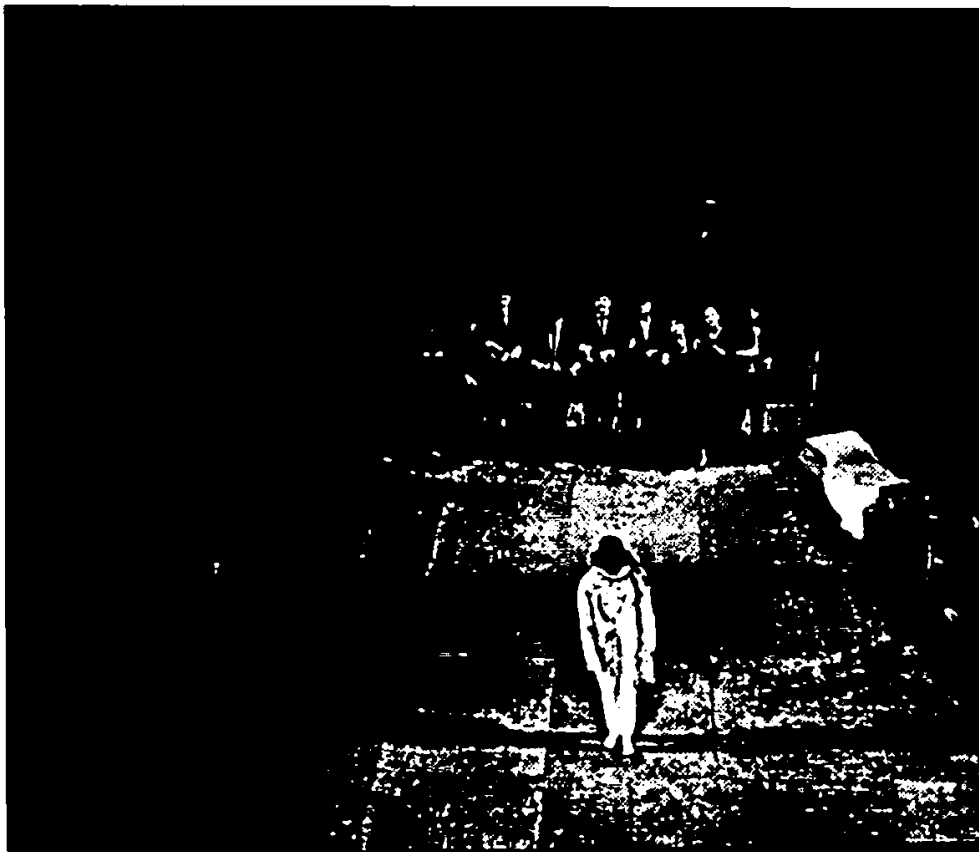
---

781 Ebd.

Letztendlich haben sie Erfolg und er bleibt regungslos wie eine Wachspuppe stehen. Der Arzt kommt näher, hebt seine Hand hoch, den Puls dabei messend, schüttelt mehrmals bejahend den Kopf, läßt die Hand fallen, trippelt nach vorne, zieht sich auf die Seite in die Nähe von Kantor zurück.

6. *„Derjenige, der geht beginnt seinen Weg, der mit keinem irdischen Weg vergleichbar ist.“<sup>782</sup>*

Der Marsch „Wir, die erste Brigade...“ ertönt. „Er“ beginnt in seinem Rhythmus steif wie eine Marionette nach vorne zu marschieren. Die um „ihn“ herumstehende Gruppe der Schauspieler streckt „ihm“ die Hände entgegen, als ob sie „ihn“ stützen möchte.



*Photo 24*

---

782 Ebd., S. 33.

„Er“ kommt nach vorne, und macht dort eine 90°-Drehung, in Richtung zu Tadeusz Kantor. In dem Moment beginnt auch der „Kerkermeister“ steif und gerade zu marschieren. „Er“ geht durch die Kulisse hinaus. In Reaktion darauf unterbricht der „Kerkermeister“ seinen Marsch, läuft schnell dorthin und schaut „ihm“ nach.

Beispiel 2: Auftritt der Generäle:

Szene 12, Akt I: *„Man evoziert nicht ungestraft die ZEIT seiner eigenen Kindheit, DIE VERGANGENE ZEIT. Denn plötzlich erscheinen die „PERSONEN“ DER TOTEN, gespenstisch, zwingend, mit dem krampfhaften Lachen des Schmerzes, mit Gesichtern aus Wachs, mit leeren Augenhöhlen. Der kleine SOLDAT wird von seinem Gefolge begleitet und von seinen Träumen. THEATER DES TODES, DIE POSTHUME GLORIE VON 'ES IST BEKANNT WER' EINE SCHMERZBEWEGTE „PERSON“ FOLGT DEM KLEINEN SOLDATEN AUF SCHRITT UND TRITT: SEINE TREUEN GENERÄLE AUS ZINN, bloße uniformen SILBERNER Farbe. Und so wird zum ersten Mal mein Zimmer der Erinnerung schmerzhaft verletzt!“*<sup>783</sup>

Der Autor hebt die Hände hoch und ruft hysterisch – „Wózeczek, wózeczek“ („das Wägelchen, das Wägelchen“). Der Friedhofsströdler läuft zur Tür, öffnet sie. Der Junge auf dem Holländer kommt hereingefahren. Hinter ihm marschiert steif und stockend wie Marionetten eine Gruppe von Generälen in Defilierschritt herein<sup>784</sup>. Der Trauermarsch wird kraftvoller. In der Mitte der Gruppe „Es ist bekannt, wer ...“. Die Generäle marschieren steif, leicht auf den Beinen wackelnd auseinander. „Es ist bekannt, wer...“ bleibt in der Mitte des Raumes regungslos stehen.

Szene 13. *„Die kleinen Zinnsoldaten“*<sup>785</sup>

Der Junge steigt vom Holländer und läuft unter den Generälen umher. Er stößt sie an, einen nach dem anderen, worauf sie zur Boden fallen. Nur den „Es ist bekannt, wer...“ rührt er nicht an. Die Generäle stellen sich wieder auf. „Es ist bekannt, wer...“ geht hinaus. Der Junge steigt wieder auf den Holländer.

Szene 14. *„Die Militärparade“*<sup>786</sup>

Szene 15. *„Derjenige, dessen Name nicht genannt wird – 'Es ist bekannt, wer...', und sein Pferd – apokalyptisches Skelett“*<sup>787</sup>

---

783 Ebd., S. 37.

784 Inspiriert wurde Kantor von einer in der Zeitschrift „As“ veröffentlichten alten Fotografie. Diese stellte Piłsudskis Generäle dar, die den Sarg mit den sterblichen Überresten ihres Anführers trugen; Halczak 1988, S. 5.

785 Kantor 1986, S. 37.

786 Ebd.

787 Ebd.



Szene 16. „Vorwärts!“<sup>788</sup>

Die Generäle setzen sich wieder in Bewegung, jetzt formieren sie eine Reihe, marschieren eine Weile auf der Stelle, dann nach vorne.

Hereingeschoben vom Kerkermeister/Charon rollt ein riesiges Pferdeskelet hinein, auf dem „Es ist bekannt, wer...“ steif und gerade, grotesk die Zügel bewegend, sitzt. In dem Augenblick wechselt das Tempo des Marsches, der Trauermarsch geht in einen Militärmarsch über. Die Generäle bilden auf beiden Seiten der Bühne zwei Reihen und lassen das Pferd in die Mitte rollen, die ganze Zeit auf der Stelle marschierend. Etwa in der Mitte der Bühne bleibt das Pferd stehen. Die Soldaten marschieren auf der Stelle weiter, sich mit einer Hand auf das Pferdegerippe stützend, die andere in der Luft haltend. Ihre feierlichen Schreie, die den Eindruck einer Militärparade evozieren überlagern die Musik. Dieses wiederholt sich mehrere Male. Der Junge sitzt währenddessen regungslos auf seinem Holländer.

Szene 17. „Die Flucht der Gespenster“<sup>789</sup>

Kantor steht auf, gibt mit der Hand ein Zeichen, die Generäle marschieren hinaus. Sie verschwinden hinter der Tür.

(...)

In der Abschlußszene richtet sich die an Objekten vollzogene **Handlung gegen das Publikum**: unter Aufsicht von Veit Stoß, der hier möglicherweise als Stellvertreter Kantors auftritt, bauen die Schauspieler sein letztes Werk: die gegen das Publikum gerichteten Barrikaden. Diese Szene stellt allem Anschein nach eine szenische Umsetzung Eugène Delacroix „Die Freiheit auf den Barrikaden“ dar:

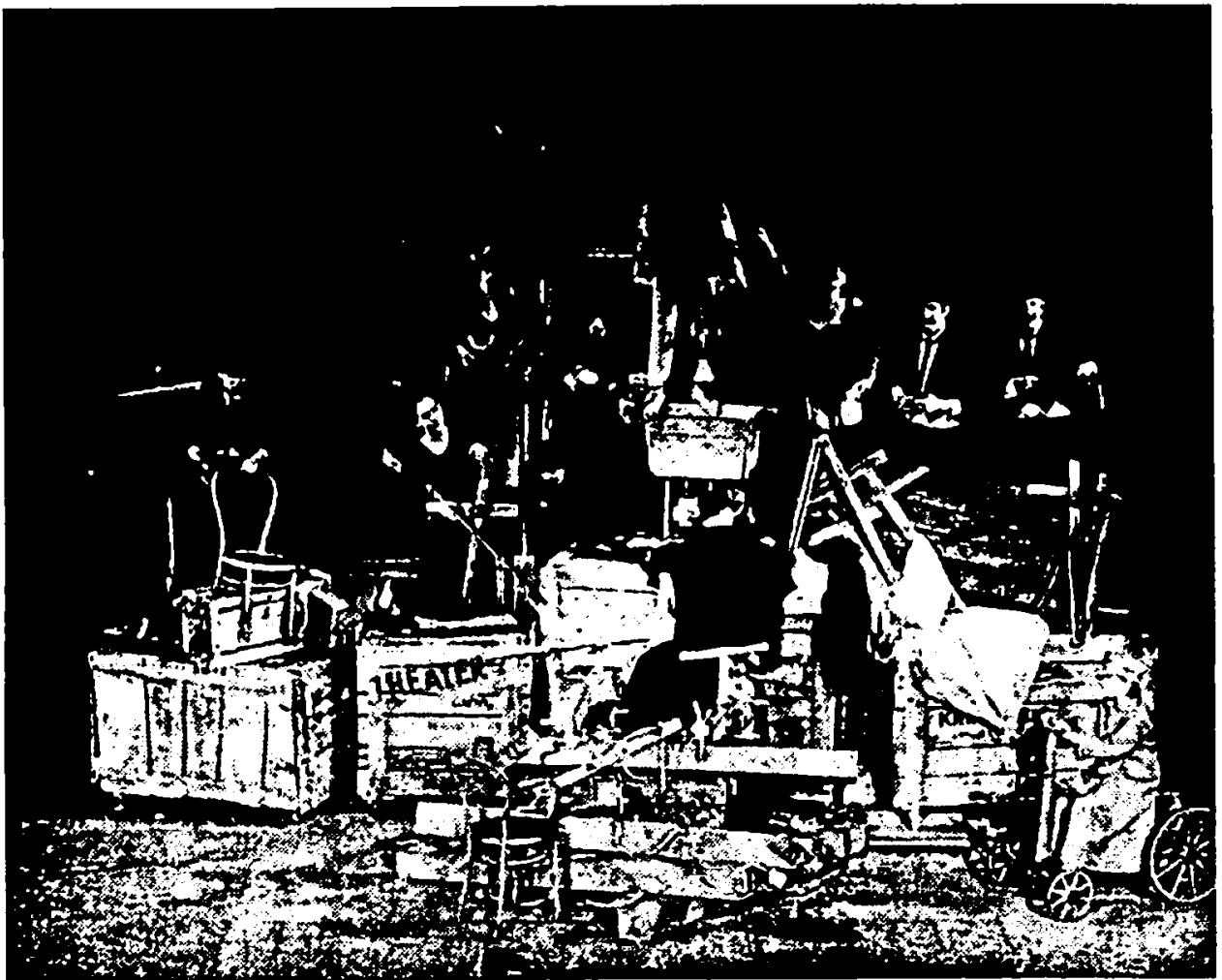
Im Hintergrund ist immer noch ein Klopfen zu hören, die Figuren beginnen die Gegenstände in Richtung des Haufens von Prangern zu schleppen, u.a. die großen Holzkisten, mit den Überschriften „Cricot 2 Theater“ und „Die Künstler sollen krepieren“, bauen eine Barrikade auf. Der Trauermarsch setzt ein. Veit Stoß unterbricht das Klopfen und überwacht das Geschehen. Die „Gaukler“ und die „Mieter“ bringen ihre Gegenstände (auch die aus dem Hintergrund) und werfen sie auf den Haufen der Pranger, auch das Bett, von dem die Bettwäsche herunterfällt, Kreuze etc., Tadeusz Kantor bringt seinen Stuhl. Die Kabarett-dime/Todesengel mit einer schwarzen Fahne<sup>790</sup> kommt herein, steigt auf die Barrikade, beginnt mit der Fahne zu schwingen. Die anderen Schauspieler klettern ebenfalls auf die Geste von Stoß, der den Ablauf dieser Szene „dirigiert“, hinauf. Die Gruppe der Generäle mit dem Pferdegerippe auf dem „Es ist bekannt, wer...“ sitzt, marschiert herein, angeführt von dem Jungen, bleibt auf der linken Bühnenseite stehen, marschiert auf der Stelle. Die

788 Ebd.

789 Ebd.

790 Die Trikolore aus Eugène Delacroixs „Die Freiheit auf den Barrikaden“ wird durch einen schwarzen Fetzen ersetzt.

Figuren auf der Barrikade ziehen Karabiner heraus, richten sie auf das Publikum, auf die Handbewegung von Veit Stoß schießen sie, der Junge auf dem Holländer flüchtet. Das Tempo des Marsches wechselt, der Trauermarsch wandelt sich in den Militärmarsch. Die Generäle beginnen wieder zu marschieren, „Es ist bekannt wer...“ steigt vom Pferd und marschiert mit ihnen. Das Pferdegerippe bleibt auf der linken Bühnenseite stehen. Die Schüsse werden auf ein Zeichen von Veit Stoß mehrmals abgegeben. Die Musik wird sehr laut, fast betäubend. Schreiend schiebt der Arzt die Mutter in ihrem Stuhl hinaus. Wieder Schüsse. Zwischendurch klettert der Seliger mit erhobenen Händen auf die Spitze der Barrikade. Einen Moment lang erstarren die Figuren in theatralischen Posen, wie auf einem Bild oder einer Fotografie.



*Photo 25*

Die Generäle gehen hinaus. Langsam klettern die Gestalten von der Barrikade herunter, gehen heraus, zuletzt der Junge. Veit Stoß bleibt noch eine Weile vor der Barrikade stehen. Kantor geht zur Tür, gibt ihm mit der Hand ein Zeichen, worauf Veit Stoß geht. Er schließt die Tür.

Auf der Bühne bleibt nur in der Mitte die Barrikade und auf der linken Bühnenseite das Pferdegerippe zurück.

Dem Verfahren der Gegenüberstellung der ursprünglichen Dynamik der Gesten mit ihrer **Erstarrung** bedient sich Kantor in „Niech szczyzną artyści“ öfter, besonders anschaulich wird es in der achten Szene des dritten Aktes, in dem Veit Stoß aus den lebendigen Gestalten: den „Gaukler“ und den „Mietern“ seinen Marienaltar formt. Die an die Pranger Festgebunden erstarren in unnatürlichen Posen, wie die Heiligen in der Krakauer Marienkirche.



*Abbildung 16: Zeichnung von T. Kantor*

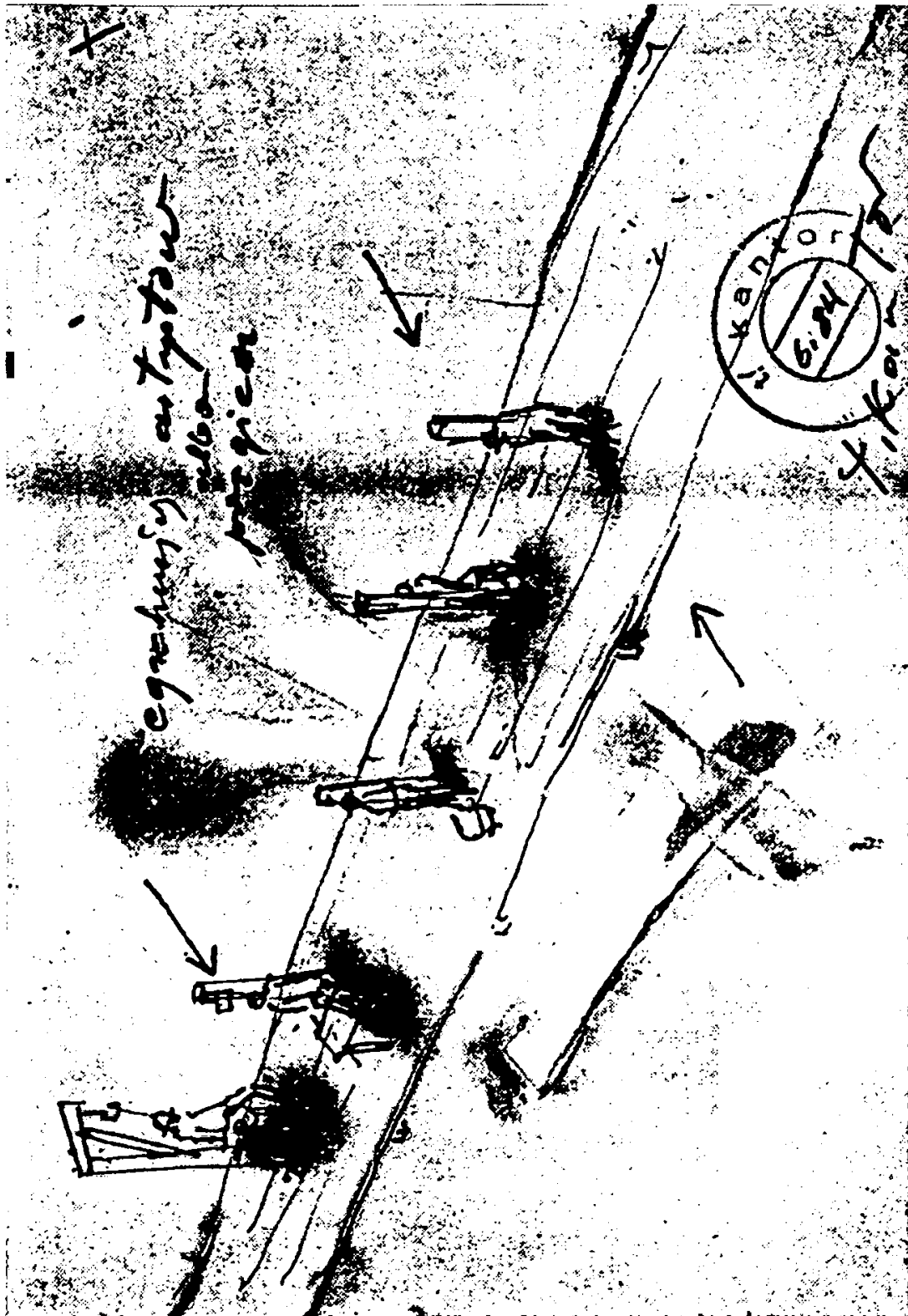


Abbildung 17: Zeichnung von T. Kantor

2. Unsere tabellarische Zusammenstellung macht deutlich – dies geht auch zum Teil aus den oben angeführten Beispielen hervor – daß zwischen den gestischen Zeichen in „*Niech szczyzną artyści*“ und bestimmten Musiksequenzen, genauso wie in „*Szczelina*“ ein enger Zusammenhang besteht. Darauf gehen wir ausführlich in ad. 2.2.2 ein.
3. Wie in „*Replika*“ rufen **Geräusche** gestische Reaktionen hervor. Ein prägnantes Beispiel dafür die dritte Szene des ersten Aktes – „*Die Schritte*“<sup>791</sup>:

Der Friedhofsströdler bleibt neben seinem Stuhl regungslos stehen, lauscht, im Hintergrund sind laute Schritte zu hören. Er wendet seinen Kopf zur Tür. Da die Schritte für einen Moment lang verstummen, macht er eine Bewegung als ob er sich hinsetzen wollte, in dem Augenblick sind die Schritte jedoch wieder hörbar, diesmal noch lauter. Der Friedhofsströdler richtet sich erschreckt wieder auf, schaut wieder auf die Tür, sich leicht verbeugend, setzt sich schnell hin.

Schritte im Hintergrund.

4. In engem Zusammenhang mit **linguistischen** und **paralinguistischen** Zeichen wird gestisches Verhalten aus dem **Verlust des Ich-Bewußtseins**, aus einer alogischen, quasi-inneren Motivation heraus entwickelt, die an die Stelle der Psychologie der Personen tritt, und somit ihre Deformation, ihre clowneske Verzerrung darstellt. Sie macht sich zunächst in bezug auf das Zwillingpaar bemerkbar. Die linguistischen Zeichen übernehmen zuerst eine **kommentierende** Funktion, sie liefern Hinweise für eine Bedeutungsbildung:

Beispiel 1: Akt I, Szene 6. „*Zwei Individuen – identisch wie Zwillinge. ‚Mieter‘ im Friedhofsdepot, ohne Ich-Bewußtsein, der eine meint, der andere zu sein. Wenn der eine den anderen nicht dort findet, wo er sein mußte, ist er überrascht über seine eigene ‚Abwesenheit‘, er macht sich auf die Suche nach seinem eigenem Ich. Es handelt sich um eine reine Form von Clownerie.*“<sup>792</sup>

Die Tür öffnet sich und einer der Zwillinge hüpfte mit karikaturistisch großen Schritten hinein (Schrittgeräusche), bleibt vorne stehen, zieht aus seiner Tasche ein Taschentuch heraus, hustet stark. In dem Moment kommt der andere Zwilling herein, genauso wie der erste angezogen, bleibt stehen, auf den ersten mit der Hand verweisend, wundert sich – „A, to ja juz tam jestem. To mogę wyjść.“ („A, ich bin ja schon da. Dann kann ich wieder gehen.“) – den zweiten Satz sagt er schneller. Mit schnellen, großen Schritten geht er hinaus. Der erste Zwilling schaut sich um, fragt beunruhigt- „Czyżbym wyszedł?“ („Bin ich gegangen?“) – läuft hüpfend hinaus – „Dlaczego ja wyszedłem? Dlaczego ja wyszedłem?“ („Warum bin ich denn gegangen? Warum bin ich denn gegangen?“). Der zweite Zwilling hüpfte wieder

791 Kantor 1986, S. 35.

792 Ebd.

herein – „Nie ma mnie“ („Ich bin nicht da“). Hierauf kommt wieder der erste herein, der zweite schaut sich um, gestikulierend und auf die Tür verweisend sagt er – „Czyżbym wyszedł był?“ („Bin ich gegangen?“). Der erste lacht, mit dem Zeigefinger auf den ersten zeigend – „Jestem, jestem, mogę wyjść.“ („Ich bin da, ich bin da, ich kann wieder gehen.“). Darauf geht er hinaus. Der zweite Zwilling weist auf den ersten hin – „A jednak wychodzę.“ („Ich gehe doch hinaus.“). Der erste läuft wieder hinein, lacht, zeigt auf die leere Stelle, wo soeben noch der zweite stand – „Znowu mnie nie ma.“ („Ich bin schon wieder nicht da.“), geht hinaus. Der erste macht ein paar Schritte – „Czyżbym wyszedł?“ („Bin ich gegangen?“). Darauf kommt der zweite. Der erste schaut auf ihn – „Wyszedłem? Ale dlaczego wychodzę? Dlaczego wychodzę?“ („Bin ich gegangen? Aber wieso gehe ich? Wieso gehe ich?“) – fast weinerlich, geht hinaus.

Der zweite Zwilling weist lachend auf die Stelle wo gerade der erste stand – „Nie ma mnie. Mogę wyjść.“ („Ich bin nicht da. Ich kann gehen.“). Er geht hinaus. In der Tür geht er an den ersten vorbei. Sie gehen weiter, plötzlich bleiben beide wie auf einen Schlag stehen, leicht gebeugt starren sie sich an, beginnen gleichzeitig aneinander vorbei zu reden – „A jednak jestem. Znowu wychodzę. Nie ma mnie.“ („Ich bin doch da. Ich gehe wieder. Ich bin nicht da.“). Danach tauschen sie ihre Plätze, laufen mehrmals hin und her, dabei immer noch den gleichen Text wiederholend, laufen immer chaotischer, bleiben stehen, schauen hin und her, sich dabei mit dem Oberkörper in verschiedene Richtungen wendend, ihren Text immer hektischer murmelnd.

Beispiel 2: Szene 11. Akt II. *„Der AUTOR der Bühnengestalt des Sterbenden, im Bett, führt eine wirkungsvolle Szene vor: das SELBSTBILDNIS. DAS SPIEGELBILD IM SPIEGEL. Um die Ähnlichkeit unter Beweis zu stellen, legt er sich neben seinem Modell zu Bett.“*<sup>793</sup>

Jetzt versammeln sich alle um das Bett des Sterbenden. Der Sterbende liegt im Bett, während der Autor mit Hilfe von **linguistischen** und gestischen Zeichen seine Agonie kommentiert. Der Autor verbeugt sich über den Sterbenden, berührt sein Gesicht, dann zeigt er mit der Hand auf ihn und beginnt seine Erzählung: „Kości policzkowe tak naciągnięty skórę, że streczaty po obu stronach twarzy niby dwa pagórki ...“ („Die Backenknochen haben die Haut so angespannt, daß sie auf den beiden Gesichtsseiten wie zwei Hügel hervorragten ...“) – lächelt verrückt, beugt sich wieder über dem Sterbenden, dann wendet er sich an das Publikum, setzt seine Beschreibung fort – „Pod którymi znowu dwie jamy się usadowiły, były to zapadnięte policzki.“ („Unter welchen sich wieder zwei Höhlen festsetzten, es waren eingefallene Backen.“) Jetzt setzt er sich hin, macht mit seinen Händen Schwimmbewegungen – „Oczy dwa szkliste stawy, przymglone takim jakimś tajemnym urokiem...“ („Augen, zwei gläserne Teiche, mit einem geheimen Reiz verschleiert...“), wendet sich zum Publikum, schaut sich um, steht auf, geht wieder auf den Sterbenden zu – „Między oczami (unverständlicher Gekreisch) i grzbietem nosa.“ („Zwischen den Augen (...) und dem Nasenrücken“) – Die zwei ersten Wörter sagt er langsam und ruhig, den Rest des Satzes schreit er heraus. Eine Weile verharrt er so mit erhobener Hand und ausgestrecktem Zeigefinger. Danach setzt er sich wieder und fährt mit der Erzählung fort – „Chory pogrążony w absolutnym bezruchu ...“ („Der Kranke in absoluter Unbeweglichkeit

---

793 Fbd., S. 41.

versunken ...“) – weist auf den Kranken – „ a wychudła dłoń gladzita pościel ...“ („und eine abgemagerte Hand streichelte die Bettwäsche...“) – streichelt seine eigene Hand.

Die Versammelten hören ihm aufmerksam zu.

Der Sterbende setzt sich steif wie eine Marionette im Bett auf, nimmt seinen Hut ab. Das gleiche macht gleichzeitig der auf dem Stuhl sitzende Autor. Beide heben ihre Hände hoch als ob sie wieder ihre Hüte abnehmen wollten. Autor sagt: „Uniesienie ręki do góry sprawa mu trud i to wyczerpuje.“ („Das Hochheben der Hand bereitet ihm viel Mühe und erschöpft ihn.“) Sie lassen die Hände wieder fallen. Der Sterbende setzt sich wieder auf, der Autor ebenfalls, sagt- „Profil prawy“ („Das rechte Profil“), jetzt präsentieren sie beide das rechte Profil, sich steif wie Wachsfiguren umdrehend. Die Bewohner beobachten sie aufmerksam. Der Autor deklamiert – „Profil lewy“ („Das linke Profil“), jetzt drehen sie sich wieder und zeigen das linke Profil. Die Bewohner, leicht vorgebeugt starren sie an, schütteln die Köpfe nach links und rechts.

Der Autor wendet sich jetzt an das Publikum, heftig gestikulierend – „Absolutnie tudzące podobieństwo ... „ („Absolut verblüffende Ähnlichkeit ...“). Jetzt setzt er sich an den Rand des Bettes.

Der Autor und der Sterbende führen ihre gestischen Aktionen so aus, als ob der eine ein Spiegelbild des anderen wäre.

Die Scheinheilige, ihre Hände mit dem Rosenkranz ausstreckend – „Matko boska, ale podobni.“ („Mutter Gottes, wie ähnlich sie sind.“)<sup>794</sup>.

Das Verhalten der Zwillinge bringt demonstrativ die Austauschbarkeit ihrer Gesten und ganzen Handlungen zum Ausdruck so ist z.B. das gestische Kommentar der Agonie des Sterbenden, nur zum Teil auf den Sterbenden, andererseits aber auf den Autor selbst bezogen, obwohl die linguistischen Zeichen die ganze Zeit noch den Sterbenden betreffen. Der gestische Kommentar wird dabei an einigen Stellen verzerrt und deformiert, so beziehen sich z.B. die Schwimmbewegungen des Autors nicht direkt auf den Sterbenden, sondern auf eine freie Assoziation mit der auf den Kranken bezogenen Metapher – einen Teich.

Der Höhepunkt dieses Verwechselfspiels wird in der darauffolgenden Szene 13 des Segments III erreicht, in der ein Rollentausch stattfindet: statt des Autors steigt der Sterbende aus dem Bett und spielt weiter die „Rolle“ des Autors. Ein an das konventionelle Erfassen von Zusammenhängen gebundener Betrachter verliert spätestens an dieser Stelle die Orientierung, wenn er nicht schon früher durch gleiche Gestik, Erscheinungsbild und stimmlichen Qualitäten der Zwillinge völlig desorientiert wurde, und er empfindet Unruhe, es sei

---

794 Vgl. hierzu auch ad. 2.1.1.

denn er merkt den Rollentausch gar nicht. Stark unterstrichen wird somit der Wahrnehmungscharakter des Dargestellten, die Ambivalenz der Bedeutung, der spielerische Aspekt rückt in den Vordergrund.

Kommentar Kantors:

*„Eine absurde Vorführung, die sich im Unvorstellbaren und Unmöglichen verliert, wird zum clownesken Maßstab der Unermeßlichkeit der Aufführung und berührt gleichzeitig die Essenz der Kunst und des Lebens (...) ich gehe auf die Suche nach mir selbst (...) ich erfinde ein anderes Ich-selbst.“*<sup>795</sup>

Ein zusätzliches illusionszerstörendes Verfahren ist in bezug auf das Zwillingenbrüderpaar, die Manipulierung der Geschwindigkeit ihrer Gesten, die in einigen Szenen im Kontrast zur unnatürlichen Langsamkeit des „Theaters des Todes“ eine groteske Schnelligkeit erreichen.<sup>796</sup> Kantor formuliert es wie folgt:

*„Ein unglaubliches Delirium ergreift Besitz von den Körpern, den Köpfen, den Händen, den Beinen, als ob alle in den Wahn einer allgemeinen Eile geraten wären. Als ob sich die ZEIT, die bislang den natürlichen Rhythmus gemessen hat, plötzlich von der Alltäglichkeit befreit hätte und im Galopp fortgeritten wäre. In einer unglaublichen BESCHLEUNIGUNG verlieren sich die ganze Bedeutung und das Ziel der Handlungen des Lebens.“*<sup>797</sup>

In der Szene 18 des ersten Aktes wird entlarvt, was schon im Besetzungszettel und im Programmheft angekündigt wurde: nämlich, daß die Abspaltungen des „Ich“ nicht nur aus dem Zwillingenbrüderpaar bestehen, sondern auch noch aus zwei weiteren Gestalten: Kantor selbst, der sich als Figur in sein Schauspiel als „Ich-wirkliche Figur“ eingebracht hat, und dem sechsjährigen Jungen:

*„Ich sitze auf der Bühne: ICH WIRKLICHE PERSON  
im Bett ist eine der beiden Gestalten, die sich wie Zwillingenbrüder ähneln:  
ICH – DER STERBENDE  
Ich lasse ihn aus der Zukunft kommen – ein so menschlicher  
Wunsch:  
sich vor den Unvorstellbaren stellen:  
vor MICH – DEN STERBENDEN  
Gleich wird der KLEINE SOLDAT auftreten -*

---

795 Kantor 1986, S. 35.

796 Dabei machen sie in dem grotesken Tempo weiterhin die gleichen Gesten, dem Prinzip des Widerscheins entsprechend.

797 Kantor 1986, S. 38.



*ICH – ALS ICH 6 JAHRE ALT WAR.**Mit EINEM KLEINEN WAGEN (meinem Wagen)**Ein unwiderstehlicher Wunsch, jene Jahre noch einmal zu durchleben,  
ruft ihn zurück.*<sup>798</sup>

Die Entlarvung verursacht eine Reihe von gestischen Aktionen, die in engem Zusammenhang mit linguistischen Zeichen vollzogen werden. Im Unterschied aber zu den oben angeführten Beispielen, treten sie in eine **widersprüchliche** Relation zueinander: während verbal der Tod aller Kantor-Gestalten verkündigt wird, verweisen ihre gestischen Reaktionen auf ihre Lebendigkeit.

Szene 18., Akt I: „*Der Besuch des ARZTES, der gekommen ist, nach dem Sterbenden zu sehen, gestattet, mit clowneskem Lachen und schwarzem Humor die wahre TRAGÖDIE vorzutäuschen.*“<sup>799</sup>

Mit kleinen Schritten kommt der Arzt herein, trippelt nach vorne, bleibt etwa in der Mitte des Bühnenraumes stehen. Der Autor kommt auf ihn zu, erzählt – „Był to w zimie, padał śnieg...“ („Es war im Winter, es schneite...“) – verweist er auf den Sterbenden. Der Arzt schaut den Sterbenden überrascht an, läuft zu ihm, setzt sich an den Rand seines Bettes, faßt seine Hand, hebt sie hoch, den Puls dabei messend, schüttelt den Kopf, läßt die Hand fallen, läuft zurück zur Bühnenmitte. Der Autor folgt ihm, gestikulierend und den Kopf schüttelnd verkündet der Arzt seine Diagnose, zunächst auf griechisch „Tetchneksei meta oligas horas“,<sup>800</sup> dann auf Hebräisch. Währenddessen setzt der Autor seine Erzählung fort – „Splunął na ...śnieg i zobaczył krwawą .... plamę...“ („Er spuckte auf... den Schnee und sah einen blutigen ... Fleck...“). Das letzte Wort fügt er wie immer nach einer Weile konspiratorisch hinzu – „Nazwisko“ („Name“) – unterbricht ihn der Arzt.

Der Autor streckt seine Hand mit dem Zeigefinger auf Kantor – „Ten“ („Der“) – jetzt weist er auf den Sterbenden hin – „to jest ten“ („das ist der“). Der überraschte und leicht verwirrte Arzt wiederholt den Satz und die Handbewegung in umgekehrter Reihenfolge, von dem Sterbenden auf Kantor verweisend. Er wiederholt es noch einmal, diesmal zufrieden, als ob er den Sinn dieser Worte jetzt begriffen hätte, kommt auf Kantor zu und mißt ihm den Puls.<sup>801</sup> – „Raz, dwa, trzy, cztery ... uuuuu“ („Eins, zwei, drei, vier ...“) – noch mehr verwirrt, etwas vor sich hin murmelnd, zeigt er mit dem Zeigefinger auf Kantor, läuft dann

798 Ebd., S. 36.

799 „*Der Arzt Asklepios wird Opfer einer neuen Clownerie, die von den beiden turbulenten INDIVIDUEN, DIE SICH WIE ZWILLINGE ÄHNELN, erfunden wird.*“; ebd., S. 37.

800 Kantor, Kommentar: „*Der Tod hat die klassische Sprache gesprochen. Zweifelsfrei sind die Streiche vorbei. Jedoch versichert er sich, daß niemand heil und lebendig aus diesem Theater – Zirkus herauskomme. Alle verlieren dabei ihre offizielle 'Würde'.*“ ( ebd., S. 37).

801 Kantor, Kommentar: „*Ich, der am Rande sitze, werde davon ernstlich in Anspruch genommen. Anscheinend herrschen in jener Welt, die aus armen Bruchstücken der Erinnerung besteht, andere ZEIT-Gesetze. Eine Tatsache ist dennoch unwiderlegbar: auf einem kaputten Stuhl sitzt MEINE BÜHNENGESTALT. Sie hat sich aber in zwei sich 'ERGÄNZENDE' 'vervielfacht': 'ICH – DER STERBENDE' und 'ICH – ALS ICH SECHS JAHRE ALT WAR'. Die Autorität des Arztes wird durch die Auslegung des Phänomens schwer ins Wanken gebracht.*“ ( ebd., S. 38).

zum Sterbenden, mißt ihm den Puls - „Raz, dwa, trzy, cztery...“ („Eins, zwei, drei, vier...“), läßt seine Hand fallen, kehrt wieder zu Kantor zurück, die Szene wiederholt sich noch einmal. Anschließend bleibt er beim Autor in der Mitte der Bühne stehen, dieser zeigt jetzt auf den Jungen, dann auf Kantor und den Sterbenden und verrät - „Ten, to jest ten to jest ten.“ („Der, das ist der, das ist der.“). Der Arzt schon völlig konfus wiederholt es, die einzelnen Wörter aufschreiend und auf alle gezeigten Gestalten mit heftigen Handbewegungen verweisend. Der Autor wiederholt es noch einmal. Darauf trippelt der Arzt zu dem Jungen, mißt ihm den Puls - „Raz, dwa trzy...“ („Eins, zwei, drei...“) „Er ist auch tot.“<sup>802</sup> Jetzt läuft er verwirrt zu dem Sterbenden, faßt seine Hand an, verkündet mehrsprachig seine Todesdiagnosen, dann richtet er seine Schritte zum Autor, bleibt bei ihm stehen. Dieser zeigt mit dem Finger auf sich selber und sagt - „I to jest ten.“ („Und das ist der.“). Der Arzt, in immer größeren Verwirrung, zeigt ebenfalls auf ihn - „Jeszcze ten“ („Der auch“). Jetzt gestikuliert er heftig mit dem ganzen Oberkörper auf alle Kantor-Gestalten verweisend, ständig wiederholt er dabei - „Ten, to jest ten, to jest ten.“ („Der, das ist der, das ist der.“). Man sieht, daß er keinen Zusammenhang herstellen kann. Der Autor schließt sich ihm an, jetzt gestikulieren und schreien beide. Auf einmal faßt der Arzt die ausgestreckte Hand des Autors an, mißt ihm den Puls - „Raz, dwa, trzy, cztery. Aaaa ... ten tez nie zyje.“ („Eins, zwei, drei, vier. Aaaa... der ist auch tot.“). Verwirrt läuft er zum Sterbenden, faßt seine Hand, dann läuft er zu dem leeren Stuhl, auf dem noch soeben Kantor saß - „A tego nie ma“ („Und der ist nicht da.“). Währenddessen schleicht sich der Sterbende durch die Tür heraus. Der Arzt kehrt zum Bett zurück und stellt fest, daß auch dieser nicht mehr da ist - „Tego tez nie ma“ („Der ist auch nicht da“). In dem Moment gehen der Junge und „Es ist bekannt, wer...“ hinaus. Der Friedhofsströdler, der gerade hereinkommt schließt hinter ihnen die Tür. Jetzt läuft der Arzt zum Pferdegerippe, wo gerade noch der Junge stand - „Tego tez nie ma“ („Der ist auch nicht da“) - „oooo“- hebt die Hände hoch, faßt sich an den Kopf, schreit unverständlich etwas, worunter man das Wort „gestorben“ verstehen kann. Er dreht sich herum.

Während die Zwillinge ihre Handlungen gegenseitig wiederholen und abgrenzen, wiederholt der Arzt die gleichen Gesten in bezug auf alle „Abspaltungen“ Kantors. Die auf den Jungen bezogene Zeigegeste kann sich allerdings auch auf „Es ist bekannt, wer...“, der neben dem Jungen auf dem Pferdegerippe sitzt, beziehen: Kantor provoziert somit eine Wahrnehmungsverwirrung. Andererseits wird ihm kein Puls gemessen. So entsteht in bezug auf die Gestalt „Es ist bekannt, wer...“ eine Zweideutigkeit: es gibt zwar Indizien die auf eine Koppelung mit der Gestalt des Jungen verweisen, aber keine ausdrückliche Beweise, daß es sich im Falle von „Es ist bekannt, wer ...“ um die nächste „Abspaltung“ Kantors handelt, und sei es nur auf freier Assoziationsebene. Die Verbindung dieser beiden Gestalten bestätigt auch die Analyse ihrer Kinetik, so bleiben sie beide während der Entlarvungsszene unbeweglich und erstarrt wie Wachfiguren, um am Ende der Szene gemeinsam herauszuschleichen. Eine Doppelung ihrer Kinetik (abgesehen vom „Theater

---

802 Diesen Satz sagt er in der deutschen Sprache.

des Todes“) läßt sich auch in der darauffolgenden Szene (19-20 des ersten Aktes) und in der vierten Szene des vierten Aktes beobachten, dort kommen beide auf gleiche Weise tänzelnd und hüpfend herein – „Es ist bekannt, wer ...“ übernimmt, und „spiegelt“ die Kinetik des Kindes „wider“ – hier kommt wahrscheinlich das für Kantors Theater charakteristische „Phänomen des Vortäuschens“ („zjawisko podszywania się“) zum Ausdruck.

Im Besetzungszettel werden unter „Ich, als ich sechs Jahre alt war“ und „Es ist bekannt, wer...“ jeweils beide Darsteller aufgeführt, sowohl Maria Kantor wie Michał Gorczyca.

Die Zerrissenheit bzw. Zusammengehörigkeit dieser beiden Figuren wird im Schauspiel allein durch die **Körpersprache** vermittelt. Dieses Prinzip wird auch, allerdings nur in wenigen Sequenzen des Stückes auf das Zwillingpaar angewendet, so z.B. in der Szene 12 des zweiten Aktes – „Zweite clowneske Wiederholung der Agonie“<sup>803</sup>:

Der Autor legt sich jetzt ins Bett neben dem Sterbenden, die Versammelten stehen auf und kommen näher an das Bett. Die Zwillinge beginnen zu zittern, immer heftiger, stark dabei hustend. Wie auf einen Schlag erstarren sie und senken ihre Köpfe. Die umherstehenden Figuren nehmen ihre Kopfbedeckungen ab, der Vorgang der Agonie wiederholt sich noch vier Mal, jedes mal ein wenig schneller.

Dann gehen alle an ihre gewohnten Plätze, die Zwillinge bleiben noch einen Moment lang liegen.

Einen verzerrten „Widerschein“ dieser Szene stellt eine Sequenz aus der ersten Szene des dritten Aktes dar, als sich die Kabarett-dirne ins Bett zu dem Sterbenden legt und beide wie im Spiegelbild gleiche Gesten vorführen.<sup>804</sup>

Ein Sonderstatus kommt Tadeusz Kantor auf der Bühne zu („Ich – wirkliche Person“) – er ist zugleich Spieler (er greift in das Spiel ein, wird zum „stummen“ Ansprechpartner, so z.B. in der ersten Szene des ersten Aktes) und Zuschauer, beides, und eigentlich keiner von

---

803 Ebd., S. 41.

804 In „Ja realny“ stellt Kantor fest:

*„Ich werde sterben  
und mir nicht eingestehen,  
daß ich alt bin.*

*Tod und Liebe*

*Es war der Augenblick gekommen,  
wo ich beide*

*nicht unterscheiden konnte.*

*Beide haben mich bezaubert.“* (Zit. nach Kłossowicz 1995, S. 96.)

ihnen „wirklich“, er nimmt eher eine Position dazwischen ein wie ein Conférencier in einer Revue. Sein gestischer Kommentar des Geschehens: die „Korrekturen“ der Schauspieler, in anderen Sequenzen wiederum das „Dirigieren“ des Geschehensablaufes, läßt keine Zweifel daran, daß er der „Urheber von alledem“ ist. Somit desillusioniert er das Bühnengeschehen als ein zur Schau gestelltes Handeln und betont demonstrativ dessen Subjektivität. Interessanterweise hat sich aber Kantor kein Alleinrecht auf das „Dirigieren“ des Schauspiels vorbehalten, in einigen Szenen delegiert er diese Funktion auf den Kerkermeister so z.B. kommen in der zweiten Szene der Ouvertüre auf sein Zeichen die Schauspieler herein, in der siebten Szene der Ouvertüre nehmen sie auf seine Geste ihre Hüte ab; und vor allem auf Veit Stoß, der im dritten und fünften Akt den Ablauf der Ereignisse kontrolliert und bestimmt.

Klaus Roth vergleicht Kantors Anwesenheit auf der Bühne zu einem „ready made“:

*„(...) wenn Kantor als Nichtschauspieler, mit schwarzem Anzug und weißem Hemd bekleidet, gestikulierend, dirigierend und das Spiel rhythmisierend in eine eigenartige – illusionsdurchbrechende- Interaktion mit seinen Schauspielern tritt, verkörpert er sozusagen ein in das Schauspiel versetztes ... ready made.“<sup>805</sup>*

Die fremde Künstlergestalt des mittelalterlichen Bildhauers Veit Stoß bleibt in einer Opposition zum „vielfältigten Ich“ des Künstlers Kantor, vielleicht aber ist sie noch ein verzerrtes Spiegelbild Kantors, der das eigene Schicksal durch das Schicksal eines fremden Künstlers zu erläutern sucht. Angesichts der Tatsache, daß man diese Deutung auch auf das Motiv des „Theaters im Theater“ – die „Gauklergruppe“ erweitern könnte, scheinen die Multiplikationen, Zersplitterungen, und Widerspiegelungen Kantors fast unendlich zu sein.

Mit der Erfahrung der „Einheit“ des transzendierenden Subjekts in der „Vielfalt“ seiner räumlich-zeitlichen Seinsaspekte knüpft Kantor an den Grundsatz Witkiewiczs „Theorie der Reinen Form“ an<sup>806</sup> demgemäß die „Einheit in Vielfalt“ eine fundamentale Eigenschaft allen Seins sei, deren Empfindung den Menschen die Erfahrung seiner Einmaligkeit und seiner Individualität vermittelt.

---

805 Roth, in: Kłossowicz 1995, S. XXXII.

806 Vgl. Kapitel 2.2.2.3 (Teil I).

Die zunächst angedeutete Infragestellung der Einheit des Individuums und dann schon das offensichtliche Aufsplittern einer Rolle auf verschiedene Träger, thematisiert zum einen die Spielsituation als solche, zum anderen bedingt es eine grenzüberschreitende Wahrnehmung von Körper und löst die Begriffe „Figur“ oder „Rolle“ von einer Person ab. Sie werden zu einer in verschiedenen Kontexten überprüfaren Funktion. Ein Körper spiegelt sich in mehreren Körpern wider, die seine unbekanntenen Komplementärseiten zeigen. Die in Raum und Zeit nicht zusammengehörigen, hier aber sinnlich erfahrbaren Einzelgestalten, die nicht nur der Gegenwart, sondern auch der Zukunft und der Vergangenheit zuzuordnen sind, erwecken den Eindruck einer Unbestimmtheit dieser beiden Kategorien.

In bezug auf die Figuren der Spülmagd und des Friedhofströdels wird ein dem Prinzip der Spaltung des „Ich“ entgegengesetztes Verfahren entwickelt: sie werden vom gleichen Schauspieler „dargestellt“. Der durch das Agieren in zwei Rollen erzielte Verfremdungseffekt wird zusätzlich durch den Geschlechtswechsel gesteigert: einmal spielt Zbigniew Bednarczyk einen Mann und einmal eine Frau.

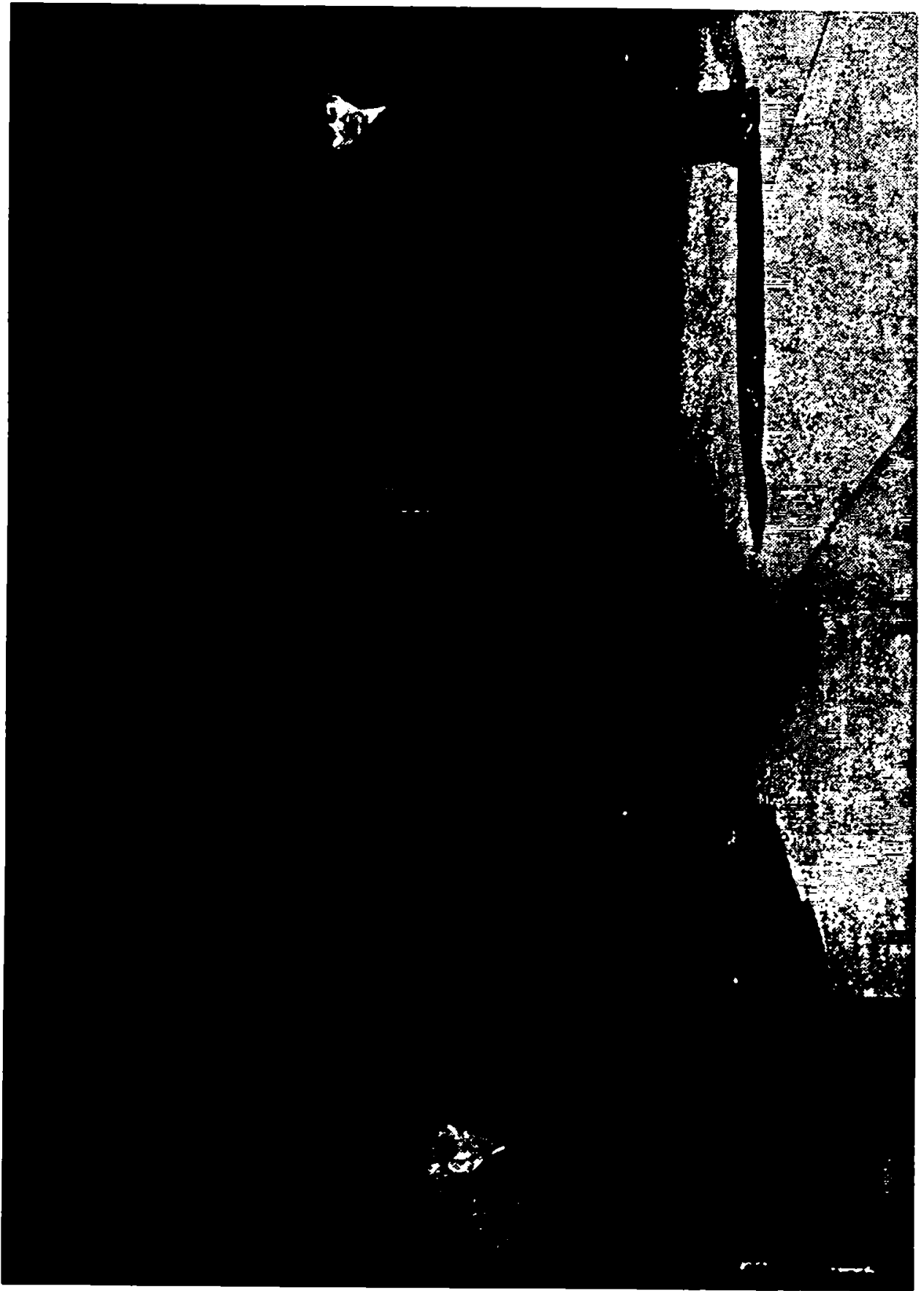
Eine Verwandlung vollzieht auch die Dirne, die in der neunten Szene des dritten Aktes zum Todesengel wird. Das gemeinsame Ziel dieser entgegengesetzten Verfahren ist die Deformation, die Bloßstellung der Bühnenillusion, das Schaffen einer autonomen Bühnenhandlung, die sich an formalen Richtungsspannungen orientiert.<sup>807</sup>

Es wird offensichtlich, daß der Begriff des WIDERSCHEINS ein Schlüsselbegriff zum gestischen Verhalten der Figuren in „Niech szczyzną artyści“ ist. So Tadeusz Kantor:

*„(...) ich hebe den Hut vom Kopf. Mit der rechten Hand. Der angehobene Hut befindet sich an der rechten Seite meines Körpers. Der da macht identisch das gleiche. Was hilft's, daß es mit der linken Hand. Als er ihn darauf aufmerksam macht, daß er die rechte Hand benutzen soll, wie ich (es geschieht schon auf der Bühne), macht er das, und dann befindet sich sein angehobener Hut AN DER ENTGEGENGESETZTEN SEITE meines Körpers und meines Hutes. Ich habe gemerkt, daß diese Korrektur des Gegenteils auf der Bühne, in einem realen Raum, den richtigen Eindruck des WIDERSCHEINS gibt. Wir werden diese Methode bei allen Gelegenheiten verwenden, wo der WIDERSCHEIN die Schwelle der POESIE sein wird. Handbewegungen, Kopfwendungen und dergleichen. Wenn wir uns auf diesem Weg weiter bewegen, geschieht es vielleicht, daß das*

---

807 Hier kommt wieder die Verwandtschaft mit Witkiewicz zum Ausdruck, der eine harmonische Spannungskomposition anstrebte.



*Photo 26: Friedhofströdler*



*Photo 27: Spülmagd*

*Lachen zur Grimasse des Weinens, die Schnelligkeit zur Langsamkeit, die Tugend zum Verbrechen, das Straßenmädchen zur Scheinheiligen wird (...)*<sup>808</sup>

Ein weiteres dem gestischen Verhalten zugrundeliegendes Prinzip, ist unseres Erachtens, das von Kantor im Zusammenhang mit dem Titel genannte Prinzip des Rösselsprungs – der in der Mitte eines Weges seine Richtung ändert.

Die genannten Verfahren fügen sich zu einem grotesken Prinzip zusammen, zu einem Gefüge aus Antinomien und Kontrasten, zu einer „Einheit der Widersprüche“. Ihrer Erzeugung dienen sowohl „zirkusartige Formen“ des Ausdrucks: Überraschung, Assoziation „entgegen dem gesunden Menschenverstand“ Wiederholung, Übertreibung, das „Prinzip der abgebrochenen logischen Zusammenhänge“, sowie die Zusammenstöße und Gegenüberstellungen, die nicht zuletzt auf das Hervorrufen von Protesten und Schocks ausgerichtet sind.

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß Kantor bei einem sehr beschränkten Repertoire von gestischen Ausdrucksmöglichkeiten eine erstaunliche Vielfalt an potentiellen Bedeutungen und Funktionen in seinem Spektakel entwickelt, von denen wir nur einige andeuten konnten.

Wie in den zwei anderen von uns analysierten Inszenierungen, entbehren die Figuren durch die Ersetzung der Eigennamen durch typisierende Bezeichnungen von Anfang an die für einen traditionellen Begriff der „Rolle“ wichtigste Voraussetzung – ihrer eindeutigen Zuweisung, stattdessen wird auf das Stereotype verwiesen.

#### Ad. 1.1.1.3

Wie die anderen kinesischen Zeichen sind auch die proxemischen durch das Fragmentarische geprägt. Hinsichtlich der Mittel mit denen es vermittelt wird, lassen sich die Gestalten von „Niech szczoną artystą“ zunächst in zwei Gruppen einteilen, die zum Teil unterschiedliche Tendenzen widerspiegeln:

1. Die Bewegungen der **Mieter des Friedhofdepots** und vor allem der **Gaukler des Jahrmarkttheaters** werden wie im Falle der gestischen Zeichen von **Objekten** strukturiert. Die

---

808 Kantor 1986, S. 37.



organische Anbindung an die Alltagsgegenstände bewirkt, mit Ausnahme der Kabarett-dirne, deren Objekt ihr eigener Körper ist, eine weitgehende Deformation ihrer Bewegungen.<sup>809</sup> Hinsichtlich der Raumausnutzung verwirklichen sie sich in zwei Grundmustern: als chaotische, ungezwungene, relativ gleichmäßig den Raum ausnutzende Bewegungsabläufe und ein immer wiederkehrender, revueartiger, kreisförmiger Reigen. Dieser wird in das Spektakel von der „Truppe der Wanderschauspieler“ eingeführt, in den folgenden Wiederholungen bezieht er aber immer mehr Gestalten ein. Kennzeichnend für den Reigen ist eine tänzelnde Bewegung der Gestalten. Dieses Motiv zieht sich<sup>810</sup> wie ein roter Faden durch das ganze Spektakel: die Gestalten kommen wie in einem Krippenspiel nacheinander aus der Tür, grotesk im Rhythmus der Musik zuckend, und verschwinden gleich wieder in der linken Kulisse. Auf diese Weise umkreisen sie mehrmals die Bühne<sup>811</sup> bzw. vollziehen ihre Bewegungsabläufe innerhalb des Friedhofsdepots. Die kreisförmige Bewegung der Schauspieler, deren mehrmalige Wiederholung fast selbstquälerisch wirkt, assoziiert die Idee des Weges, des Sterbens und des Weggehens. Sie erweckt Assoziationen mit der polnischen symbolischen Malerei, vor allem mit Jacek Malczewski („Błędne kolo“, „Melancholia“)<sup>812</sup>. Verweise darauf liefert Kantor selbst, indem er in seiner Einteilung des Schauspiels unter Szene 16 Akt II vermerkt „Der Teufelskreis. Eine kennzeichnende Metapher in der polnischen Kunst.“

Besonders skurril wirkt der Tanz mit den Prangern in der 10-11 Szene des dritten Aktes. Das Gewicht der Foltermaschinen und das Gefesseltsein an sie, das die Bewegungsfreiheit der Schauspieler beträchtlich eingrenzt, fordert von ihnen einen physischen Kraftaufwand um sich fortzubewegen. Die proxemischen Zeichen konstituiert in dieser Sequenz zunächst die Dialektik einer physischen Beschränkung und einer sichtbaren körperlichen Anstrengung. Kantor, der mit dem dadurch erreichten Grad der Deformation scheinbar nicht vollkommen zufrieden war, läßt die an die Pranger festgebundenen Schauspieler im Rhythmus eines Tangos tänzeln. Somit lenkt er die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf den Widerspruch zwischen dem Charakter der Folterinstrumente und dem Unterhaltungscharakter des

---

809 Eine übertriebene Präsentation des Körpers läßt sich allerdings auch als eine Deformation interpretieren.

810 In bezug auf alle Gestalten.

811 Der kreisförmige Tanz findet auch innerhalb des „Zimmers“ statt.

812 „Teufelskreis“, „Melancholie“.

Tanzes, er läßt in der Wahrnehmung des Zuschauers das Gegensätzliche aufeinanderprallen: Ein formales Spiel, das ein breites assoziatives Feld eröffnet.

2. Das „Theater des Todes“ wird sowohl hinsichtlich der Art der Bewegung, die für alle Gestalten gleich ist wie auch des Abstandes zwischen ihnen – sie erscheinen und bewegen sich immer in einer Gruppe – überindividuell typisiert.<sup>813</sup> Ihre Bewegungen werden, dem Prinzip der Leere und Ausdruckslosigkeit entsprechend, puppenhaft mechanisiert und verlangsamt. Sie realisieren sich primär als den Raum durchschneidende strenge Linien, bis auf die Szene 17 des zweiten Aktes, und die Szene 12 des dritten Aktes, wo sie sich dem „Teufelskreis“ anschließen. Die oben genannte Art der Bewegung ist auch für den „Seligen“ charakteristisch, mit dem Unterschied, daß er sich mit Ausnahme der Ouvertüre und des fünften Aktes auf der Linie eines Kreises bewegt.

Es gibt in „Niech szczoną artyści“ auch eine Gruppe von Figuren die sich hinsichtlich ihrer Kinetik einem eindeutigen interpretatorischen Zugriff entzieht und den Zuschauer somit mit immer neuen Deutungsmöglichkeiten konfrontiert: so z.B. der Junge, ein Pendler zwischen der Welt des „Theatrum mortis et gloriae“, das ihm meistens folgt und der des „Friedhofsdepots“, „Es ist bekannt wer...“<sup>814</sup>, „Asklepios, der Arzt“, der die Handlungsorte besucht um den Tod festzustellen, Veit Stoß, und die Mutter, die sich den meisten Gruppenhandlungen nicht anschließt, sondern allein auf ihrem Stuhl sitzen bleibt.

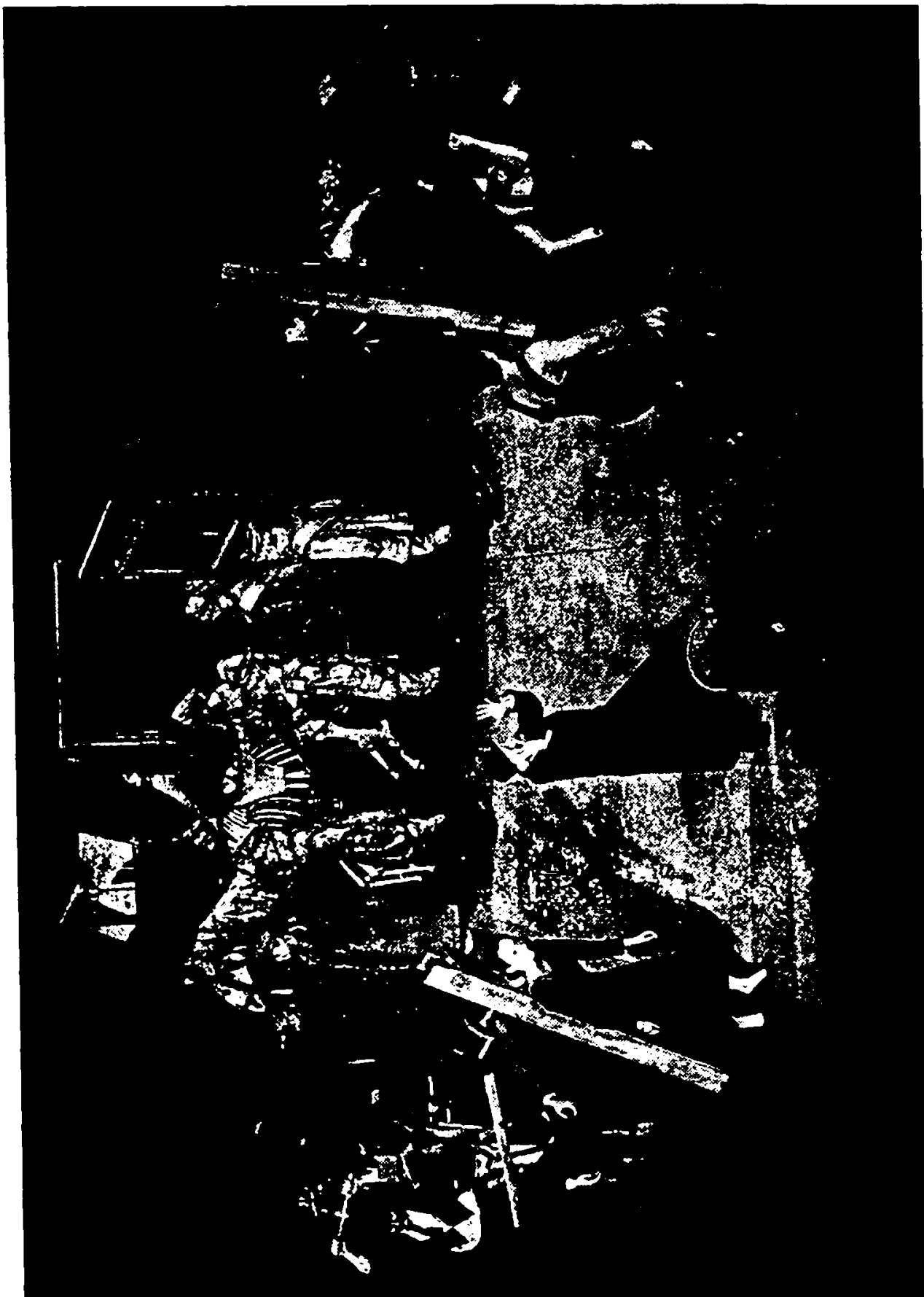
In Gruppenszenen bewegen sich die Figuren im gleichen Tempo, das größtenteils von der Musik diktiert wird. Die überindividuellen Bewegungsabläufe dominieren somit über die individuellen Bewegungsmöglichkeiten und erwecken in ihrer abstrakt-autonomen Ausdrucksweise das Gefühl, auf die Überzeitlichkeit zu zielen.

Entsprechend der im Untertitel des Spektakels angekündigten Gattung der Revue, ist der Tanz in „Niech szczoną artyści“ ein die proxemischen Zeichen entscheidend prägendes Ausdrucksmittel.

---

813 „Es ist bekannt, wer ...“ bricht in einigen Szenen aus diesem Schema aus.

814 Einer seiner Generäle schiebt in der ersten Szene des zweiten Aktes das Pferdegerippe, da seine einzige Aufgabe aber eben darin besteht, sehen wir es als berechtigt, ihn dem „Theater des Todes“ zuzuordnen.



*Photo 28*



*Photo 29*

Ad. 1.2

Das Äußere der Gestalten konstituiert Kantor unter Rekurs auf alle drei möglichen Zeichensysteme: Maske, Frisur und Kostüm. Das Aussehen der Generäle und des Jungen wird einheitlich gestaltet, sie alle tragen identische, silberne, wie mit einer Bleischicht bedeckte Uniformen mit Silbertressen und silberne Schirmmützen. Sie wirken anonym, haben keine Kenn-

zeichen, die erlauben sie voneinander zu unterscheiden. Das Äußere der „Mieter“ und „Gaukler“ ist zwar, bis auf das Zwillingbrüderpaar, nicht identisch, aber in gleicher Konvention gestaltet, einer altmodischen Kleidung mit Spuren von Eleganz, aus den zwanziger Jahren, deren dominierende Farbe schwarz ist (die Männer tragen schwarze Anzüge und weiße Hemden, einige schwarze Mäntel; die Frauen schwarze Kleider).



*Photo 30: Zwillingbrüderpaar*

Das Kostüm des „Seligen“ wird zunächst in gleicher Konvention wie die Kostüme der „Mieter“ und „Gaukler“ gehalten (er trägt eine schwarze Hose und einen schwarzen Mantel), was möglicherweise seine Zugehörigkeit zu diesem Personenkreis andeuten sollte, gleich nach seinem Auftritt in der Ouvertüre wird er mit einer hellbeigen Kleidung bekleidet. Diese löst auf der Ebene der visuellen Perzeption eine Analogie zu dem Pferdegerippe aus, suggeriert wird sie sowohl durch die Gleichheit ihrer Farbtöne: „Knochenbeige“/ oder vielleicht verfaultes Weiß, wie auch ihre Fragmentarität. Es entsteht eine „Leichenkonvention“: ein Pferde- und ein menschliches „Skelett“. <sup>815</sup>

Veit Stoß trägt eine modernistische Pelerine mit Umhang, die sich aber aufgrund ihrer schwarzen Farbe kaum von der Kleidung der „Mieter“ und „Gaukler“ abhebt.



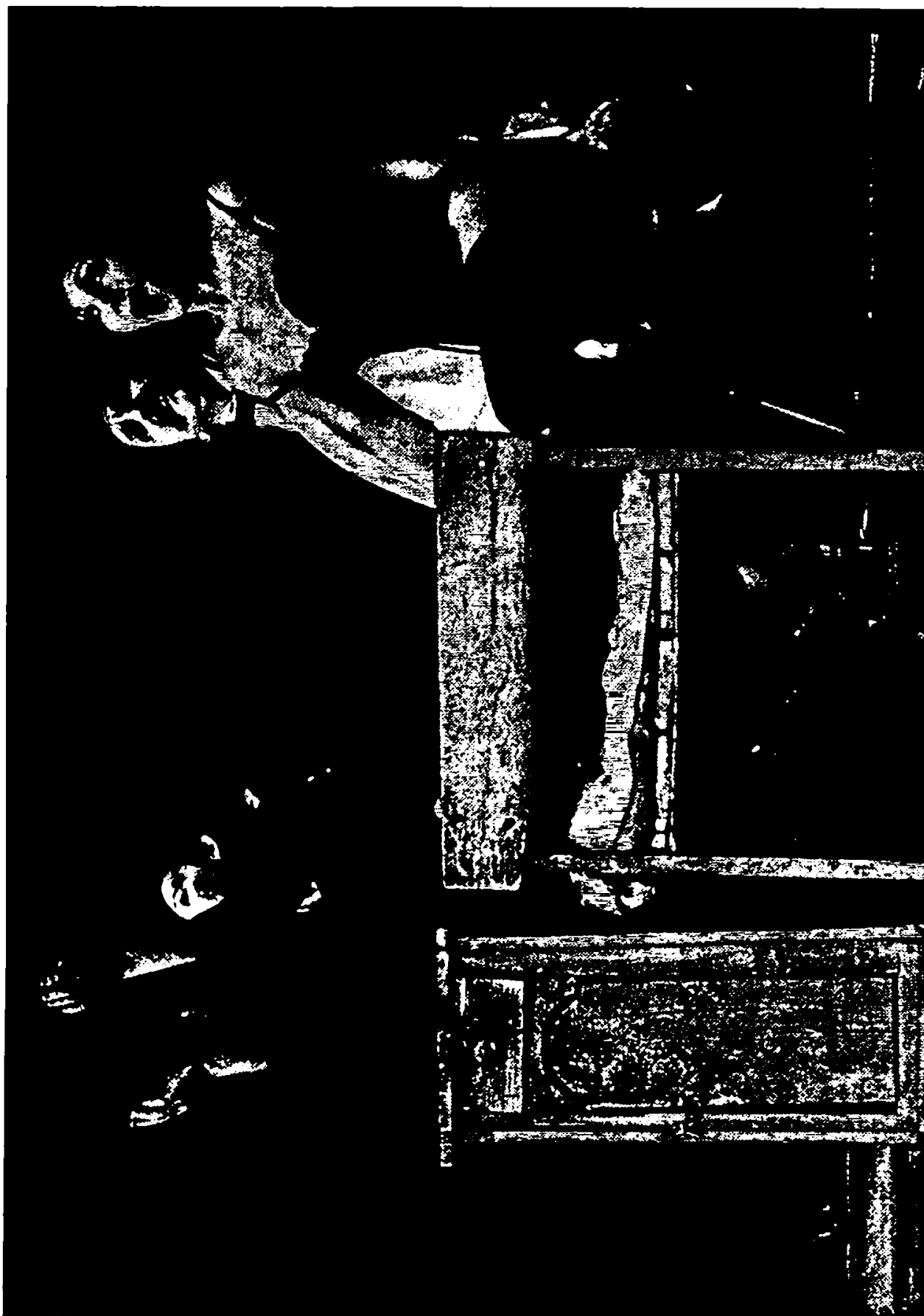
Abbildung 18: Zeichnung von T. Kantor

815 Darauf verweist in ihrer Magisterarbeit Halczak 1988, S. 272.

Das Aussehen der Gestalten bleibt bis auf das des „Seligen“ und das der Kabarett-dirne, die in der neunten Szene des dritten Aktes als Todesengel mit schwarzen Flügeln auftritt, konstant. Ein sehr sparsames Kostüm betont demonstrativ die Körperlichkeit der letzteren. Diese bildet auf dem Hintergrund der „Erinnerungskonvention“, in einer Realität, die zwischen dem Sein und dem Verfall liegt, einen kontrastierenden Akzent. Besonders deutlich und provokativ wird das in der ersten Szene des dritten Aktes, in der sich die Kabarett-dirne zum dem gerade einmal wieder gestorbenen Sterbenden ins Bett legt – ein zum Tod verurteilter Körper wird in ein kontrastierendes Verhältnis zu einem der Begierde aufweckt, gebracht.



*Photo 31*



*Photo 32*



Als Verfremdungsmittel, das eine unmöglich zu übersehbare Distanz zwischen dem Schauspieler und seiner „Rolle“ schafft, setzt Kantor auch den Geschlechtstausch ein: so wird die Spülmagd von einem Mann gespielt (vgl. S. 267), der Arzt und „Es ist bekannt, wer ...“ von Frauen, was in bezug auf den letzteren erst in dem Moment auffällt, als er „O mój rozmarynie“ zu singen beginnt.<sup>816</sup>

„Es ist bekannt, wer...“ ist eine auf dem Müllhaufen der Geschichte „gefundene“ Gestalt, ein „ready made“.<sup>817</sup> Interessanterweise wird die Anspielung auf den Marschall Piłsudski alleine durch die Zeichen der äußeren Erscheinung, ferner durch die Musik (Marsch „Wir die erste Brigade“) und sein Objekt – riesiges Pferdeskelett vermittelt.<sup>818</sup>

Die Anbindung der „Mieter“, und vor allem der „Gaukler“ an die Objekte bewirkt nicht nur ihre Skurillität, sondern auch ihre fragmentarische Perzeption. Teile ihrer Gestalten verschwinden hinter den Gegenständen, der Gehenkte beispielsweise, in einigen Szenen fast gänzlich in seiner Bude. Die Figuren werden in der optischen Wahrnehmung buchstäblich zu „Bio-Objekten“.

#### Ad. 1.3.1

Ursprünglich wollte Kantor sein Spektakel auf einem von drei Seiten vom Publikum umschlossenen Tor plazieren, endgültig entschloß er sich aber aus technischen Gründen für eine traditionelle Guckkastenbühne. Da es allerdings seiner Ästhetik entsprechend Bühnenräume im konventionellen Sinne gar nicht gäbe, sondern lediglich Handlungsorte, ist dieser Entscheidung auch keine besondere Relevanz beizumessen – das Spektakel könnte auch auf jeder anderen beliebigen Bühne gespielt werden.

Die Existenz eines konkreten Handlungsortes in „Niech szczyzną artyści“ wird von Kantor geleugnet:

---

816 Beim Arzt fällt es gar nicht auf, es ist lediglich dem Besetzungszettel zu entnehmen.

817 Ein „ready made“ ist auch die Gestalt des Veit Stoß.

818 Bezeichnenderweise nicht durch die linguistischen Zeichen. Diese, das Lied „O mój rozmarynie“, widersprechen, genauso wie seine Kinetik – das Übernehmen des Verhaltens des kleinen Jungen und seine stimmlichen Qualitäten (er wird von einer Frau gespielt), dem Rang seiner Person.

„Ihr werdet ihn nicht auf dieser Bühne finden.“<sup>819</sup> – stellt er fest und begründet es folgendermaßen:

*„Ein schwarzes Loch – das Infernum. Mein armes Zimmer der Vorstellung, ohne Wände, ohne Decke und Boden!“<sup>820</sup>*

und erklärt:

*„Um Ruhe zu haben, kann ich es (dieses Zimmer) selbst benennen DAS DEPOT DES FRIEDHOFES oder eher DIE HERBERGE DER ERINNERUNG. Selbst einen unheimlichen Besitzer habe ich für dieses Lokal engagiert.“<sup>821</sup>*

Die Hölle des „gemeinsamen Zimmers“, die die meisten Szenen definiert, ist ein dem Roman „Wspólny pokój“ („Gemeinsames Zimmer“) von Z. Unitowski<sup>822</sup> entliehener Handlungsort und „ready Situation“ zugleich.<sup>823</sup> Die „Herberge der Erinnerung“, das „Depot des Friedhofes“ ist von einer großen Wandelbarkeit und geht über dieses weit hinaus. Es verwandelt sich in den folgenden Akten, ohne seine Grundeigenschaft „gemeinsames Zimmer“ zu sein zu verlieren, in ein Zufluchtsort für vagabundierende Künstler, eine Gefängniszelle, Folterschauplatz und zugleich ein Kunstwerk („Marienaltar“) und letztendlich im fünften Akt in eine Barrikade. Zwischendurch ruft es auch noch die Vorstellung des Schauplatzes einer Militärparade hervor (Auftritte des „Theaters des Todes“) bzw. die eines Kinderzimmers (das „Theater des Todes“ kann auch als ein Geschöpf der Phantasie des Jungen interpretiert werden) oder beides in einem, und die eines Weges (während des kreisförmigen Reigens). Dem Zuschauer eröffnen sich somit mehrere Assoziationsmöglichkeiten, besonders da die verschiedenen Handlungsorte nicht klar voneinander abgegrenzt werden, sondern sich überlappen.<sup>824</sup>

Gespielt wurde auf schwarzem Hintergrund und graubraunem Boden.

---

819 Kantor 1986, S. 33.

820 Ebd.

821 Ebd., S. 34.

822 Die Idee des „Zimmers“ bestimmte schon in „Wielopole, Wielopole“ den Handlungsort; in „Umarta klasa“ spielt die Handlung ebenfalls in einem Klassenzimmer.

823 In „Wspólny pokój“ finden wir auch Prototypen der meisten Figuren von „Niech szeznią artyści“.

824 Vgl. hierzu das Verfahren der Überlappung von Gedächtnislischees, in Kapitel 3.3.1.

## Ad. 1.3.1.1

Die Beleuchtung sollte in Kantors Theater die Unterschiede zwischen der realen Welt der Zuschauer und der Illusionswelt des Theaters aufheben. Dementsprechend wurde der ganze Theatersaal beleuchtet, wobei auf die Bühne ein stärkeres Licht fiel, um die Konzentration auf das Bühnengeschehen zu unterstützen. Der Bühnenraum wurde im Laufe der gesamten Aufführung konstant gleichmäßig beleuchtet. Dem Zuschauer wurde somit die Möglichkeit geboten die ihn interessierenden Fragmente der simultanen Handlung eigenständig, ohne Beeinflussung durch das wechselhafte Licht, auszuwählen.

## Ad. 1.3.1.2

Die Objekte erfüllen in „Niech szczepną artyści“ zunächst eine wichtige Funktion im Hinblick auf den **Raum**: das Bett, der Tisch, die Stühle, später die Pranger, oder die Barrikade etc. definieren den Handlungsort. Nicht weniger relevant sind die vielförmigen Verkettungen mit den auf den **Schauspieler** bezogenen Zeichen. Die Fusion des Schauspielers mit dem Gegenstand erzeugt einerseits, wie erwähnt, den Eindruck der Skurillität der Figuren, andererseits entfremdet sie die Objekte ihrer ursprünglichen Funktionen. Die Gewöhnlichkeit der Gegenstände wird mit der Ungewöhnlichkeit ihrer Funktionen im Gesamtzusammenhang kontrastiert (vgl. S. 269). Der Unterschied zwischen den Alltags- und Foltergegenständen löst sich in der Wahrnehmung des Zuschauers auf, die zwanghafte Anbindung der Gestalten an die Alltagsgegenstände, die sie in ihren Bewegungen hindern, verschiebt ihre Funktion in Richtung auf die Folterinstrumente, während die ursprüngliche Wirkung von tatsächlichen Foltermaschinen durch den Tanz mit ihnen abgeschwächt und in eine groteske Dimension verrückt wird. Sie treten somit in ein willkürlich hergestelltes Bedeutungsverhältnis.

Auf den ersten Blick scheint zwischen den Alltagsgegenständen der „Hölle des gemeinsamen Zimmers“ und den Erinnerungsgegenständen des „Theatrum mortis et gloriae“ (dem Pferdeskelett und dem Holländer) eine Gegensätzlichkeit zu bestehen, die jedoch bei näherer Betrachtung nicht mehr so scharf wirkt. Es wird erkennbar, daß auch die Alltagsgegenstände in der Konvention der Erinnerung gehalten werden, sie scheinen einer nicht allzu weit entfernten Vergangenheit zu entstammen. Kantors Prinzip der „Realität des Niedrigsten Ranges“ entsprechend, sind sie sehr einfach, „arm“, abgenutzt, aus Blechteilen oder Holzstücken herge-

stellt (so z.B. ist das Bett eng, der Tisch mit einem Blech wie in einer Vorortkneipe überzogen, Stühle – gewöhnliche Küchenstühle, die sehr einfachen Kreuze aus Holz hergestellt). Ihre Alltäglichkeit und ihren Erinnerungscharakter verdeutlicht zusätzlich eine einheitliche, fast schmutzig wirkende, graubraune Farbe.

Im fünften Akt verändern sich, bis auf die Objekte des „Theaters des Todes“, grundsätzlich die Funktionen von allen, in „Niech szczoną artyści“ vorhandenen Gegenständen: die Alltagsgegenstände, Pranger, Kreuze, das Bett des Sterbenden, sogar Kantors Stuhl werden auf eine gemeinsame Funktion, die einer Barrikade, festgelegt.

Wie bei Szajna und Mądzik rekurriert Kantor in „Niech szczoną artyści“ auf die Kategorie einer autonomen Aktion der Gegenstände, allerdings nur in einer einzigen Szene der Aufführung, in der dritten Szene des dritten Aktes:

*„Es geschieht etwas Außergewöhnliches, etwas, was sich nur im Traum ereignen kann. DIE TÜR, die einzige in diesem Lokal, die für uns eine große geheimnisvolle Bedeutung birgt, beginnt sich zu bewegen und sich uns zu nähern (...).“<sup>825</sup>*

Dieses, wie auch die oben genannten Verschiebungen der Funktionen der Gegenstände gegenüber der Realität bewirken eine Überproportionierung der Bühnenwirklichkeit.

Alle Gegenstände befanden sich auf Rädern, was die Bewegung der Schauspieler mit ihnen ermöglichte und somit der Idee des Weges entsprach.<sup>826</sup>

Kennzeichnend für den ganzen visuellen Bereich in „Niech szczoną artyści“ sind genauso wie für „Szczelina“ und „Replika“ farblose Farben, mit einer deutlichen Dominanz von Schwarz und Weiß, die eine Konvention eines schwarz-weißen Erinnerungsfotos schaffen.

#### Ad. 2.1.1

Die Sprache in „Niech szczoną artyści“ ist im Unterschied zu „Szczelina“ und „Replika“ fester Bestandteil der Inszenierung, sie wird in 35 der insgesamt 58 Szenen eingesetzt. Sie dient allerdings nicht der Entwicklung einer „klassischen“ Bühnenhandlung oder einer

---

<sup>825</sup> Kantor 1986, S. 42.

Interaktion zwischen den Gestalten, sondern wird zu einem spielerisch verwendbaren, szenischen Ausdrucksmittel, einem der Hauptelemente im grotesken Spiel mit dem Zuschauer. Kantor stellt nämlich jegliche Konversationsregel auf den Kopf, der Austausch von Informationen zwischen den Bühnenpartnern weicht den selbstbezogenen Aussagen. Obwohl sich die Gestalten scheinbar an andere wenden, schaffen sie es nicht einen Dialog zu beginnen, der eine semantische Ganzheit ergeben würde, die Kommunikationsangebote schlagen fehl, und stellen die Beziehungslosigkeit der Gestalten zur Schau. Die Sprache dient auch nicht dazu, die Wirklichkeit zu reflektieren, sondern verfällt zur mechanischen Wiedergabe von verdinglichten Inhalten - die Aussagen der Figuren reproduzieren wiederholt dieselben Modellsätze. Kantor scheint primär an dem Augenblick interessiert zu sein, in dem sich ein Wort, eine Formel, ein Satz bzw. ein ganzer Text in eine leere Phrase verwandelt.

Jede Figur<sup>827</sup> hat ihren eigenen, nur für sie charakteristischen Text.<sup>828</sup> Die maniakale Wiederholung derselben Sätze betont wie die automatische Wiederholung derselben Handlungen die „Armut“ der Figuren.

*Beispiel: Szene 21 Akt I. „Und damit es zur endgültigen Vernichtung aller positiven Bestrebungen komme, die sich im Laufe des ersten Aktes angedeutet hatten – bricht eine monströse Truppe Wanderschauspieler ins Friedhofsdepot ein.“<sup>829</sup>*

*Szene 22. „Angeführt wird diese schändliche clowneske Gefolge von einer bekannten Gestalt: DEM KERKERMEISTER, der unseren vorangegangenen Erklärungen gemäß, den Beruf wie seine Kopfbedeckung wechselt. Der schwarze Dreispitz ersetzt die Clown-Melone. Er schiebt eine große Kiste mit einer ebenfalls schändlichen Aufschrift: DIE KÜNSTLER SOLLEN KREPIEREN! Wie werden der so angekündigten Aufführung beiwohnen, die von einer Gaukler-Truppe gespielt wird.“<sup>830</sup>*

Durch die Tür fährt eine große Holzkiste herein, hinter der sich tänzelnd der Kerkermeister zeigt, im Musikrhythmus hebt er mehrere Male seine „Melone“ ab. Geschoben vom Schmutzfink fährt hinter ihm her eine zweite große Holzkiste, auf der eine Schüssel steht, herein. Dann erscheinen der Gehenkte in seiner Bude und die Kabarett-dirne. In einem Reigen umrunden sie im Musikrhythmus tänzelnd die Bühne, bleiben nacheinander nahe am Publikum stehen und demonstrieren jeweils ihre zwanghaften Handlungen. Als erster der Schmutzfink: er nimmt die Schüssel, stellt sie auf den Boden, wäscht darin seine Füße,

826 Die Objekte wurden von Kantor selbst entworfen, der auch sorgfältig ihre Herstellung überwachte.

827 Abgesehen von Figuren, die „stumm“ sind.

828 Der Autor wiederholt zwar nicht immer denselben Satz, im Laufe der gesamten Aufführung beziehen sich seine Aussagen aber ausschließlich auf die Agonie des Sterbenden.

829 Kantor 1986, S. 38.

830 Ebd.

dabei seinen Text wiederholend - "Mycie nóg, podmywanie, namydlanie, szorowanie. Ciagle myję, szoruję, brud kapie, kapie brud ..." („Das Waschen der FüÙe, waschen, einseifen, scheuern. Ständig wasche ich, schrubbe, tröpfelt Schmutz, der Schmutz tröpfelt ..."). Dann stellt er die Schüssel auf die Kiste zurück, der Reigen geht weiter. Der Gehenkte bleibt stehen, singt ein wehmütiges Lied über eine enttäuschte Liebe, und erhängt sich anschließend in seiner Bude. Die anderen tänzeln währenddessen auf der Stelle. Der Verlauf des Reigens wird von Kantor, der sich jetzt unter die Schauspieler gemischt hat, dirigiert. Jetzt präsentiert sich die KabarettDirne, tanzt umher, ihren schwarzen Mantel wie Flügel ausbreitend. Es wird sichtbar, daß sie unter dem Mantel halbnackt ist – sie ist nur mit einem Korsett und langen schwarzen Strümpfen bekleidet. Als nächster hält vor dem Publikum der Kartenspieler mit seinem Kartenspieltisch, wirft eine Karte gegen den Tisch. „As bierze raz" („Das As nimmt nur einmal"), fährt weiter.<sup>831</sup> Die Scheinheilige schiebt ihren Betstuhl, kniet auf ihm nieder, hebt ihre Hände mit einem Rosenkranz hoch, ruft pathetisch -"Matko boska" („Mutter Gottes"), steht auf, schaut herablassend auf das Publikum – „Co za towarzystwo! No, no..." („Was für eine Gesellschaft! No, no ...") – geht weiter. Die Tellerwäscherin wäscht in ihrem Spülbecken schmutzige Teller ab, den Kopf schüttelnd sagt sie – „A ja myję od rana do nocy. Charuję, myję ... (unverständlich), brudne talerze, tuste patelnie. Ręce mi popuchły, palce mi powychodzą z stawów. Biedna samotna kobieta. A ja ... etc." („Und ich wasche von Morgen bis in die Nacht hinein. Ich schufte, spüle ( ...) schmutzige Teller, fettige Pfannen. Meine Hände sind geschwollen, meine Finger sind aus den Gelenken gequollen. Arme alleinstehende Frau. Und ich ... etc.")

Jetzt kommt wieder der Kerkermeister mit der großen Holzkiste durch die Tür herein. Die nächste Runde beginnt. Die Gestalten kommen in der gleichen Reihenfolge wieder herein und wiederholen dieselben Handlungen und Texte.

(...)

In der elften Szene des zweiten Aktes greift Kantor auf sein Prinzip **zweier parallelen Bahnen** zurück: eine des Textes und eine der Handlung. Dementsprechend reproduziert der Autor ein vorgegebenes, künstlich zusammengestelltes Sprachmaterial, einen aus dem schon erwähnten Roman von Uniłowski entlehnten „ready" Text, der mit der autonomen Bühnenaktion in einem dynamischen Spannungsverhältnis steht (vgl. Beispiel 2, S. 258).

In einigen Szenen bewirkt die Simultaneität der kinesisch-linguistischen Aktion ein Aneinander vorbeireden – die auf die alltäglichen Trivialitäten bezogenen Texte der „Gaukler", stehen dabei in einen grotesken Gegensatz zu der poetischen Beschreibung der Agonie des Autors -, die in ein Stimmengewirr von schwer verständlichen Sprecharien und Fetzen von Geschichten mündet, und die in Verbindung mit den Geräuschen und in einigen Sequenzen mit der Musik

---

831 Charakteristisch für seine Figur sind verschiedene Kartenspielerprüche, auch die Texte der anderen Gestalten variieren in einigen Szenen ein wenig.

nur noch als ein Klangteppich wahrgenommen werden kann. Auch die Auftritte der Mutter, die von Kantor als „Wortmühle“ bezeichnet wurde, lenken die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf die phonetisch-akustischen Ausdrucksqualitäten der Sprache. Man merkt zwar, daß sie mit dem ihr übriggebliebenen Bewußtsein ihrer Umgebung etwas über ihre eigene Familie mitzuteilen versucht<sup>832</sup>, die Begrifflichkeit der Sprache wird aber weitgehend aufgelöst. Eine technische Verfremdung ihrer Stimme – sie wird von einem, aus dem Lautstärker ertönenden Widerhall begleitet, der um die Situation noch zu komplizieren, eine männliche Stimme ist, also eigentlich kein Widerhall ihrer Stimme, sondern eher ihr verzerrter Widerschein – löst sie von der Person der Mutter ab und transzendiert in ein räumliches Erlebnis.

In einigen Szenen übernehmen die linguistischen Zeichen eine **kommentierende** Funktion (beispielsweise in der Szene 6 des ersten Aktes, vgl. Beispiel 1, S. 257) oder **steuern** den Gang der Ereignisse, so z.B. in der Szene 12 des ersten Aktes, wo das Stichwort „Wózeczek“ (vgl. Beispiel 2, S. 252) die Bruchstücke der Erinnerung - „Das Theater des Todes“ ins Spiel holt.<sup>833</sup> Ein interessantes Beispiel ist auch die Szene 14 des zweiten Aktes:

Szene 14 Akt II. *„Der Versuch, auf den Wagen der Kindheit zu steigen, scheitert.“*<sup>834</sup>

Die Mutter läuft zu dem bei der Tür stehenden Sterbenden, faßt ihn an der Hand, zieht ihn zu dem in der Mitte des Raumes stehenden Holländer. Der Sterbende bleibt bei dem Holländer ratlos stehen. Er und der Autor im Bett wiederholen mehrmals das Wort „nogi“ („Beine“). Darauf beugt sich der Sterbende über den Holländer, trippelt herum, stolpert über den Wagen. Die Mutter beobachtet seine Anstrengungen von hinten.

„Wpieramy mocno tam w te wyzłobienia na dole...“ („Wir stützen sie kräftig an die Kerben da unten...“) – sagt der Autor im Bett. „O tu, mam“ („O hier, ich habe“) – mehrmals über den Wagen stolpernd gelingt es dem Sterbenden sich endlich hinzusetzen (dabei sagt er mehrere Male „Mama“). Diese trippelt um ihn herum, berührt mit ihrem Stock seine Füße. Autor mit leicht hysterischer, zitternder, hoher Stimme - „Bose, bose pięty...“ („Nackte, nackte Füße...“). Der Sterbende steht auf, wiederholt es, schaut auf das Bett, der Autor im Bett wiederholt es auch nochmals – „na dole“ („unten“) – fügt er hinzu, dann fährt er fort –

832 Der Text der Mutter ist vollständig den Notizen der Mutter Kantors entliehen.

833 Kantors Kommentar dazu: *„Im Zimmer der Vorstellung und Erinnerung leben MENSCHLICHE GESTALTEN; nein, man müßte eher sagen, daß sie dort 'hinterlegt' wurden. Es wäre dennoch zu einfach, zu sagen, daß sie gestorben sind. Sie gehören zum Alltag. Mit ihrer verschwommenen Erinnerung versuchen sie verzweifelt, das zu rekonstruieren, woraus ihr Leben, ihr Glück oder ihre Armut bestand. Es bleiben ihnen nur sinnlose Worte, psalmodierte Litaneien ohne Ende und ohne Hoffnung. Sie haben ein Stück Weg zurückgelegt, um endlich erschöpft anzukommen bei dieser Herberge der Erinnerung. Sie sind unfähig, irgendeine (sinnvolle) Handlung aufzubauen. Es sind auch Fetzen vergangener Ereignisse.(...)“* (ebd., S. 34).

834 Ebd., S. 41.

„wpieramy mocno w te wyłobienia tam na dole...“ („wir legen sie an die Kerben da unten ...“). Stöhnend zieht der Sterbende seine Schuhe und Socken aus,- „Na dole?“ („Unten?“) – fragt er, zufrieden besteigt er wieder den Wagen, lächelt – „kawaleczek, kawaleczek...“ („ein Stückchen, ein Stückchen...“).

Autor im Bett setzt sich wieder, ruft: „Ale miałem krótkie majteczki...“ („Aber ich trug kurze Höschen...“) – bleibt wieder unbeweglich. Der Sterbende steigt nochmals vom Holländer, wiederholt -“O, miałem?“ („O, hatte ich?“), beginnt seine Hose auszuziehen, das Wägelchen rollt ein Stückchen nach vorne. Der Sterbende hält ihn, droht mit dem Finger - „Kawaleczek?“ („Ein Stückchen?“)<sup>835</sup>, schaut seine Höschen an, „mam“ („habe ich“) stellt er zufrieden fest, freut sich. Die Mutter schiebt den Holländer zurück. Der Sterbende zieht seine Hose aus, bleibt nun lediglich mit weißen kurzen Unterhosen bekleidet. Die Mutter beobachtet ihn, stößt ein leises Geschrei aus, wendet sich mit dem Oberkörper von ihm, schaut noch einmal zurück. Der Sterbende reicht ihr die ausgezogene Hose und macht mit der Hand ein Zeichen, daß sie gehen soll. Die Mutter geht zur Seite. Der Sterbende setzt sich erneut auf den Holländer – „krótkie majteczki“ („kurze Höschen“)- sagt er. Sich leicht erhebend sagt der Autor im Bett – „A dłonie?“ („Und Hände?“). „Dłonie?“ („Hände?“) – wundert sich der Sterbende.

„Dłonie, do przodu i do tyłu...“ („Hände nach vorne und nach hinten...“) – bestätigt der Autor im Bett und macht mit seinem Oberkörper Bewegungen nach vorne und hinten, worauf sich das ganze Bett bewegt und nach vorne fährt. Seine Hände hält er dabei so, als ob er tatsächlich auf dem Holländer fahren würde. In dem Moment gelingt es auch dem Sterbenden, endlich den Holländer zu betätigen. Jetzt fahren sie beide: der Autor in seinem Bett und der Sterbende auf dem Holländer. Während der Sterbende ängstliche Schreie ausstößt, klingen die Schreie des Autors im Bett herausfordernd - „Na lewo i na prawo. Do przodu i do tyłu. (...) A tłumy biegly za mna peme zdumienia i zachwytu. Do przodu i do tyłu.“ („Nach links und nach rechts. Nach vorne und nach hinten. ... Und die Mengen liefen mir hinterher, in Begeisterung und Erstaunen. Nach vorne und nach hinten.“) Der Sterbende läßt den Lenker aus der Hand, fährt rückwärts. (...) <sup>836</sup>

In der oben angeführten Szene kommt ein in bezug auf das Zwillingbrüderpaar oft eingesetztes Ausdrucksmittel – Sprachspiele. Ein Mittel zur Verdeutlichung des Wechsels der Zeitebenen zur Ebene des Kindes ist hier die kindersprachliche Onomatopoeik. <sup>837</sup>

In bezug auf das „Theater des Todes“ kommt eine entgegengesetzte Tendenz als im Falle der „Gaukler“ und „Mieter“ zum Ausdruck: Kantor läßt sie verstummen. Eine Ausnahme bildet nur „Es ist bekannt, wer ...“, der das Lied „O mój rozmarynie“ singt – die Ernsthaftigkeit seiner Gestalt wird dort mit dem aus dem Bereich der „Niedrigsten Realität“ stammenden

835 Sprachspiel: wózeczek-kawaleczek.

836 In den meisten Szenen jedoch übernehmen die linguistischen Zeichen keine strukturierende Funktion hinsichtlich Konstruktion der Bühnenaktion.

837 Die Sprache in „Niech szczepną artyści“ sollte einer gesonderten Untersuchung unterzogen werden.



Volkslied in Kontrast gebracht, der Vater der Nation singt ein einfaches, seinem Ranges **widersprechendes**, Volkslied.

Seine Generäle erheben lediglich feierliche Geschreie, die jedoch nicht als linguistische Zeichen identifiziert werden können, und folglich unter die Kategorie der paralinguistischen Zeichen fallen.

Bei Gastspielen in der ganzen Welt wurden die Texte in „*Niech szczyzną artyści*“ immer in der polnischen Sprache gehalten, abgesehen von den mehrsprachigen Todesdiagnosen des Arztes (vgl. S. 261) und dem Satz „*I tak minęło 64 lata.*“ („Und so sind diese vierundsechzig Jahre vergangen.“) in der Szene 20 des zweiten Aktes, den man immer in die Sprache des jeweiligen Landes übersetzte.

In einigen Szenen kommen die linguistischen Zeichen nur in Liedern vor, so z.B. in den Szenen 2-4 des dritten Aktes – „*święty mocny*“ (aus dem Off), und in der Szene 21 des zweiten Aktes – dem Lied des Gehenkten.

#### Ad. 2.1.2

Die meisten in „*Niech szczyzną artyści*“ hervorgebrachten paralinguistischen Zeichen sind sprachbegleitend – in insgesamt 35 Szenen, losgelöst von den linguistischen Zeichen treten sie nur in 4 Szenen auf. Somit ist das Verhältnis zwischen den beiden Zeichensystemen grundsätzlich ein anderes als in der Inszenierung von Szajna.

Bezeichnend für die paralinguistischen Zeichen in Schauspiel Kantors ist, daß sie sich in den meisten Szenen im Bereich des Schreies bewegen, dessen Wirkung durch die Simultaneität der sprachlichen Aktionen noch multipliziert wird. Das Geschrei ist für einige Figuren, so für die Generäle, denen die Möglichkeit einer sprachlichen Aussage entzogen wurde, die einzige Artikulationsart.

Die auditiven stimmlichen Merkmale wie Tonhöhe- und -stärke, Betonung, Artikulation, Rhythmus etc. der Gestalten in „*Niech szczyzną artyści*“ zielen auf die Verdeutlichung der Unnatürlichkeit des Sprechvorgangs. Besonders demonstrativ kommt es in der modulierten Sprechweise der Zwillinge zur Geltung, sie gehen spielerisch mit der Lautstärke um, oft

beginnen sie einen Satz sehr leise und beenden ihn schreiend, oder umgekehrt, mitten im Satz setzten sie lange Pausen und nachdem schon alle vergessen haben, daß sie irgend etwas erzählt haben, fahren sie mit ihrer Erzählung fort – somit wird die Homogenität der Texte zerstört und ein Perspektivenwechsel auf der Ebene der linguistischen Zeichen ermöglicht. Ihre Aussprache ist ebenfalls übertrieben und unnatürlich.

Hinsichtlich der bedeutungsgenerierenden Funktion im Gesamtzusammenhang scheinen die paralinguistischen Zeichen den linguistischen in ihrer Relevanz gleichgestellt zu sein.

Ein wichtiges, häufig eingesetztes Bestandteil des akustischen Kanals, der sich oft mit musikalischen Motiven überlappt, ist das Husten.

#### Ad. 2.2.1

Die Geräusche, die in den meisten Szenen durch die Handlungen der Schauspieler im Raum verursacht werden, begleiten die Aufführung von der ersten Szene an, mit Unterbrechung in den Szenen 19-20 des ersten Aktes und 5-7 des zweiten Aktes, in denen sie von der Musik übertönt werden. Eine Stille, in der nur der Choral ertönt, herrscht ausnahmsweise in den Szenen 2-3 des dritten Aktes.

In der vierten Szene des vierten Aktes gelingt es den Figuren zum ersten und einzigen Mal in der Aufführung eine Kommunikation zu beginnen. Interessanterweise wird sie nicht mittels der Sprache zustande gebracht, obwohl sie zu den häufig eingesetzten Ausdrucksmitteln in „Niech szczyzną artyści“ gehört, sondern auf die einzige Weise, mit der man sich im Gefängnis verständigen kann – dem Klopfen im Morsealphabet. Somit wird die Unmöglichkeit einer sprachlichen Kommunikation demonstrativ zur Schau gestellt und der Handlungsort näher bestimmt.

*Szene 4., Akt IV. "Der Zufluchtsort für Diebe, Landstreicher, Künstler hat sich in eine Gefängniszelle verwandelt. Erst jetzt haben die Bewohner dieses Asyls das Bedürfnis bekommen, sich dem Ort anzupassen: DER KERKER, DIE GEFANGENEN, DER GEFÄNGNISTELEGRAPH. "838*

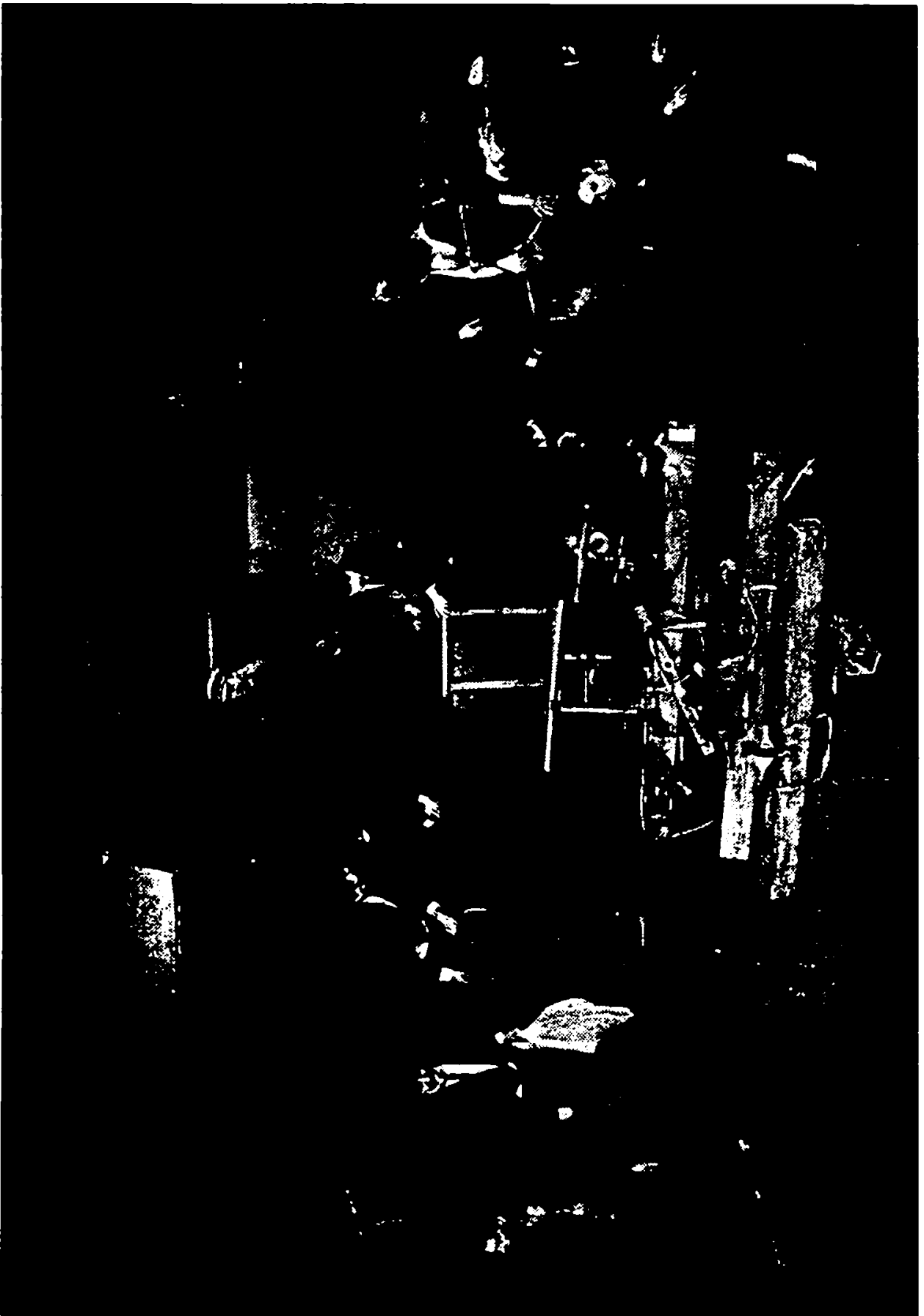
Stille. Jeder bei seinem Gegenstand. Auf einmal ist ein Klopfen zu hören. Das ist der Sterbende, der mit einem Holzlöffel an sein Bett klopft, damit aufhört und aufmerksam lauscht, noch einmal klopft – in Morsealphabet. Jetzt ist eine Antwort zu hören, ein anderer Schauspieler sendet eine Nachricht. Langsam schließen sich auch die anderen Schauspieler an. Währenddessen kommen der Junge und „Es ist bekannt, wer...“ herein, der letztere setzt sich auf das Bett des Sterbenden, der Junge versteckt sich hinter dem Haufen von Prangern. Das Klopfen wird immer lauter. Die Figuren bleiben dabei konspirativ hinter ihren Gegenständen halb versteckt, der Junge läuft vom Gegenstand zum Gegenstand, versteckt sich hinter ihnen, wie während eines Artilleriebeschusses. Der Wille, sich mit anderen zu verständigen, wie auch das Bewußtsein der Ordnungswidrigkeit dieser Handlung, wird durch die Kinetik der Gestalten vermittelt.

Der Kerkermeister öffnet die Tür, alle unterbrechen das Klopfen, Stille, er schaut sich streng um, schließt die Tür wieder, das Klopfen wird fortgesetzt. Die Situation mit dem Hereinkommen des Kerkermeisters wiederholt sich noch einmal.

Das Klopfen wird auch in den zwei darauffolgenden Szenen (4 und 5) fortgesetzt. Die Vieltgestaltigkeit der einzelnen Klänge wird zur einem polyphonen Ereignis, es klingt fast wie ein Orchester. In der Szene 4 vermischt es sich mit den Klängen des Tangos, in der Szene 5 ist eine Antwort aus dem Off zu hören – die aber nicht eindeutig ist, es ist ein Klang zwischen Klopfen und Schießen.

Bezeichnenderweise werden die Klopfzeichen der „Gefangenen“, sicher auf Anweisung Kantors, im Programmheft unter „Musik“ aufgeführt.

Auch im akustischen Kanal verfährt Kantor nach der Methode der Gegenüberstellungen, so überlappen sich Klänge aus verschiedenen Bereichen, z.B. der Militärmarsch und der Klang der Marschschritte der Generäle, nicht selten treten sie in widersprüchliche Relationen zueinander so z.B. das Tropfen des Wassers im Spülbecken und der Schuß des Kartenspielers etc.



*Photo 33*

## Ad. 2.2.2

Kantor greift in „Niech szczyzną artyści“ auf ein begrenztes Repertoire von musikalischen Motiven zurück:

- Lumpenproletarischer Tango (Akt I, Szene 19-20; Akt II, Szene 1, 9; Akt III, Szene 1, 5, 9, 10-11; Akt IV, Szene 1, 5),
- Marsch „My, Pierwsza Brygada“ („Wir, die erste Brigade“), vom Tontechniker des „Cricot 2“ überarbeitet, klang er wie von einer alten Schallplatte hergestellt; die Änderungen seines Tempos ergaben zunächst zwei Versionen<sup>839</sup>:
  - A. die eines Trauermarsches (Ouvvertüre, Szene 6; Akt I, Szene 11-16; Akt II, Szene 3,4, 16; Akt III, Szene 7-8, 9; Akt IV Szene 3; Akt V), von dem es auch zwei weitere Versionen gab, eine schnellere und eine sehr langsame<sup>840</sup>,
  - B. die eines Militärmarsches (Akt I, Szene 16-17; Akt II, Szene 5-7, 17; Akt III, Szene 12-14; Akt V); der Militärmarsch folgt immer dem Trauermarsch (vgl. die Tabelle),
- polnischer Choral „święty Boże, święty mocny“<sup>841</sup> („Oh heiliger Gott, oh heiliger starker Gott) (Akt III, Szene 2-4 und 9),
- das Lied „O mój rozmarynie“ („Oh mein Rosmarin“), zwei Mal in der ersten Szene des zweiten Aktes von „Es ist bekannt, wer ...“ in Begleitung eines vom Band ertönenden Akkordeons gesungen.
- darüber hinaus werden von dem Gehentkten triviale Lieder gesungen<sup>842</sup>.

Anders als in „Szczelina“ und „Replika“, in denen die Musik speziell für die Zwecke der Inszenierung komponiert wurde, ist sie in „Niech szczyzną artyści“ ein „ready made“. Kantor nutzte die in Polen populären musikalischen Motive, an die bestimmte Assoziationen

839 Dem Prinzip „Vielfalt in Einheit“ entsprechend.

840 In der Tabelle haben wir es allerdings nicht berücksichtigt.

841 Er wurde von dem Tontechniker ohne musikalische Begleitung gesungen. Nach ihrer Bearbeitung wurden die musikalischen Motive zu Fragmenten ihrer Prototypen.

842 In unserer Tabelle haben wir sie nur in einer einzigen Szene berücksichtigt, wo das Lied deutlich in den Vordergrund tritt, sie entstammen der „Realität Niedrigsten Ranges“.

geknüpft waren, um durch ihre neue Funktionen im Gesamtzusammenhang einen Überraschungseffekt zu erzielen.

Die Musik verkommt nicht zur musikalischen Untermalung, sondern wird zum ordnenden, den Ablauf der Bühnenaktion steuernden Prinzip. Die eindeutig in der Gesamtkomposition dominierenden Marsch und Tango holen immer wieder die gleichen Figuren, Objekte und kinetische Aktionen ins Spiel, die wie zwanghaft wiederholt passieren. Mit dem Wechsel der Musik treten andere Figuren und Objekte auf, bzw. es ändert sich die Kinetik der Schauspieler.<sup>843</sup>

Es ergeben sich folgende Zeichenrelationen:

- Tango – „Gaukler“, „Mieter“ – ihre Gegenstände und Kinetik (vgl. S. 281); (darüber hinaus begleitet der Tango in zwei Szenen der Aufführung: der fünften und neunten Szene des dritten Aktes den Tanz des Meisters Veit Stoß mit der Kabarett-dirne),
- Trauermarsch – holt den Jungen auf dem Holländer ins Spiel, der vom „Theatrum mortis et gloriae“ mit seinem Pferdegerippe gefolgt wird mit der für sie charakteristischen Kinetik (vgl. S. 252); die Wandlung in fünf Szenen in einen Militärmarsch bewirkt eine Bedeutungsmultiplizierung, der Zuschauer wird verunsichert, ob er eine Militärparade, einen Trauerzug oder beides in einem beobachtet (es heißt ja auch „Theatrum mortis et gloriae“),
- Militärmarsch – holt immer das Pferdegerippe ins Spiel, und dynamisiert die Kinetik des „Theater des Todes“, das sich jetzt in Defilierschritt bewegt.

Diese Zeichenrelationen treten in bestimmten Rhythmusphasen auf, die unserer tabellarischen Zusammenstellung zu entnehmen sind.<sup>844</sup>

In bezug auf „święty Boże“ wird ein entgegengesetztes Verfahren angewendet: es blockiert die Handlungen, schafft ein Vakuum, in das Veit Stoß eintritt. Der Einsatz des Chorals im dritten Akt bildet eine Rahmenstruktur – erstmals ertönt er unmittelbar vor dem Erscheinen

---

843 Die Musik scheint ein Orientierungsmittel für die Schauspieler zu sein, die, insofern die Musik erklingt, sich für die richtige Position formieren bzw. auftreten.

844 Auf diese Weise rhythmisiert die Musik die Inszenierung.

des Veit Stoß, bevor die Folter beginnen und zum zweiten Mal nach ihrer Beendigung, nachdem der Kerkermeister die Tür hinter den gefolterten Gestalten geschlossen hat.

Kantors Ästhetik entsprechend werden diese festen Ordnungsprinzipien in einigen Szenen durch die Vermischung nicht zusammengehöriger Ausdrucksebenen in Frage gestellt, das Verfahren der Überlappung von verschiedenen „Gedächtnisklischees“ macht sich bemerkbar so z.B. in der Szene 16 des zweiten Aktes („Teufelskreis“), in der die „Gaukler“ und „Mieter“ von dem Jungen angeführt in einem kreisförmigen Reigen zu dem Trauermarsch tanzen; in der darauffolgenden Szene 17, schließt sich ihnen das „Theatrum mortis et gloriae“ im Rhythmus des Militärmarsches an; oder in der Szene 12 des dritten Aktes, in der alle Gestalten sich im Kreis drehend zum Militärmarsch hüpfen; der Trauermarsch begleitet auch die Folderszene (7) des dritten Aktes und das Aufbauen der Barrikade im fünften Akt.<sup>845</sup>

Zwischen den nacheinander folgenden musikalischen Motiven werden in einigen Szenen keine Pausen gesetzt, sie gehen ineinander über, das eine wird durch das andere vertrieben. In besonders konzentrierter Form kommt es in den Szenen 7-12 des dritten Aktes zum Ausdruck, als die „Gedächtnismaschine“ richtig in Schwung kommt.

---

845 Auf diese Problematik kommen wir auch in Kapitel 4 (Teil II) zurück.



*Photo 34*



### 3.3.1 Gesamtkonstruktion

Die von uns in bezug auf die einzelnen Zeichensysteme festgestellte Vielschichtigkeit und Komplexität bestätigt sich auch auf der Ebene der Gesamtkonstruktion des Schauspiels.

Auf den ersten Blick wirkt die Inszenierung der im Untertitel angekündigten Gattung der Revue entsprechend wie eine Aneinanderreihung verschiedener, untereinander nicht oder nur mittelbar zusammenhängender Szenen, Tanzsequenzen und Rückblenden, was sich jedoch bei näherer Betrachtung als ein Schein, als Irreführung des Zuschauers erweist. Im Gegensatz zur losen Reihung von Einzelszenen in der offenen Form der Revue, weist „Niech szczepną artyści“ nicht nur eine größere Geschlossenheit auf, sondern ist ein durchkomponiertes Werk.

Wie „Replika“ und „Szczelina“ beginnt „Niech szczepną artyści“ mit einer einstimmenden, einführenden Sequenz. Die Ouvertüre ist eine Art Probe vor dem eigentlichen Spektakel: Die Figuren kommen halb „privat“ auf die Bühne, scheinen nicht genau zu wissen, was sie dort zu tun haben, bemerken die Gegenstände und beginnen sich mit ihnen zu beschäftigen. Das Erscheinen vom „Seligen“ ist ein Ansporn zum „üben“ ihrer „Rollen“.<sup>846</sup> Zugleich ist sie die Quintessenz des Spektakels, dort wird seine Leitidee – die des Todes, des Weggehens vorangekündigt.

Im ersten Akt werden in nacheinander folgenden Szenen der Friedhofströdler und die „Mieter“ des Friedhofsdepots eingeführt: die Mutter-„Wortmühle“, das Zwillingbrüderpaar-„Ich – der Sterbende, Bühnengestalt“ und „Der Autor der Bühnengestalt des Sterbenden“. Auch der Arzt „Asklepios“ erstattet seinen Besuch. Ihre „Rollen“ werden festgelegt und bleiben bis zum dritten Akt relativ konstant. Durch eine deutliche Reduktion gekennzeichnet, gehen sie eigentlich nicht über ihre typisierenden Bezeichnungen hinaus: folgerichtig „zermahlt“ die Mutter unverständlich den Text, der Sterbende stirbt, der Autor kommentiert gestisch und linguistisch seinen Tod, darüber hinaus machen die Zwillinge von der ersten Szene ihres Auftrittes an den Verlust ihres Ich-Bewußtseins kenntlich (vgl. S. 257), die ein-

zige Aufgabe des Arztes besteht darin, den Tod der Anwesenden festzustellen. In den Szenen 11-17 wird dem Zuschauer das „Theater des Todes“ vorgestellt und seine Marionettenhaftigkeit, besonders plastisch in der Szene 17 („Kleine Zinnsoldaten“, vgl. S.252) demonstriert, auch die Sonderstellung des Jungen und von „Es ist bekannt, wer...“ wird angedeutet<sup>847</sup>. Wie Szajna und Mądzik läßt Kantor das Spektakel sich langsam entwickeln, um es dann Ende des ersten Aktes durch das Hereinbrechen der „monströsen Truppe der Wanderschauspieler“ zu verdichten.

Im zweiten Akt konstruiert Kantor eine kontrastreiche Montage. Er läßt auf allen Ausdrucksebenen das Gegensätzliche aufeinanderprallen: Stimmungen, Musik, Figuren, ihre kinesisch-linguistischen Aktionen, Emotionalitäten. Die Handlungen der „Mieter“ des Friedhofsdepots verlaufen in den meisten Szenen simultan mit denen der „Gaukler“, wobei in dieser Simultaneität differierende Dominanten gebildet werden. Diese spannungsgeladenen Szenen konterkariert Kantor mit den Auftritten des „Theatrum mortis et gloriae“, mit Szenen, in denen die Spannung fast auf den Nullpunkt sinkt. Die Beziehung der einzelnen Sequenzen zueinander ist somit durch die „Einheit der Widersprüche“ geprägt. Zum ordnenden Prinzip wird die Wiederholung: Was beim erstmaligen Sehen als eine zufällige, sprunghafte Anhäufung von Bildern, Raum- und Zeitdimensionen den Zuschauer desorientiert, läßt durch den Rhythmus des „Immergleichen“ doch eine Kontinuität erkennen. Die Unordnung wird somit in eine Form gerückt, ohne eindeutige Bedeutungen zu suggerieren. Die Rolle des Betrachters als Mitspieler, der die einzelnen Sequenzen wie Bausteine zusammenfügt wird offensichtlich.

Durch die „Beschwörung des kleinen Wagens“ in der Szene 15 beginnen sich die bisher getrennten Welten: die des „Theatrum mortis et gloriae“ und die des Friedhofsdepots zu durchdringen – der Sterbende versucht den Holländer, den Erinnerungsgegenstand, der seinem

---

846 Kantor während der Proben: *„Lekarz powinien cały czas chodzić po scenie. Nie powinien być naturalistyczny na zasadzie, że przychodzi do chorego, bada puls i orzeka, że ten zmarł. Powinna pani (M.Rychlicka) grać sama siebie. Pani dokładnie nie wie, co ma robić na scenie. Jeszcze tego nie ustaliliśmy. Więc niech Pani np. zachowuje się tak, jakby się pani nic nie chciało robić. Pochodzi pani i zadowolona, że kończy swoją rolę, wychodzi. Podobnie pozostali aktorzy. Wchodźcie na scenę – macie coś zagrać, ale właściwie nie wiecie co. Wchodzi Umarty i już wszystko wiadomo. Ten system powinien być widoczny od początku.“* In: Halczak 1988, S. 232.

847 Beispielsweise durch seine in manchem von der Gruppe abweichenden Handlungen, seine Trennung vom „Theater des Todes“ nach der „Flucht der Gespenster“ in der Szene 17, oder sein Verbleiben in der Szene 18 im Friedhofsdepot. Die Funktion eines der Generäle, der mit ihnen auf der Bühne verbleibt, beschränkt sich lediglich auf das Herumschieben von „Es ist bekannt, wer ...“, deswegen ordnen wir ihn grundsätzlich dem „Theater des Todes“ zu.

„Ich“ aus der Vergangenheit, dem sechsjährigen Jungen eigen ist, zu besteigen (vgl. S.283). Mit dem Eindringen in die Welt der eigenen Erinnerung durchbricht er die Spielregel. Er unternimmt nicht wie bisher den Versuch, die Erinnerung als eine fremde, entfernte Welt wiederzubeleben, sondern sie auf der Ebene der kinesisch-linguistischen Handlungen zu rekonstruieren. Die verschiedenen Gedächtnisklischees beginnen sich zu überlappen: so vereinigen sich in den zwei darauffolgenden Szenen – der Szene 16 und 17 alle Gestalten im „Teufelskreis“ – einem gemeinsamen Tanz im Kreis, der sie zum ersten Male einem gemeinsamen Rhythmus unterwirft (vgl. ad. 2.2.2).

Der zweite Akt wird in der vorletzten Szene (20) vom Sterbenden mit dem Satz „Und so sind diese vierundsechzig Jahre vergangen“ resümiert, der nach diesen Worten mit einem für Tadeusz Kantor charakteristischen Schritt hinausgeht. Auf die Relevanz dieses Satzes wiesen wir schon in ad. 2.1.1 hin. Die Eindeutigkeit dieser Pointierung wird von Kantor jedoch gleich in der darauffolgenden Szene – der letzten Szene (21) des zweiten Aktes in Frage gestellt, denn „das letzte Wort gehört dem Gehenkten. Melancholisch, die Hände in die Taschen versenkt, stimmt er sein arrogantes Lied an... er geht.“

Der dritte Akt beginnt wieder mit der „Hölle der Alltäglichkeit“, in die in der dritten Szene eine fremde Gestalt, ein „Besucher aus dem Jenseits“ hereingeführt wird. Kommentar Kantors:

*„Es gibt etwas Verdächtiges in dieser Gestalt aus dem 15. Jahrhundert, die aber wie zur Zeit der Montmartre-Bohème gekleidet ist. Dennoch verrät ihn DAS KREUZ. Er trägt es auf weltliche Art unter dem Arm.“<sup>848</sup>*

Die zu Recht beunruhigende Künstlergestalt zerstört die „Ordnung der Unordnung“, an die sich der Zuschauer gerade zu gewöhnen begann. Um seinen Marienaltar zu schaffen, entfremdet Veit Stoß die Gestalten ihren ursprünglichen „Rollen“, die „Gaukler“ und „Mieter“ werden zu „Märtyrem“, der Kerkermeister, „zunächst zum Hotel-Laufburschen, der die Koffer des Meisters trägt, und dann zum HENKER“<sup>849</sup>, die Kabarett-dirne in der Szene 9 zum Todesengel. Die Grundstimmung ändert sich grundsätzlich, um jedoch in der Szene 10 – der „Revolte der Märtyrer – der Gestalten des Altars“ zu der alten Un-Ordnung zurückzukehren. Die „Gedächtnismaschine“ arbeitet jetzt mit höchster Geschwindigkeit. Dem Prinzip der

---

848 Kantor 1986, S. 42.

abgebrochenen logischen Zusammenhänge zufolge erscheinen die gerade einen grotesken Todes verstorbenen Gestalten wieder lebendig.<sup>850</sup> Dort findet der von uns auf Seite 269 beschriebene Tanz mit den Prangern statt. In der nächsten Szene (12) überlappen sich demonstrativ verschiedene Gedächtnisklischees:

Die „Märtyrer“ tanzen weiterhin, während durch die Tür das „Theater des Todes“ mit dem Pferdegerippe hereinmarschiert. „Es ist bekannt, wer...“ sitzt diesmal nicht darauf, sondern führt zusammen mit dem Jungen das Pferd herein. Der Militärmarsch ertönt. Die Gruppe durchschreitet senkrecht den Raum, wobei es fast die vorne auf ihrem Stuhl sitzende Mutter überrollt. Diese steht auf, wirft den Eindringlingen einen vorwurfsvollen Blick zu und setzt sich wieder hin. Erst jetzt schließt sich das „Theater des Todes“ den Tanzenden an. Die Kabarett-dame/Todesengel besteigt das Pferdegerippe. (...)

In den ersten zwei Szenen des vierten Aktes kehren die Gestalten des „Friedhofsdepots“ zunächst zu ihren Alltagshandlungen zurück, sie machen „die äußersten Anstrengungen, um zu überleben“<sup>851</sup>. Durch die Rebellion der Spülmagd, die mit den Worten: „Ale dość tego!“ („Jetzt reicht es!“) ihren Spüllappen wegwirft und ihr Spülbecken verläßt<sup>852</sup>, und die anschließend in den Tod der Spülmagd und des Zuhälters „neben der Waschschüssel – diesem Symbol ihres Lebens“<sup>853</sup> mündet, wird die Ordnung ihrer „Alltäglichkeit“ gestört.

Nach dem Besuch des „Seligen“ in der dritten Szene verwandelt sich der Handlungsort in ein Gefängnis.

Im fünften Akt richten sich die Handlungen der Schauspieler wie bereits beschrieben (vgl. S.253) gegen das Publikum – die Barrikaden werden errichtet.<sup>854</sup>

Als eine Klammer für die Inszenierung, die ihre eigene Logik verfolgt, wirkt die ständige, selbstverständlich verzerrte Wiederholung gleicher kinesisch-linguistisch-musikalischer Aktionen (vgl. ad. 2.2.2 und die Tabelle). Der abwechselnde Einsatz von statischen und dynamischen Sequenzen, die eine feste Zuordnung von Zeichen aufweisen, auf die wir exemplarisch in ad. 2.2.2 eingegangen sind, läßt eine rhythmische Struktur erkennen. Darin zeigt sich noch

849 Ebd.

850 Ein beliebtes Verfahren bei Witkiewicz.

851 Kantor 1986, S.40.

852 Zieht Schuhe mit hohen Absätzen an und setzt sich auf den Tisch des Kartenspielers.

853 Kantor 1986, S.40.

854 Die Reihenfolge der Leitmotive der letzten drei Akte weist eine Umkehrung einer logischen Ursachenfolge auf – Hinrichtung, Gefängniszelle, dann Barrikaden.

einmal eine Anlehnung an Witkiewicz, und darüber hinaus an Meyerhold, der den Grundsatz von dynamisch unterschiedlichen Szeneneinheiten einführte, wo statische Phasen mit dynamischen Bewegungssequenzen wechselten. Kantor erläutert die Flüchtigkeit der Realität durch ihr Abbild, das Leben, u.a. in einem Rhythmus des Sterbens und der Wiederbelebung<sup>855</sup> durch das Nicht-Leben, die Bedeutungsmultiplizierung durch die Botschaftslosigkeit, quantitative Überforderung durch die Leere, womit er in mehrfacher Hinsicht ein gewisses Gleichgewicht erreicht. Somit kommt auch auf der Ebene der Gesamtkomposition, das Prinzip des Widerscheins deutlich zum Ausdruck. So Tadeusz Kantor:

*„Widerschein II.*

(...)

*Ich will dem Wort WIDERSCHIEIN seine wesentliche Bedeutung und Konsequenz wiedergeben (...)*

*Nennen wir es Kunst, oder besser; POESIE, die für mich eine anmaßende Expedition in die Bereiche des UNBEKANNTEN und UNMÖGLICHEN ist. Die Poesie nicht mit der Fiktion mit der Illusion und mit der Täuschung identifizieren! POESIE – VERLÄNGERUNG DER WIRKLICHKEIT! Die Wurzeln stecken in der WIRKLICHKEIT! In der alltäglichen, allgemeinen, banalen, armen, von den mittelmäßigen Dichtern mißachteten der verachteten! Ich möchte es bezeichnen, diesen Prozeß, oder besser dieses Verfahren außerhalb jeder Konvention, das nicht legalisierte, das beinahe auf der schwarzen Liste stehende, dem Verbrechen und dem Tode nahe. Gleich am Anfang soll man eine Bedingung erfüllen – die poetische: DEN SCHEIN der Wirklichkeit als ihre VERLÄNGERUNG anerkennen.*

(...)

*Diese geheimen Rechte des Widerscheins des Gegenteils der Poesie bewirken eben, daß der im Titel enthaltene Imperativ des schmähen Todes sich auf die Künstler bezieht, daß der Ruhm und die Ehre der Nation mit der Hölle des gesellschaftlichen Bodensatzes zusammenstößt, mit der Welt der Bettler, der Zuhälter, der Huren, der Galgenvögel, Spitzel und dekadenten – Künstler – Mogler, daß die Kunst – die erhabensten Ideen der Menschheit – sich in schmachvolle Verfahren der Märtyrerkammer eines Gefängnisses verwandeln – daß mit dem Gefängnisalphabet der Künstleralphabet an die Welt geschlagen wird (...)*<sup>856</sup>

Diese vielschichtige, mit Gegensätzen spielende rhythmische Struktur, dieses groteske Spiel, das alle Konstruktionsebenen umfaßt, einen Choral mit einer unmittelbar darauffolgenden Folterszene, das die „Erhabenheit“ der Kunst mit fragwürdigen Gestalten und das Stereotype mit dem Verrückten kontrastiert, das die Skulpturen des Marienaltars als Inspiration der Fol-

---

855 So z.B. der mehrfache „Tod“ des Gehenkten und des Sterbenden, der Märtyrer, der Spülmagd und des Kartenspielers.

terszenen betrachtet und den unvorstellbaren Moment des eigenen Todes aufführt, eröffnet breite Assoziationsmöglichkeiten.<sup>857</sup> Dementsprechend werden die Kausalität der Handlung und die Logik der psychologischen Motivation durchbrochen, und beliebige Zeitsprünge zugelassen. Die Betonung der ausschließlich ästhetischen Wirklichkeit wird augenfällig.

Wie Mađzik und Szajna arbeitet Kantor mit einem sehr stark reduzierten Repertoire an Ausdrucksmitteln. Die „armen“ Objekte, Kleidung, alte Schlager auf zerkratzten Platten, typenhafte Figuren, ihre puppenhaften Bewegungen, maskenhafte Mimik, eine der Kommunikationsfähigkeit beraubte Sprache, wirken wie Erinnerungsfetzen aus einer vergangenen Welt. Die aus diesen Überresten zusammengebastelte Struktur des Stückes und folgerichtig die Realitätsbezüge sind ebenfalls durch das Fragmentarische geprägt.

Das Versetzen der Bühnenaktion in ein anderes Zeitmaß ist ein Mittel zur Überzeichnung der alltäglichen Vorgänge und Figuren, sie werden wie in einem krummen Spiegelbild verzerrt. Die von Kantor konstruierten eigenen Zeit-Gesetze<sup>858</sup> sind zum einen durch die in seinem Gedächtnis fixierte Landschaft seiner Kindheit, zum anderen durch die Reise in die Zukunft geprägt, die, wie unsere Analyse belegt, paradoxerweise ebenfalls in der Erinnerungskonvention gehalten wird. So Tadeusz Kantor:

*„(...) eine Handlung gibt es nicht. Es ist vielmehr eine Reise in die Vergangenheit, zu den Abgründen unseres Gedächtnisses, zur vergangenen Zeit, die vorbei ist, und die nicht aufhört, uns anzuziehen, die Zeit, die sich vereint, irgendwo mit den Sphären des TRAUMES, des INFERNUM, MIT DER WELT DER TOTEN MIT DER EWIGKEIT... Dort die Einheit bildet! Dies ist der Grund, weshalb sich die Gegenwart ebenfalls dort einfinden wird, obwohl wir nicht vorhaben, sie zu beschreiben ... Es sind die Welt und die Zeit, wo sich alles abspielt GLEICHZEITIG, wo alles sich für unseren pragmatischen ALLTAG als unwirksam erweist, unnützlich, unernstlich in Widersprüchen verliert, zwischen Ernst und Lächerlichkeit balanciert, zwischen Himmel und Hölle, Gebet und Blasphemie, Mut und Flucht (...)“<sup>859</sup>*

---

856 Kantor 1986, S. 34.

857 Eine rhythmische Struktur, die jedoch viel komplizierter ist und überhaupt nicht so durchsichtig wie in „Szczelina“.

858 Vgl. Kantor: „Anscheinend herrschen in jener Welt, die aus armen Bruchstücken der Erinnerung besteht, andere Zeit-Gesetze.“ (ebd., S. 38).

859 Ebd., S. 33.

Kantor gelingt es, diese eigene, zerstückelte, von den herkömmlichen Zeitgesetzen befreite Lebensgeschichte paradoxerweise durch ihren demonstrativen Subjektivismus<sup>860</sup> zu objektivieren und so zum Allgemeinen zu finden.

Eine grundsätzliche ästhetische Kategorie für das Schauspiel, die von Kantor etwa zu diesem Zeitpunkt entdeckt wurde, ist auch der Begriff des Gefängnisses auf den wir ausführlich im letzten Kapitel unserer Arbeit eingehen wollen.<sup>861</sup>

---

**860** Unter anderem das Betonen der subjektiven Perspektive durch die Anwesenheit Kantors.

**861** Vgl. S. 309.

## 4. Zusammenfassung: Die Bedeutungsgenerierung im polnischen Bildertheater

Unsere Analyse bestätigt nicht nur die eingangs gestellte These, nach der sich die Inszenierungen des polnischen Bildertheaters auf ein gemeinsames Modell der Zeichengenerierung zurückzuführen lassen. Ergeben sich doch Übereinstimmungen, sowohl hinsichtlich des Semiotisierungsgrades, der Kommunikationssituation, als auch der Generierungsmechanismen. Darüber hinaus ließ sich detailliert nachweisen, daß auch auf der Ebene der angewandten Kompositionsmittel viele gemeinsame Konventionen bestehen.

### 4.1 Der Semiotisierungsgrad

Hinsichtlich der Objektrelation entsprechen die von uns analysierten Produktionen auf der Ebene der Gesamtkomposition, der Klasse der **Symbole**, im Sinne der Zeichendefinition von Charles Peirce (vgl. Kapitel 1.2.1, Teil I). Somit distanziert sich das polnische Bildertheater von der für das darstellende Theater üblichen ikonischen Ähnlichkeits- bzw. Analogiebeziehung zwischen dem Repräsentamen und dem Objekt und formuliert einen eigenen Lösungsvorschlag für die Sinnkonstitution im zeitgenössischen Theater, der in der Tradition der semantisch-syntaktischen Praktiken nichtmimetischer Kunst des ersten Drittels unseres Jahrhunderts steht.<sup>862</sup>

Das Symbol weist der Peirceschen Konzeption zufolge die höchste Zeichenhaftigkeitsstufe auf und läßt somit dem Zuschauer die größtmögliche interpretatorische Freiheit, indem es ihn durch keine eindeutigen Hinweise zur Bedeutungsbildung beeinflusst. Die solchermaßen generierten Inszenierungen stellen spielerisch die Objektivität des Dargestellten in Frage und thematisieren mit ästhetischen Mitteln die Bedeutung als Problem der Rezeption. Die offen gelassenen Konnotationsfelder zwingen den Betrachter im Wahrnehmungsvorgang die ästhetische Grundstruktur zu ergänzen, machen ihn zum semantischen Produzenten. Die von uns analysierten Superzeichen sind sowohl auf der Konstruktions-, als auch der Rezeptionsebene durch einen sehr hohen Grad an Offenheit gekennzeichnet. Hinsichtlich des Interpretantenbe-

---

<sup>862</sup> Vgl. Kapitel 2.2, Teil I.



zuges entsprechen sie, u. E., einem **Rhema**, d.h. einem Zeichen, das durch einen nicht in den Kategorien von „Wahrheit“ und „Falschheit“ bewertbaren Kontext uneingeschränkt ergänzbar ist. Das Kunstwerk ist somit das Produkt eines subjektiven Deutungsprozesses, es kann folgerichtig Konnotationen auslösen, die bei seiner Produktion nicht vorhanden waren. Die Mitteilungsabsichten des Autors können so, je nach dem Vorwissen oder auch der Entscheidung des Rezipienten eine Rolle spielen, der Deutungsprozeß kann aber auch unabhängig bzw. in Opposition zu ihnen verlaufen. Möglich ist es auch, die theoretischen Äußerungen in den Rezeptionsprozeß einzubeziehen – darauf verweist in bezug auf die konkrete Kunst M. Imdahl (vgl. S. 63). Diese Möglichkeit haben wir exemplarisch bei der Analyse von „*Niech szczyzną artyści*“ demonstriert, wo wir die theoretischen Bemerkungen Kantors weitgehend berücksichtigt haben.

Unsere Analyse belegt ferner, daß auch auf der Ebene der Elementarzeichen offene, komplex generierte Zeichen, mit einem durch einen regelbasierten Schluß bzw. durch eine Assoziation erschließbaren Objektbezug dominieren. Diese auf Arbitrarität beruhenden und für den Interpreten offenen Repräsentamen der Elementarzeichen, die nicht direkt auf ein Objekt verweisen, sondern kontextuell deutbare Relationen sind, entsprechen zunächst der Klasse der Symbole, zum großen Teil nicht genuiner, sondern degenerierter Art.<sup>863</sup> Sie weisen als Zeichen der höchsten Zeichenhaftigkeit zugleich die Objektrelationen derer der niedrigeren Zeichenhaftigkeit auf, d.h. sie haben zugleich ein Icon oder einen Index inkorporiert. Besonders illustrativ kommt das in dem von Kantor in Anlehnung an Duchamps „ready made“ entwickelten Verfahren der Umkodierung von Zeichen zum Ausdruck: die von ihm aktivierten Zeichen sind zum großen Teil kulturelle „Zitate“, und somit in ihren potentiellen Konnotationen und Bedeutungen stark festgelegt, für das groteske Spiel in „*Niech szczyzną artyści*“ wird von Kantor sowohl diese ursprüngliche Geschlossenheit des Zeichens, wie auch dessen Auflockerung durch die Verschiebung der Zeichenrelationen genutzt. Mit der Umkodierung in Zeichen, die zugleich die Objektrelationen höherer und niedrigerer Zeichenhaftigkeit aufweisen, wird der Effekt der Vieldeutigkeit und Verwirrung erreicht. Je komplexer und offener nämlich die Organisation des Objektes wird, desto komplexer wird auch der Interpretant.

---

863 Vgl. Kapitel 1.2.1, Teil I.

Die große Dynamik und Wandelbarkeit der Einzelzeichen und Zeichenkomplexe machen die endgültige Bestimmung der Objektrelationen nicht zuletzt zur Frage der Rezeption. Aus unserer Analyse der drei exemplarischen Produktionen geht hervor, daß die Objektbezüge durch kleine Verschiebungen in Zeichenrelationen umkodiert werden können. Darüber hinaus zeigt sich, daß sowohl ein einziges Repräsentamen mehrere Objekte haben kann, als auch mehrere Repräsentamen auf ein einziges Objekt verweisen können, was besonders deutlich in „Niech szczyzną artyści“ in bezug auf die „Ich“-Abspaltungen Kantors zum Ausdruck kommt.

Die Bedeutungsgenerierung im polnischen Bildertheater läßt sich auf das **Prinzip der Konkretisationsvielfalt** zurückführen, wobei sich zwischen den einzelnen Produktionen Unterschiede qualitativer und gradueller Art ergeben. Auf das Prinzip der Konkretisationsvielfalt schließen wir aufgrund folgender Merkmale:

- **Verweigerung** von eindeutigen, im Werk selbst angelegten Hinweisen zur Bedeutungsbildung, und folgerichtig eine interpretatorische **Selektionsfreiheit**. Der Realitätsbezug wird allein durch abstrahierende Hervorhebung, Selektion und Konvention hergestellt. Somit realisieren sich die von uns berücksichtigten Schauspiele als autonome, von den herrschenden Wirklichkeitsgesetzen und rationalen Beurteilungskriterien unabhängige ästhetische Realitäten, als Modellierung von Gesetzmäßigkeiten. Die Semantik des Schauspiels erschließt sich durch dessen Syntax.

Trotz der Verschiebung von ursprünglichen Funktionen der theatralischen Zeichen und der Reduzierung der Realitätsbezüge haben die untersuchten Produktionen den letzten Abstraktionsgrad nicht erreicht. Wahrscheinlich ist er für die Kunstgattung Theater auch gar nicht erreichbar. Der Radikalismus eines Malewitschs, dessen Quadrate eine reine Möglichkeit, reine interpretatorische Potentialität darstellen, wäre nur mit einem völligen Gegenstandsverzicht, d.h. einer leeren Bühne, auf der nichts passiert, zu erreichen. Ein „Schauspiel“ kann lediglich mit Reduktionen des Realitätsbezuges arbeiten und darin ist das polnische Bildertheater relativ radikal. Hinsichtlich des erreichten Abstraktionsgrades, d.h. des Grades der Arbitrarität des Objektbezuges ergeben sich allerdings zwischen den einzelnen Produktionen graduelle Unterschiede. Er wird auch mittels unterschiedlicher Verfahren erreicht, worauf wir detailliert in Kapitel 4.3 eingehen werden.

Wie bereits erwähnt, ist das Bestreben nach einer „konkreten“ Theaterrealität in allen drei analysierten Produktionen enthalten. Die Unmöglichkeit, sie vollständig zu erreichen, wird

aber lediglich von Kantor explizit formuliert und von ihm als „Kampf der Realität mit der Illusion“ bezeichnet. Ihre szenische Nichtumsetzbarkeit gesteht er in einem einführenden Text zu der Inszenierung „Ich kehre hierher nicht mehr zurück“ ein, was er als Scheitern empfindet:

*„Alles, was ich in der Kunst gemacht habe,  
war das Abbild meiner Haltung  
gegenüber  
den Ereignissen,  
(...)  
Um das alles auszudrücken  
und zum eigenen Gebrauch  
schuf ich  
die Idee der Realität,  
die den Begriff der Illusion ablehnte,  
also das  
für das Theater  
als natürlich anerkannte Vorgehen...  
das SPIEL,  
die Darstellung,  
die 'Reproduktion'  
dessen, was im Drama (im 'Stück')  
niedergeschrieben war.  
Das Wort 'Reproduktion'  
hatte einen boshafte Ton:  
etwas, das die Autonomie,  
die Autonomie des Theaters verneint.  
Ich war stolz auf diesen Radikalismus.  
Ich war aber nicht derart orthodox,  
daß ich das bis zum Ende geglaubt hätte.  
In der Praxis  
überließ ich mich 'abseits'  
dem Zweifel,  
und das bewahrte wahrscheinlich meine Schauspiele davor,  
langweilig und trocken zu sein.  
Das bedeutet nicht, daß ich heute  
diese Idee aufgebe.  
Dank ihrer habe ich dort etwas getan  
für die Vergrößerung der Autonomie des Theaters,  
und für die Demaskierung der allgemeinen  
unerträglichen  
und anmaßenden  
Methode des ernsthaften 'Vortäuschen',  
des ernsthaften 'Erlebens'  
usw. usf.  
Es kann jedoch am Ende der Augenblick  
in dieser Etappe meines Schaffens.*

*die ich als 'Resümee'  
 anzusehen beginne,  
 es kam der – ich würde sagen:  
 endgültige Augenblick,  
 wo man sein Gewissen erforscht.  
 Wie war das wirklich  
 mit dieser Realität.  
 Hatte ich wirklich alles für sie getan?  
 Ich fange an, streng  
 zu mir selbst zu werden.  
 Als ich das Kind sein sollte,  
 war jemand anderes das Kind,  
 nicht ich real  
 (das läßt sich noch rechtfertigen).  
 Als ich sterben sollte,  
 starb ein anderer.  
 Er 'spielte' mich als Sterbenden.  
 Und dieses 'Spiel',  
 das verbannt hatte, funktionierte perfekt.  
 Als ich beharrlich, sehnsüchtig und  
 unaufhörlich  
 in Gedanken  
 in die Schulklasse zurückkehrte,  
 kehrte nicht ich,  
 kehrten andere (Schauspieler)  
 in die Schulbänke zurück,  
 sie kehrten zurück, 'stellten dar'  
 und 'täuschten vor'.  
 Um die Wahrheit zu sagen:  
 ich habe nur das erreicht,  
 daß ich mit Leidenschaft und Genugtuung  
 gezeigt habe,  
 daß sie 'vortäuschen'.  
 Meine Anwesenheit auf der Bühne sollte  
 die Niederlage meiner 'unmöglichen' Idee:  
 des 'Nichtspielens'  
 vertuschen (...)''<sup>864</sup>*

Die Synthese der Elemente „Illusion“ und „Realität“, verstanden im oben angeführten Kantorschen Sinne, hält Kłossowicz für eine originelle Eigenschaft dessen Schaffen:

*„Es geht hier darum, daß Kantor sich niemals endgültig für die 'Illusion' oder für die 'Realität' entscheidet, sondern daß er beide beinhaltet; er unternimmt etwas Unmögliches: Er verbindet Feuer mit Wasser, Duchamp mit dem Symbolismus. Gerade diese Tatsache ist von allergrößter Bedeutung – sie ist der Grund für die*

---

864 Einführender Text im Programmheft zu „Ich kehre nicht mehr zurück“ – nach Kłossowicz 1995, S. 91- 92.

*Wirkliche Originalität und Außergewöhnlichkeit seines Theaters vor dem Hintergrund der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts.* " <sup>865</sup>

Dieser Feststellung können wir nicht zustimmen. Erstens geht aus Kantors theoretischen Schriften hervor, daß die „Entscheidung“ für die „Realität“ schon zu Beginn seiner Theaterarbeit gefallen war und bis zum Ende beibehalten wurde. Unterschiedlich waren nur die Methoden mit denen er diese auf verschiedenen Etappen seines Schaffens zu erreichen versuchte. Zweitens steht Kantor gerade in der Unmöglichkeit des Erreichens einer hundertprozentigen „Realität“ und somit der zwanghaften Verbindung des „realen“ und „illusionistischen“ Elementes<sup>866</sup> in der Tradition des Theaters der historischen Avantgarde. Dies geht aus unserer Analyse ihrer tragenden ästhetischen Prinzipien hervor. Um uns nicht zu wiederholen, verweisen wir auf Kapitel 2.2.1.4 (Teil I).

Wir wollen dem Werk Kantors nicht dessen Originalität absprechen, sind allerdings der Meinung, daß sie auf andere Qualitäten seiner Schauspiele zurückzuführen ist.

- **Erwartungsdurchbrechungen:** Der Zuschauer wird programmatisch verunsichert.
- **Kontextbedingte Wahrnehmungsungleichheit:** Da, wie wir festgestellt haben, die Elementarzeichen nicht mit eindeutigen Funktionen ausgestattet sind, können sie nicht isoliert betrachtet werden. Hinweise für eine Bedeutungsbildung können erst aus ihren syntaktischen Verbindungen erschlossen werden. Da diese durch eine hohe Wandelbarkeit gekennzeichnet sind, werden die potentiellen **Funktionen vervielfacht**, wobei die Inszenierung selbst nur Vorschläge für ihre Bestimmung formuliert, die Entscheidung bleibt jedoch dem Zuschauer überlassen. Das ästhetische Angebot auf der Bühne ist nicht statisch, sondern diskutiert verschiedene Deutungsmöglichkeiten. Die Überprüfung der unterschiedlichen Kontexte thematisiert die **Ambivalenz und Vorläufigkeit der Bedeutung**, betont den **Relativitätscharakter** des Dargestellten, das als Produkt einer gedanklichen Verknüpfung entblößt wird. Durch die demonstrative Betonung des Augenblickes in dem die Zeichen aufeinander wirken, wird die Bedeutungsgenerierung demonstrativ betont, ihre Regeln und Konventionen werden auf eine ästhetisch-spielerische Weise reflektiert. Daraus resultiert der Eindruck, mit einem amorphischen, spontanen Phänomen zu kommunizieren.

---

865 Klossowicz 1995, S. 58.

866 Gemeint im Sinne der Kantorschen Darlegung.

Das Spiel mit mehreren Möglichkeiten der Bedeutungskonstitution unterbindet die Gefahr einer objektivierenden intellektuellen Reflexion und zeigt die Möglichkeit, einen Kontext relationierend, d.h. um auf die Terminologie von S.J. Schmidt zurückzugreifen<sup>867</sup>, syntaktisch-semantisch aufzubauen und nicht wie im darstellenden Theater korrelatmeinend d.h. semantisch-semiotisch.

- **Vernetzte Wahrnehmung:** Einerseits erstellen die Zeichen in einem Deutungsprozeß Bezüge zu einer außertheatralischen Wirklichkeit, andererseits beinhalten sie die Möglichkeit einer autologischen Interpretation, d.h. sie verweisen auf die Identität des Repräsentamens mit seinem Objekt. Diese besteht zwar im Falle einer künstlerischen Kommunikation immer, da das Repräsentamen dort einen Eigenwert, den er in anderen semiotischen Prozessen nicht hat, erhält. Durch die demonstrative Betonung der Künstlichkeit des Theatervorgangs treten die Ausdrucksmittel, die im traditionellen Theater lediglich als Stellvertreter von Ideen fungieren, in den Vordergrund, sie scheinen in dem ästhetischen Spiel mit dem Zuschauer eine Selbständigkeit zu erlangen. Der Sonderfall der Semiotisierung, die autologische Zeicheninterpretation kann vor allem dann vorkommen, wenn der Rezipient keine Strukturierungsmöglichkeit der Theatervorgänge im Hinblick auf eine Kontextbildung findet. Das erlebte Ereignis wird für ihn nur ein Zeichen seiner selbst sein. Implizit ist die autologische Zeichenauffassung in der Behauptung enthalten, die Inszenierungen des Bildertheaters hätten gar keine Bedeutung.

Möglich ist auch eine dritte Position, die beide Standpunkte vereint. Auf sie haben wir in unserer Analyse von „Replika“ verwiesen (vgl. Kapitel 3.2.1, Teil II): das Repräsentamen wird zugleich als Repräsentamen eines abstrahierenden Kontextes und als Objekt betrachtet.

---

867 Vgl. S.62 .

## 4.2 Die Kommunikationssituation

Eine Ästhetik, die sich als Ergebnis der Relation Bühne-Zuschauerraum versteht, knüpft an die Kommunikationspraktiken des Avantgardetheaters und der s.g. „syntaktisch-semantischen Kunst“ an: ein durch einen hohen Grad an Offenheit gekennzeichnetes Werk, das eine Art Grundstruktur mit Auslöserfunktion darstellt, wird zum Paradigma eines **aktiven** Zuschauers. Und somit kommen wir zum Grundproblem dieses Theaters – der **Aktivierung** des Zuschauers. Da eine illusionistische Identifikation, wie auch eine rationale Reflexion aufgehoben werden, – der Zuschauer kann weder durch den im Werk angelegten Sinn gefesselt werden, noch sich in die dargestellten Situationen oder Personen einfühlen – müssen andere Perzeptionsmechanismen angesprochen werden. Auf das polnische Bildertheater läßt sich so folgende, im Hinblick auf die konkrete Dichtung formulierte Erkenntnis von S.J. Schmidt ohne Einschränkungen anwenden:

*„Der Rezipient findet angesichts konkreter Dichtung seine bisherigen Vorstellungen von und Erwartungen an Dichtung enttäuscht. Er wird nicht durch (...) informative Texte in einen Illusionskreis eingespannt, er wird nicht belehrt oder herausgefordert. Er findet vor: ungewohnte sprachliche Objekte, die nicht für sich selber sorgen; denn jede optische Selbstverständlichkeit wird aufgehoben durch den optischen Stellenwert. Der Betrachter muß sich den Text sukzessive erarbeiten, die in ihm als möglich angelegten Perspektiven auszuziehen versuchen. Er muß den Text zum Paradigma seiner anschließbaren Reflexionen machen. Er ist nicht Betrachter nach Belieben: er ist ein Herausgeforderter; nicht weil im Text etwas Provozierendes gesagt würde, sondern weil er aus allen Erwartungshorizonten entlassen ist und den Text selbst erst konstituieren muß als ein Sinngebilde. Er muß sich der Mühe des Sehens, der Analyse und der interpretierenden Reflexion unterziehen.“<sup>868</sup>*

Falls sich der Zuschauer auf das ästhetische Angebot nicht einläßt, wenn er es nicht in bedeutungsbildende Kommunikationsspiele transformiert, wird das Spektakel semiotisch auch gar nicht wirksam, sondern lediglich als ein kontrastreiches Durcheinander rezipiert. Unsere Analyse der ästhetischen Konzeptionen von Kantor, Szajna und Mądzik und ihrer szenischen Umsetzungen „Szczelina“, „Replika“ und „Niech szczoną artyści“ hat ergeben, daß erstens alle drei Künstler die Notwendigkeit der Mobilisierung der Strukturierungsfähigkeit des Zuschauers erkannt haben, und zweitens, sie dies – darin ergeben sich erstaunlich weitgehende Übereinstimmungen – mittels einer „Emotionsästhetik“ zu erzielen versuchten. Sie wird

---

868 Schmidt 1971, S. 150-151.

sowohl zum Gegenstand einer theoretischen Reflexion, was bei Kantor in dem Begriff der „Ergriffenheit“, bei Szajna in der „Strömung der emotionalen Kunst“ und bei Mażdik in der Betonung des Wechsels von einer Begriffsinterpretation zu einer emotionalen Interpretation zum Ausdruck kommt, als auch zur Option zur Komposition der Schauspiele.<sup>869</sup> Diese zielen darauf ab, das Dargestellte zu einer emotional-sinnlichen Erfahrung zu machen. Durch die Diskrepanz zwischen intellektuellem Verstehen und visuellem Erleben werden in dem Zuschauer widersprüchliche Gefühle hervorgerufen, er wird in den Zustand einer Erschütterung versetzt. Die methodische Einwirkung auf die psychisch-emotionale Sphäre des Zuschauers stellt die Perzeption auf eine „emotionale“ Grundlage. Die Rezeption eines von widersprüchlichen Gefühlen und Assoziationen verunsicherten Zuschauers, bezieht sich in erster Linie nicht auf Kontexte, die erst durch eine anschließbare ästhetische Reflexion erschlossen werden können, sondern auf die „konkrete“ Bühnenwirklichkeit, die somit eine Autonomie erlangt.

Eine sinnlich-emotionale Erfahrung der Kunst steht unmittelbar in der Tradition der Kunst der historischen Theateravantgarde. Die größte Nähe zeigt das polnische Bildertheater allerdings – dies ergibt unsere Analyse der einzelnen Inszenierungen wie auch der theoretischen Konzeptionen – zu dem zunächst für den Bereich der Bildenden Kunst entwickelten und auf das Theater übertragenen, auf „seelischen Vibrationen“ beruhenden Kommunikationsmodell von Wassily Kandinsky<sup>870</sup> und dem von Stanisław I. Witkiewicz geprägten Begriff des „metaphysischen Gefühls“.<sup>871</sup>

Das den Ausgangspunkt unserer Untersuchung bildende Modell der Informationskonstruktion innerhalb des kognitiven Bereichs autopoietischer Systeme, muß an dieser Stelle um die Anmerkung ergänzt werden, daß eine reflexive Wahrnehmung im polnischen Bildertheater durch eine spontane, sinnlich-emotionale Erfahrung in Gang gesetzt wird.

Wichtig ist es in diesem Zusammenhang zu betonen, daß die Durchbrechung der Distanz zwischen dem Zuschauer und dem Bühnenkunstwerk allein auf der mentalen Ebene stattfindet: die Aktivität des Rezipienten besteht allein darin, Zusammenhänge herzustellen und das äs-

---

869 Vgl. hierzu Kapitel 2.1.5, 2.2.3, 2.3 und 3 (Teil II).

870 Vgl. Kapitel 2.2.1.4.1 (Teil I).

871 Diese war eine Art „Katharsis“. Witkiewicz's Theorie der Reinen Form entsprechend konstituierte sich der Sinn eines Kunstwerkes auf der Ebene des „metaphysischen Gefühls“; vgl. Kapitel 2.2.2.3 (Teil I).



thetische Angebot zu deuten. Darin besteht z.B. ein deutlicher Unterschied zum Happening, in dem der Zuschauer auf der Ebene der Handlungen in das Spiel einbezogen wird. Dies ist auch der Grund, wieso im polnischen Bildertheater im Unterschied zum Happening die Aufhebung der Grenze zwischen Bühne und Zuschauerraum keine relevante Rolle spielt.<sup>872</sup> Während im Happening die Möglichkeit besteht, den Rezipienten auch gegen seinen Willen zur Teilnahme zu zwingen, muß mit ihm im polnischen Bildertheater viel behutsamer umgegangen werden, weil die Teilnahme am Theatergeschehen nicht zuletzt die Frage seiner Bereitschaft, seiner eigenen Entscheidung ist.

Der Unterschied zwischen diesen beiden Formen der Aktivität des Publikums ist m.E. kein gradueller, sondern beruht auf verschiedenen Formen von Partizipation.

Diese auf der scheinbar „unaktiven“ Aktivität des Zuschauers beruhende Kommunikationsstruktur, faßte Kantor in der Formel eines „geschlossenen“ Theaters zusammen. Den Status eines Kunstwerks setzte er – dies wurde zu seiner Entdeckung etwa als er an „Niech szczepną artyści“ arbeitete – mit einem Gefängnis gleich. Aus den Begriffen „więzienie“ („Gefängnis“), „zamknięcie“ („Eingeschlossensein“), „przekroczenie“ („Überschreitung“), die zunächst scheinbar zufällig bei den Proben zu „Niech szczepną artyści“ fielen, kristallisiert er folgenden Gedanken:

*„Więzienie jest pojęciem obcym bo dostępnym przez zbrodnię lub poddanie się przemocy. Aby je poznać trzeba dokonać jakiegoś przekroczenia. Znaleźć próg i przekroczyć go. Nasza wyobraźnia broni się przed tym pojęciem. Jest ono sprzeczne z normami życia, obce. Na rozstajach realności to słowo może się spotkać z dziełem sztuki, które jest obce, niedostępne. W tym spektaklu więzienie znajdzie się z powodów artystycznych. Chcę udowodnić, że dzieło sztuki jest więzieniem. A 'dowodem rzeczowym' będzie Otmarz Mariacki.“<sup>873</sup>*

*„'Gefängnis' ist ein fremder Begriff, weil er erst durch ein Verbrechen oder die Ausübung der Gewalt erfahrbar wird. Um ihn zu erfahren, muß man ein Vergehen begehen. Man muß eine Grenze finden und sie überschreiten. Unsere Vorstellungskraft wehrt sich vor diesem Begriff. Er widerspricht den Normen des Lebens. Auf den Scheidewegen der Realität kann dieses Wort einem Kunstwerk begegnen, das fremd und unzugänglich ist. In diesem Spektakel findet sich das Gefängnis aus künstlerischen Gründen. Ich möchte beweisen, daß ein Kunstwerk ein Gefängnis ist. Und der Marianaltar wird ein 'Beweisstück' sein.“*

---

872 Vgl. Nöth, 1972.

873 Halczak 1988, S.30.

Und er konkretisiert dieses in bezug auf den Marienaltar:

*„Was allein mich an diesem, sehr großen, etwa 30 Meter hohen Kunstwerk interessiert ist, daß man dieses Kunstwerk schließen kann (...)*

*Man kann alle Figuren verschließen die für mich, im Inneren leben, aber der Altar ist eher geschlossen und daher bin ich auf diese ein wenig absurde Idee gekommen, daß das Kunstwerk nicht irgendwas Offenes ist, was zum Ruhm führt; für mich ist es, nach meiner Idee der Realität vom niedrigsten Rang, das Kunstwerk, das verschlossen ist.“<sup>874</sup>*

Es wird deutlich, daß es nur eine Frage der angenommenen Terminologie ist, ob ein Kunstwerk als offen oder geschlossen bezeichnet wird. Zwischen der von uns festgestellten „Offenheit“ und dem Begriff der „Geschlossenheit“ bei Kantor ergeben sich nämlich, u. E., keine sachlichen Unterschiede.<sup>875</sup>

Später schreibt Kantor sein Essay „Więzienie“ („Gefängnis“) in dem er feststellt:

*„(...) W przystępie i w momencie  
- ośmielę się rzec-  
zuchwałej wyobrazni,  
i pewnego szaleństwa,  
pojawiło się przed moimi oczami  
to zjawisko  
w posępny pejzazu grozy,  
jako idea,  
która wbrew rozumowi i wszelkiej logice,  
w sposób okrutny i absurdalny,  
jak grymas szyderstwa  
staje u początku  
mego nowego TETRU -  
... raz jeszcze odkrywam  
tę siłę wyklętą  
i zmaconą szaleństwem,  
która przez przestępstwo,  
odwrotność,  
i tylko w ten sposób  
jest zdolna przekazać,  
jak krzyk tragiczny,  
manifestację najbardziej dramatyczną  
SZTUKI I WOLNOŚCI!  
... Więzienie...“*

874 Kantor 1986, S.32.

875 Vgl. hierzu Kłossowicz 1995, S. 112-113.

*Pojęcie*

*odcięte od życia barierą niedostępną,  
nie – ludzkie,*

*„niemożliwe“ i tak OBCE,*

*że –*

*dopuszczmy to bluzniercze*

*prawdopodobieństwo -*

*może się spotkać,*

*gdzieś na najodleglejszych 'rozstajach'*

*z*

*DZIEŁEM SZTUKI ...*

*... Posłużenie się tym bezlitosnym pojęciem jako 'sygnałem' tworzenia dzieła sztuki  
może wydać się gorszące lub niemoralne.*

*Tym lepiej!*

*Oznacza to jedynie*

*że jesteśmy na dobrej drodze! <sup>876</sup>*

*„I daresay,*

*imagination`s wild wanderings and madness,*

*I saw this apparition*

*in front of my eyes*

*in a ghostly landscape of horror.*

*(This apparition) was like an idea that, against all reason and logic, cruelly and  
absurdly, like a taunting grin, hovers at the doorway of my new*

***THEATRE.***

*Once again I see*

*this apparition,*

*outlawed and*

*tainted with madness,*

*which is able to*

*convey*

*by means of violence and change*

*the most dramatic manifestation of*

***ART an FREEDOM!...***

*Prison ...*

*is an idea*

*separated from life by an **ALIEN**, impenetrable*

*barrier.*

*It is so separated (from the world of the living) that*

*if this blasphemous likeness is permitted, it will be able to shape **THE***

***WORK OF ART.***

*... The metaphoric use of this obscure image*

*for the process may be revolting or immoral.*

*So much the better!*

---

876 Programmheft zu „Niech szczęzną artyści“, Warszawa, Kraków.

*This would surely mean  
that we are on the right track!*<sup>877</sup>

Als maßgebliches Kriterium zur Beurteilung der Qualität eines Theaters, das die Kommunikation zwischen Bühne und Zuschauerraum auf eine emotionale Grundlage stellt, sollte unserer Ansicht nach neben den „üblichen Kriterien“ zur Beurteilung von Kunstwerken, die Fähigkeit und Spontaneität betrachtet werden, mit der sie eine ästhetische Reflexion in Gang setzt.<sup>878</sup>

---

877 Kobińska 1993, S. 151-152.

878 Vgl. Schmidt 1971.

### 4.3 Die Generierungsverfahren

*„Kazdy ma takie przypadki na jakie zasluguje.“ (Tadeusz Kantor)*

*„Jeder hat die Zufälle, die er verdient.“*

Im polnischen Bildertheater werden die Ausdrucksmittel, im Unterschied zu Theaterkonzeptionen, in denen sie eine repräsentative Funktion erfüllen, als Mittel der Beeinflussung konzipiert.<sup>879</sup> Gemäß der Emotionsästhetik müssen sie der Aufgabe gerecht werden, die Wahrnehmung des Zuschauers unterhalb der Schwelle des Bewußtseins zu beeinflussen. Das für die Wahrnehmung maßgebende Prinzip der Konkretisationsvielfalt wird von bestimmten Generierungsmechanismen gesteuert, die in ebenenübergreifenden Verfahren<sup>880</sup> kodiert werden. Diese wollen wir im folgenden detailliert darstellen.

#### 4.3.1 Reduktion

##### 4.3.1.1 Reduktion der Quantität der angewandten Ausdrucksmittel

Sie betrifft:

- A. die **aktivierten Zeichensysteme** (das beschränkste Repertoire an aktivierten Zeichenarten weist „Szczelina“ auf, in der die Reduktion die schauspielerbezogenen Zeichensysteme betrifft, das größte „Niech szczepną artyści“),
- B. die **Ebene der einzelnen Zeichensysteme** (unsere exemplarische Analyse ergibt, daß alle drei Künstler eine sehr selektive, bewußte Wahl von Einzelzeichen treffen, die ihnen eine verstärkte emotionale Wirkung erlaubt).

---

879 Im Unterschied jedoch zu Happening und Performance sind sie nicht als Mittel der politischen Bewußterdung konzipiert.

880 Da sie unterschiedliche Seiten des gleichen Phänomens zeigen, hat es manche Wiederholung und Überschneidung zur Folge.

### 4.3.1.2 Reduktion als Prinzip der Gestaltung von Ausdrucksmitteln

Die Reduktion als Prinzip der Gestaltung der Ausdrucksmittel ist primär auf drei Grundsätze zurückführbar: die Einfachheit, die Tendenz zum Unpersönlichen und das Fragmentarische.

#### 4.3.1.2.1 Einfachheit der Ausdrucksmittel

Eine bis zur Abstraktheit („Szczelina“) entwickelte **Einfachheit** der Ausdrucksmittel äußert sich in den analysierten Schauspielen in einer Form-, im visuellen Bereich in einer Farb-, und in einer Materialdisziplin. Alle drei Künstler greifen auf allen Konstruktionsebenen bevorzugt auf Grundelemente zurück und betonen die Wertlosigkeit des Materials, was im Prinzip der „Realität des Niedrigsten Ranges“ bei Kantor, dem des Häßlichen bei Szajna, und einer den Eindruck ihrer Entmaterialisierung erweckenden Askese der Ausdrucksmittel bei Mądzik zum Ausdruck kommt.<sup>881</sup>

#### 4.3.1.2.2 Tendenz zum Unpersönlichen

Festzustellen ist eine Tendenz zum Unpersönlichen, zum Überindividuellen und Stereotypen, zur allgemeinen Formel, wie in der konkreten Malerei, die dem Rezipienten eine Konkretisierung abverlangt. Da dabei mehrere Zeichenkomplexe mit Hilfe von identischen bzw. ähnlichen Zeichen generiert werden, rufen sie auf der einen Seite den Eindruck von Anonymität und Austauschbarkeit, auf der anderen den einer Sehnsucht nach der perfekten Form hervor. Eine besondere Ausprägung erfährt dieses Verfahren bei Kantor, bei dem das Stereotype, dem Prinzip der Groteske entsprechend, in das Verrückte umschlägt. Auf der Ebene des Subjektes wird dieses Verfahren von allen drei Künstlern durch die Ersetzung der Eigennamen durch typisierende Bezeichnungen („Niech szczoną artyści“) bzw. durch den Verzicht auf sie („Replika“, „Szczelina“) in Besetzungszetteln vorangekündigt.

---

881 Die Klarheit und Einfachheit der aktivierten Zeichen bis zur Beschränkung auf die geometrischen Grundformen ist besonders ausgeprägt in „Szczelina“; geometrische Formen sind aber auch in „Replika“ und „Niech szczoną artyści“ auf der Ebene der Bewegungsabläufe vorhanden; die Tendenz zur Einfachheit der Formen steht m.E. in der Tradition des Konstruktivismus, des Bauhauses und Schwitters Konzeptes der Normalbühne Merz.

### 4.3.1.2.3 Das Fragmentarische

Die Ausdrucksmittel sind nicht nur einfach und überindividuell, sondern auch durch eine Fragmentarität gekennzeichnet. Diese unter dem Einfluß der Bildenden Kunst entwickelte Konvention des Unvollständigen prägt im polnischen Bildertheater sowohl die Einzelzeichen, die Zeichenkomplexe, wie auch die Struktur der Stücke und die Realitätsbezüge. Die Zusammenhänge werden bis zu ihrer Auflösung gelockert und somit die aristotelischen Kategorien der Ganzheit einer immanenten Ordnung in Frage gestellt – in theoretischen Schriften von Kantor wird dieses Verfahren als das „Prinzip der abgebrochenen logischen Zusammenhänge“ bezeichnet. Durch Auswahl und Hervorhebung eines einzelnen bzw. mehrerer Merkmale, die somit als stellvertretend für einen ganzen Merkmalkomplex oder auch ein ganzes Spektrum von Merkmalkomplexen stehen, erfolgt lediglich ihre Markierung, die an die Stelle einer illusionistischen Nachempfndung tritt. Dieses Verfahren wird am augenfälligsten in „Replika“, in der es vor allem die mimischen und kinesischen Zeichen, wie auch das Äußere der Häftlingsgestalten prägt. Die Logik des Unfertigen wirkt direkt auf die Vorstellungskraft des Zuschauers und lädt ihn zu der Vervollständigung des auf der Bühne lediglich angedeuteten Gedankens ein.

Man setzt dieses Verfahren auch ausschließlich auf der Ebene der Perzeption, vor allem der visuellen ein, so daß der Zuschauer die Figuren in allen drei Schauspielen in einigen Sequenzen lediglich fragmentarisch wahrnehmen kann (vgl. Kapitel 4.3.8).<sup>882</sup>

### 4.3.2 Collage

Das Prinzip der Collage ersetzt die traditionelle Bühnenlogik. Die zusammenhanglosen Fragmente werden miteinander collagiert, d.h. sie werden in eine Ordnung, die eben ihre Heterogenität und ihre Dialektik betont, jenseits der Gesetze der logischen Handlungsstrukturen und psychologisch motivierten Rollen gerückt. Das zunächst von den Futuristen aus dem Bereich der Bildenden Kunst auf das Theater übertragene Collageprinzip, das darin besteht, die Selbständigkeit und Eigengesetzlichkeit jedes Elementes, auch in ihrer gegenseitigen Wider-

---

<sup>882</sup> Diese Reduzierung der Ausdruckskraft der äußeren Momente erinnert an die Reduzierung des Dargestellten auf das Minimum bei Kandinsky und beim Konstruktivismus.

sprüchlichkeit als eine ästhetische Qualität hervorzuheben, ist ein besonders geeignetes Mittel um die Strukturierungsfähigkeit des Zuschauers zu mobilisieren. Dieser wird aufgefordert, aus den losen Bausteinen des Spektakels, aus der Verflechtung von Bildern, Assoziationen und metaphorischen Verwandlungen Zusammenhänge zu erstellen. Das Aufeinanderprallen von heterogenen, unterschiedlichen Zusammenhängen entstammenden Einzelzeichen und Zeichenkomplexen ergibt eine qualitativ neue dialektische Grundstruktur. Diese ist als eine assoziative Konstellation nicht rational erfaßbar, sondern erst mittels einer spontanen Sinneswahrnehmung, durch den visuellen und akustischen Eindruck, den sie beim Zuschauer hervorruft.

Das Collagieren als Konstruktionsprinzip ist sowohl auf der Ebene der Gesamtkonstruktion als auch auf der der Syntax von einzelnen Sequenzen und auf der Ebene der einzelnen Zeichensysteme feststellbar, wobei sich zwischen den Inszenierungen graduelle und qualitative Unterschiede ergeben. Am augenfälligsten wird es im visuellen Kanal, obwohl es auch im akustischen, vor allem in „Niech szeszna artyści“, ferner in „Replika“ eingesetzt wird. Mit dem Verfahren der „ready made“ ist Kantor den „plastischen Ursprüngen“ der Collage, am nächsten, das sich zunächst im Bereich der Bildenden Kunst als „künstlerisches Verfahren einer zitierenden Kombination von vorgefertigtem Material“<sup>883</sup> verstanden hatte.

Zwei wichtige Prinzipien, auf die sich das Verfahren der Collage in den von uns analysierten Spektakeln stützt, sind die Gleichwertigkeit aller Materialien und der Grundsatz des Kontrastes und der Antinomie.

#### **4.3.2.1 Gleichwertigkeit aller Materialien**

Dieses von der Bildenden Kunst übernommene Prinzip, wurde von den polnischen Künstlern in seiner radikalsten Ausprägung aufgegriffen, das sich wie die Umsetzung der Forderungen Kurt Schwitters aus seinem Konzept der „Merzbühne“ von einer prinzipiellen Gleichberechtigung zwischen Vollmenschen, Idioten, und allen anderen Materialien ausnimmt (vgl. Kapitel 2.2.1.4.3, Teil I). Dementsprechend reichte die Collage, in allen von uns untersuchten Schauspielen, von einer willkürlichen Zusammenstellung von Körperteilen und

---

883 Brauneck 1990, S. 217-218.



Gegenständen bis zu der Substituierung der Bewegungen der Schauspieler durch die Bewegungen der Gegenstände. Unsere Analyse macht deutlich, daß jeder Künstler dabei seinen individuellen Weg findet.

#### 4.3.2.2 Kontrast und Antinomie

Das reiche Wahrnehmungsangebot basiert in allen drei Schauspielen auf elementaren Kontrasten und Antinomien, die sich über eine Ausdrucksebene, mehrere, oder auch das ganze Schauspiel erstrecken, so wie z.B. der Konflikt zwischen dem Realen und seinem Abbild, zwischen der Stabilität und der Labilität, einer quantitativen Überforderung und der Leere, dem Stereotypen und dem Verrückten, dem Leben und dem Nicht-Leben, der Unter- und Übertreibung, der Überzeichnung von Konturen und ihrer Auflösung, der geometrischen und informellen Formen, der Potentialität und der Aktualität, der Ordnung und ihrer Zerstörung, der Spannung zwischen dem Sacrum und der Sinnlichkeit, zwischen einer Sehnsucht nach Endgültigkeit und der Abweichung aus der Regelmäßigkeit. In Anlehnung an Witkiewicz und Meyerholds groteske Prinzipien konstruiert Kantor eine „Einheit der Widersprüche“, auf allen denkbaren Ebenen komische und traurige Momente miteinander collagierend – seiner Devise folgend, die auch eine dadaistische sein könnte „Der Ernst muß sich aus dem Lachen und clownesken Grimassen entwickeln“<sup>884</sup>. Mit Mitteln der Groteske arbeitet auch Szajna, allerdings in einem viel geringeren Maße (sie zeichnen sich in „Replika“ vor allem auf die Figur des Usurpators ab).

Das Balancieren mit Gegensätzen ist in allen drei Inszenierungen auch als Organisationsprinzip auf der Ebene der Gesamtkonstruktion feststellbar: alle drei lassen kontrastierende Einheiten aufeinanderprallen, wobei sich in der Art ihrer Verbindung zwischen den einzelnen Inszenierungen Unterschiede ergeben. Während Mażzik die einzelnen Segmente klar voneinander durch Leerstellen abgrenzt und somit eine übersichtliche Komposition herstellt und auch bei Szajna die Übergänge klar feststellbar sind, vernachlässigt Kantor die Übergangs-

---

<sup>884</sup> Kantor 1986, S. 37.

und Verbindungsglieder und arbeitet mit dem Prinzip der Überlappung<sup>885</sup> von heterogenen Einheiten, wodurch ihr Aufeinanderprallen noch deutlicher wird.

Als Produktionsgrundlage dieser organisierten „Unordnung“ nennt Kantor in seinen Schriften explizit den Zufall, im Sinne eines dadaistischen Zufalls<sup>886</sup>. Wie die Dadaisten, für die Zufall Ausdruck des willkürlichen Lebens war, betrachtet auch Kantor den Zufall als eine jenseits des Intellektes liegende Grundlage der Realität.<sup>887</sup>

Die Konfrontationen von Sequenzen und Segmenten von unterschiedlicher Manifestationsart sind außer ihrer Funktion, Zeichen zu relativieren, auch eine Methode, die Grenzen zwischen dem „Sich-Ereignen“ und dem „Aufführen“ auszuprobieren. Es ist ein Mittel, das das Dargestellte eigenes Leben gewinnen, es als autonomes Ereignis in Erscheinung treten läßt.<sup>888</sup> Somit eignet es sich besonders gut zur „Erschütterung“ eines an Harmonie gewohnten Zuschauers.

### 4.3.3 Polyfunktionalität

Die besondere Fähigkeit aller von uns untersuchten Schauspiele ist es, aus dem reduziertesten Repertoire an Ausdrucksmitteln komplizierte Beziehungsgefüge zu imaginieren. Durch die strukturelle Hervorhebung und Überprüfung in verschiedenen Kontexten der wenigen Einzelzeichen wird ein Maximum an syntaktischen Relationen und somit an potentiellen Bedeutungen generiert.

Die sich gegenseitig interpretierenden polyfunktionalen Repräsentamen schaffen nicht eine Welt der objektiven Aussagen, sondern die der Zusammenhänge und Zwischenräume und verschieben die Aufmerksamkeit des Zuschauers vom Endprodukt auf die Strukturen. Die vollständige Bestimmung der Funktion durch Ort und Zeitpunkt ihres Vorkommens macht sie zu einer raumzeitlichen Resultante und beraubt sie ihres Eigenwertes.

---

885 Dies gilt für Kantors Schauspiel auf allen Ausdrucksebenen.

886 Im Unterschied z.B. zum surrealistischen Zufall.

887 Im Unterschied zu Dada jedoch ist die Zerstörung der Logik des Spektakels für Kantor, Szajna oder Mądzik kein Ziel an sich, sondern ein künstlerisches Mittel, somit stimmt ihre Position mit der Sonderstellung Kurt Schwitters in der Dada-Bewegung überein, der ebenfalls „die Zerstörung der Logik nur als Vorbedingung für einen neuen künstlerischen Aufbau“ sah.

888 Vgl. hierzu die Ästhetik des Ereignisses im Futurismus in Kapitel 2.2.1.4.2 (Teil I).

#### 4.3.4 Präzision

Unsere detaillierte Analyse ergibt, daß die auf den ersten Blick wie ein chaotisches Mosaik von Szenen, Handlungen und Motiven wirkenden Schauspiele nicht aus einer Improvisationskraft entstehen, sondern bis in die kleinsten Details streng durchstrukturierte Werke sind. Ihre fast amorphisch, stürmisch und provozierend wirkende Spontaneität ist paradoxerweise Resultat einer strengen Präzision. Das besondere Anliegen einer ästhetischen Grundstruktur, die auf die „aktive Mitarbeit“ des Publikums zielt und auch angewiesen ist, ist das richtige Maß an „Offenheit“, Fragmentarität, Reduziertheit und Vieldeutigkeit zu finden, um – wollten wir mit Kandinskys Worten argumentieren – eine „innere Einheitlichkeit zu erzielen“. Damit der Zuschauer tatsächlich imstande ist, Zusammenhänge herzustellen, können die Hinweise zur Bedeutungsbildung weder zu reduziert, noch zu zahlreich sein. Anderenfalls geht die innere Spannung und die Spannung zwischen Bühne und Zuschauerraum verloren, die Schauspiele verspielen die Möglichkeit einer kontrapunktischen Komposition.

Durch das Ignorieren dieses Verfahrens sind m.E. die meisten Versuche Kantor „nachzuahmen“ gescheitert – da in ihnen keine innere Spannung zustande kam, sondern lediglich die äußere Form übernommen wurde, sie sind wohl, weil die Darstellungsmittel fast aufdringlich wirkten, flach und eintönig geblieben und verfehlten somit völlig die Wirkung auf den Zuschauer.

#### 4.3.5 Erinnerung

Die Erinnerung als Modell für ein autonomes Theater, als schöpferische Quelle, und als ein Verfahren zur Überwindung der „illusionistischen“ Momente, die Selbstpräsentation „anstelle des Rollenspiels und des Vortäuschens“<sup>889</sup>, prägt vor allem das „Theater des Todes“ von Tadeusz Kantor, ferner die Spektakel Mądziks, kommt aber auch gerade in der von uns untersuchten Inszenierung von Józef Szajna zum Ausdruck (der dort seine persönlichen Erlebnisse thematisiert).

---

889 Kłossowicz 1995, S. 97.

Nach Kantor ist eine assoziative, der Vergangenheit entrissene Erinnerung, die er als ein „ready made“ in seine Schauspiele einbaut und somit objektiviert, die einzige Wahrheit, die weder ästhetisch, noch ideologisch oder dramaturgisch stilisierbar ist, mit der es möglich ist, sich der konkreten „Realität“ anzunähern. Der Verweis auf eigene Vergangenheit kann zwar beim Zuschauer den Versuch einer Erklärung des Dargestellten durch die Biographie des Künstlers hervorrufen, diese sei jedoch, worauf zu Recht Kłossowicz aufmerksam macht, auch keine eindeutige Spur:

*„Das Vorwissen um Kantors künstlerische Biographie bzw. die anderen Kontexte, aus denen sich Kantors Theaterzeichen ableiten lassen, reduziert demnach keineswegs die Komplexität möglicher Bedeutungszuordnung, sondern bringt sie gerade hervor. Je mehr ihrer Spuren vom Zuschauer aufgegriffen und weiterverfolgt werden, desto mehr Verzahnungen, Überschneidungen und Parallelen zwischen ihnen kann er wahrnehmen. Entsprechend der Vielzahl der Paradigmen, die Kantor immer wieder von neuem aufgreift und zueinander in Beziehung setzt, provoziert sein Theater eine Vielzahl unterschiedlicher Interpretationen mit jeweils unterschiedlichen Perspektiven. (...)“<sup>890</sup>*

Kantor ist unter den polnischen Künstlern der einzige, der dem Zuschauer dieses Verfahren demonstrativ mitteilt. Er arbeitet mit einer überraschenden Eindeutigkeit, indem er während der ganzen Aufführung auf der Bühne anwesend bleibt, und sie somit als seiner Phantasie, bzw. seinem Gedächtnis entspringendes Ganzes offen legt. „Ist das ein Sieg oder Selbstmord?“<sup>891</sup> - fragt in diesem Zusammenhang Kłossowicz. Aus Kantors Schriften geht hervor (vgl. Kapitel 2.1, Teil II), daß es weder das eine noch das andere war, obwohl er eine dieser Möglichkeiten wahrscheinlich zu erreichen suchte. In Bruchteilen ist dieses Verfahren auch in „Replika“ vorhanden, indem Szajna in der letzten Szene auf die Bühne kommt.

Die Auffassung von Kunst als eines persönlichen Ausdrucks, die demonstrative Selbstdarstellung geht m. E. primär auf zwei Traditionen der historischen Avantgarde zurück: zum einen auf die Dadaisten, die mit Vorliebe das eigene „Ich“ egozentrisch in den Mittelpunkt des Geschehens stellten, so z.B. ihre Manifeste immer aus der Perspektive des eigenen „Ich“<sup>892</sup> verfaßten, und den direkten Kontakt mit dem Rezipienten zum integralen Bestandteil ihrer Kunstauffassung machten, was in ihren Auftritten vor dem Publikum, beim Vorlesen der

---

890 Roth, in: ebd., S. XIII.

891 Ebd., S. 97.

892 Im Unterschied z.B. zu dem „Wir“ der Futuristen oder Surrealisten; vgl. hierzu Brandt 1995, S. 139.

Manifeste bzw. bei Provokationsaktionen zum Ausdruck kam. Zum anderen sehen wir darin die Aufnahme des surrealistischen Gedankens: der Erklärung des Lebens zum Kunstwerk, wie auch der Überzeugung, daß nur das Leben imstande ist, eine konkrete Erfahrung „zu vermitteln“ und zwar aus einer Perspektive, in der unter Ausschaltung des ordnenden Intellekts die Widersprüche zwischen dem Bewußten und dem Unbewußten, zwischen dem Alltäglichen und dem „Wunderbaren“ , aufgehoben wären.<sup>893</sup> Mit der Bewußtseinerweiterung im Sinne des Surrealismus arbeiten vor allem Mądzik und Kantor, der erstere indem er die Realität auf trance- und traumähnliche Zustände ausweitet, der andere, indem er deutlich, was bei Mądzik nur Vermutung bleibt, das Bewußtsein auf das Nicht-Sein erweitert. Bedingt ließe sich auch „Replika“ in diesem Sinne interpretieren, obwohl dort das Element des „Wunderbaren“ nicht dermaßen ausgeprägt ist.

Mit diesem Verfahren formuliert das polnische Bildertheater unserer Ansicht nach seinen eigenen originellen Lösungsvorschlag zur Theorie und Praxis eines autonomes Theaters, der ihm erlaubt, von der sichtbaren Oberfläche der Erscheinungen, von einer bloßen Ästhetisierung zu ihren Beweggründen durchzudringen.

Die „Gedächtnisklischees“ als Quellen des Schöpferischen wirken sich nicht nur auf die angewandten Motive sondern auch auf die Ausgestaltung der Ausdrucksmittel aus: in „Niech szczeną artyści“ und „Replika“ werden sie als Relikte, Überreste, als Spuren der Vergangenheit konzipiert, die in ihrer Formlosigkeit und Unbeständigkeit den Eindruck des Vergangenen hervorrufen, die Schauspieler werden in die „Klischees des verstorbenen Gedächtnisses“ eingesperrt; in „Szczelina“ kommt die „Erinnerungskonvention“ in der Transitorik, in der „Entmaterialisierung“ der Ausdrucksmittel zum Vorschein. Alle drei Schauspiele sind auch durch eine farblose, in der Konvention eines „Erinnerungsphotos“ gehaltene Farbkonstruktion gekennzeichnet.

---

893 Der von einigen Forschern gebräuchliche Begriff „surrealistisches Theater“ ist verwirrend, weil es ein solches Theater nie gegeben hat, sondern lediglich Inszenierungen von surrealistischer Dramen; vgl. Brandt 1995, S. 204-205. Die Konsequenz, die die Surrealisten aus dieser Auffassung der Kunst gezogen haben, war die Ablehnung des Theaters als einer Kunstform – das Darstellen nicht sich selbst auf der Bühne wurde als unsurrealistisch empfunden. Es gälte allerdings die Verbindung zwischen dem polnischen Bildertheater und dem Theater von Antonin Atraud und Roger Vitrac zu untersuchen, einer vom Surrealismus inspirierten Theatertheorie.

### 4.3.6 Deformation<sup>894</sup>

In „Niech szczyzną artyści“ und „Replika“ wird sie primär mit den Mitteln des Absurden und des Grotesken erreicht, die das Sinnlose, Sinnwidrige und Lächerliche zur Grundlage des Schauspiels machen.<sup>895</sup> Ihre Alogik, die Zerstörung der Ernsthaftigkeit und jeder Endgültigkeit stellt eine intersubjektive Verständlichkeit in Frage und eröffnet die Möglichkeit einer assoziativen Rezeption, sowie der „Erschütterung“ des Zuschauers. Nach der Erkenntnis der grotesken Deformation wird er zu einer emotionalen Konfrontation mit seiner Wahrnehmung gezwungen. Mażzik dagegen arbeitet primär mit dem Imaginären und Irrealen, er schafft suggestive Bilder, die über das Mögliche hinaus in das Unfaßbare umschlagen, und somit ebenfalls imstande sind Emotionen freizusetzen.

Unsere exemplarische Analyse zeigt, daß die polnischen Künstler sehr einfallsreich sind, was die Art der Deformation betrifft. Jeder von ihnen entwickeln nicht nur Verzerrungsformen, die allein für ihn charakteristisch sind, sondern konzentriert sich auch auf andere Bereiche: Während für „Szczelina“ eine durch das Spiel mit Licht und Raum erreichte Verzerrung der optischen Wahrnehmung kennzeichnend ist, liegt der Schwerpunkt bei Szajna und Kantor, bei dem die größte Vielfalt an Formen erreicht wird, auf der Deformation des körpersprachlichen Ausdrucks der Schauspieler.

Allen drei Schauspielen sind sowohl bestimmte Verfahren wie z.B. Manipulierung der Geschwindigkeit der kinetischen Zeichen, von ihrer Verlangsamung bis zu einer grotesken Schnelligkeit wie auch Motive gemeinsam, die allerdings auf verschiedenen Ebenen und in unterschiedlichen Zusammenhängen vorkommen. Ein beliebtes Motiv scheint bei allen drei Künstlern das des Spiegelbildes zu sein: in „Szczelina“ ist es ein Mittel zur Verzerrung der Optik (wir konnotieren die Erscheinung der Schauspieler aus der ungewöhnlichen Perspektive eines verschwommenen, im Raum schwebenden Spiegelbildes), in „Niech szczyzną artyści“ wird es auf der Ebene der gestischen Zeichen realisiert, in „Replika“ dient es als Mittel der Selbsterkennung der eigenen Reduziertheit der Gestalten.

---

894 Deformation wollen wir hier im engeren Sinne der Verzerrung von Formen verstehen, als eine künstlerische Transformation eines ursprünglichen Bildes.

895 In ihrer Auffassung der Deformation stehen sie Stanisław Ignacy Witkiewicz und Dada am nächsten; vgl. Kapitel 2.2.2.3 (Teil I).

### 4.3.7 Einführung rein formaler Darstellungsweisen

Die Eliminierung der klassischen Funktion der Ausdrucksmittel, ein Medium zur Vermittlung von Inhalten zu sein, bis hin zu einer ausgesprochen radikalen Illusionsfeindlichkeit, bedingt eine Überbewertung ihrer ästhetischen Qualitäten, eine Überproportionierung der Bühnenwirklichkeit. Nun wirken sie primär durch ihre materielle Anwesenheit, sind zunächst bloß ein optisches und akustisches Material. Das polnische Bildertheater geht allerdings über das bloße In-Frage-Stellen der klassischen Theatersprache mit ihrer anthropozentrischen Schaustellung hinaus, indem es den positiven Versuch unternimmt, eine neue Formensprache zu formulieren, deren syntaktische Beziehungen Ansatzpunkte für das Entwerfen einer andersartigen Bedeutungsstruktur liefern. Diese findet ihren formalen Niederschlag in den szenisch autonomen Aktionen von akustischen und räumlich-gegenständlichen Zeichenkomplexen, sei es die Anthropomorphisierung der Gegenstände, sei es die Betrachtung der Farbe als eines optischen Grunderlebnisses, oder eine abstrakt-mechanische, fast geometrische<sup>896</sup> Strukturierung der Bewegungen der Schauspieler bzw. der animierten Gegenstände. Sie werden bis zu ihrer allgemeinen Abstrahierung hin entwickelt, die beispielsweise in der Ersetzung der Erscheinung des Schauspielers durch Sequenzen zum Ausdruck kommt (in allen drei Schauspielen), die lediglich aus Licht, Geräuschen und Musik bzw. aus der durch den akustischen Kanal unterstützten „Aktion“ der animierten Objekte bestehen, für die der Grundsatz „ (...) daß Theater sich unter den Bedingungen konstituiert, daß A X darstellt, während S zuschaut (...)“<sup>897</sup> nicht mehr gilt.

In allen drei analysierten Schauspielen, die nicht zuletzt ein formales Studium des Verhältnisses Mensch-Raum, Mensch-Objekt sind, wird auch vorzugsweise auf die **Wiederholung als Mittel zur Mechanisierung der Bühnenaktion** rekurriert. Sie bezieht sich primär auf linguistische und kinesische Zeichen, wie auch auf bestimmte Verbindungen von Zeichen und Zeichenkomplexen.<sup>898</sup>

---

<sup>896</sup> Vgl. Kapitel 2.2.1.4.4 (Teil I). Mażdik legt sich zum Teil auf den Geometrie-code der klassischen Abstraktion fest.

<sup>897</sup> Fischer-Lichte 1983, Bd. 1, S. 60.

<sup>898</sup> Vgl. hierzu auch Kapitel 4.3.10 (Teil II).

### 4.3.8 Isolierung

Die Isolierung wird zu einem Verfahren, mit dem die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf Details, auf einzelne Momente gelenkt und durch ihre Hervorhebung deren ursprüngliche Bedeutungsqualität verändert wird. Sie wird zu einem Verfahren, das folgende Feststellung von Erika Fischer-Lichte in Frage stellt:

*„Während die Filmkamera jeweils einzelne Elemente sowohl des Schauspielers – wie seine Mimik in der Großaufnahme, eine besondere Armbewegung in der amerikanischen Einstellung, Teile des Kostüms wie Hut oder Stiefel – als auch der Dekoration sowie einzelne Requisiten herausgreifen und dem Zuschauer isoliert zu präsentieren vermag, ist auf der Bühne stets der Schauspieler in voller Lebensgröße anwesend, stellt die Anordnung der Dekorationselemente und Requisiten einen Zusammenhang dar, der nur vom Schauspieler in der Aktion oder vom Bühnenpersonal in den Szenenwechsel verändert werden kann.“<sup>899</sup>*

Im polnischen Bildertheater wird dieses Verfahren mit verschiedenen Mitteln erreicht und ist auf verschiedenen Ausdrucksebenen vorzufinden: Leszek Mądzik erzielt eine Isolierung des Raumes, des Schauspielers bzw. seiner einzelnen Körperteile (die einzelnen Elemente hängen puzzleartig frei im Raum) primär mit Lichteffekten, Kantor und Szajna dagegen, bei denen eine Isolierung des Schauspielers klar in den Vordergrund tritt, mit Hilfe der Objekte (durch das Eingeschlossensein in ihnen bzw. durch die an Gegenständen vollzogenen Handlungen, die Interaktionen zwischen den Schauspielern behindern). Auch der Eindruck der Eigenständigkeit der einzelnen Körperteile wird in „Replika“ und in „Niech szczytą artyści“ von den Objekten verursacht, sie bedingen ihre vom ganzen Körper getrennte Wahrnehmung. Ein weiteres Mittel um den Schauspieler losgelöst von Handlungszusammenhängen der Aufmerksamkeit des Rezipienten auszuliefern (in allen drei Schauspielen), ist die Aufhebung der Kommunikation bzw. das Auslöschen aller anderen Aktionen auf der Bühne.<sup>900</sup>

Die linguistischen Zeichen werden von Szajna mittels ihrer Reduktion bis auf ein paar einzelne Wörter isoliert - auf diese Weise wird ihr Vorkommen besonders hervorgehoben. Kantor schafft es mit Hilfe der im Redefluß eingesetzten ungewöhnlich langen Pausen, die die einzelnen Wörter aus ihren Kontexten herausreißen. Er trennt auch Einzelzeichen aus logisch

---

<sup>899</sup> Fischer-Lichte 1983, Bd. 1, S. 158.

<sup>900</sup> Dieses Verfahren findet allerdings auch im klassischen Theater Verwendung.



zusammengehörigen Zeichenkomplexen voneinander, so z.B., als die Stimme der Mutter während ihrer Auftritte aus einem Lautsprecher ertönt.

Die Rolle des Zuschauers als Mitspieler, der die isolierten Elemente zusammenfügen muß, wird offensichtlich.

#### **4.3.9 Wechsel zu einer „privaten Ebene“**

Eingesetzt wird dieses illusionsdurchbrechende Verfahren in „Replika“ und „Niech szczoną artystą“, erstens durch das Erscheinen des Regisseurs, wodurch das Dargestellte als Produkt seiner Phantasie deutlich gemacht wird und die Ebenen des Zuschauens und Darstellens vermischt werden, zweitens durch das Verhalten der Schauspieler, die aus ihren Rollen fallen und ihr Privatsein in das Spiel einbringen, so z.B. in „Niech szczoną artystą“ in der ersten Szene (vgl. S. 249), in „Replika“ in der letzten (vgl. S. 240) und beim Schenken der Röhre.<sup>901</sup>

Mądzik ist dieses Verfahren völlig fremd.

#### **4.3.10 Dominanz des quantitativen Einsatzes von Zeichensystemen, die durch eine Vieldeutigkeit gekennzeichnet sind**

Zeichen, die durch eine Vieldeutigkeit gekennzeichnet sind, ersetzen Zeichen mit einer festgelegten Semantik. Ein Verfahren, das sowohl auf der Ebene der Gesamtkomposition wie auch der der einzelnen Sequenzen anzutreffen ist – wurde von uns exemplarisch im Zusammenhang mit den tabellarischen Zusammenstellungen (vgl. S. 177, 205, 244) wie auch in der detaillierten Analyse der einzelnen Schauspiele besprochen. Diese macht deutlich, daß die allen Schauspielen gemeinsame Verschiebung der Akzentsetzung von Wort und Handlung auf das assoziative Bild mit unterschiedlichen Dominantenbildungen erreicht wird: während beispielsweise Mądzik – wie bereits erwähnt – die linguistischen und kinesischen Zeichen

---

<sup>901</sup> Was die Anwesenheit des Autors auf der Bühne betrifft, so drängt sich der Vergleich mit Meyerholds Realisierung von Bloks Drama „Die Schaubude“ (Balagantschik) auf: Neben anderen illusionszerstörenden Momenten hatte Blok die Person eines „Autors“ eingeführt, die in direkter Publikumsanrede die Handlung kommentierte.

durch aus Lichtspielen und der Musik gebildeten Handlungssequenzen ersetzt, verwendet Szajna in einer sprachersetzenden Funktion einen paralinguistisch-kinesischen Kommentar. In „Niech szczepną artyści“ ist dieses Verfahren vor allem auf der Ebene der einzelnen Szenen vorzufinden, so z.B. als die linguistischen Zeichen durch die Kinetik bzw. das Klopfen im Morsealphabet ersetzt werden.

Hinsichtlich des Einsatzes dieses Verfahrens ist zwischen den einzelnen Schauspielen ein gradueller Unterschied zu verzeichnen: am stärksten ist es in „Szczelina“ ausgeprägt, wo die Kompromißlosigkeit bis zur Ersetzung der Geräuschkulisse durch die musikalischen Zeichen, für die ein höherer Grad an Abstraktion kennzeichnend ist, geht; ferner in „Replika“ und am wenigsten in „Niech szczepną artyści“<sup>902</sup>.

Durch die Akzentsetzung auf die Zeichensysteme, deren Semantik erst zu entwerfen sei, und eine ungewöhnliche Strukturierung von Proportionen zwischen ihnen, werden logische Zusammenhänge außer Kraft gesetzt und der Zuschauer zum intuitiven Erfassen der Bühnenwirklichkeit gezwungen.

#### **4.3.11 Konzentration auf den Augenblick kurz vor der Auflösung der Form**

Im Zentrum des Interesses aller drei Künstler steht eine Form, die sich in einem Stadium kurz vor ihrer Auflösung bzw. Verwandlung in eine andere befindet. Die Konzentration auf den Augenblick zwischen zwei verschiedenen Zuständen, dem Sein und dem endgültigen Verfall, auf die Übergänge, das Umschlagen der Form ins Formlose, bringt besonders plastisch die Dialektik des Seins und des Nicht-Seins zum Ausdruck.

#### **4.3.12 Dynamisierung der Bühnenaktion**

Dieses Verfahren ist auf die Prinzipien der quantitativen Verdichtung des Wahrnehmungsangebots, seiner Wandelbarkeit, der Auflösung der zeit-räumlichen Kontinuität, der Wiederholung sowie auf den Verzicht auf die Formenkonstanz zurückzuführen.

---

902 Kantor arbeitet vorzugsweise mit der Deformation.

#### 4.3.12.1 Quantitative Dichte des Wahrnehmungsangebots

Das Wahrnehmungsangebot wird mit Hilfe von zwei folgenden Grundsätzen bis zur **Überforderung** der Aufnahmekapazität des Zuschauers verdichtet:

- der **Simultaneität** der szenischen Aktion in „Niech szczyzną artyści“ und in „Replika“; während sich die Simultaneität bei Szajna vor allem auf die optische Wahrnehmung bezieht, wird bei Kantor sowohl dem Auge wie auch dem Ohr durch gleichzeitigen Einsatz aller möglicher Zeichenarten zuviel angeboten,
- der **synthetischen Kürze** der Schauspiele; die Konzentration des Bühnengeschehens auf eine kurze Zeitspanne bedingt ein sehr schnelles Tempo, wodurch die Schauspiele zu einer buntgemischten kaleidoskopischen Abfolge von Szenen und Bildern werden (das kürzeste Schauspiel ist „Szczelina“- es dauert ca. 30 Minuten).

#### 4.3.12.2 Wandelbarkeit von Wahrnehmungsangeboten

Kennzeichnend für alle drei Aufführungen, am wenigsten vielleicht für „Replika“ ist eine große Wandelbarkeit aller Zeichensysteme, die das theatralische Moment der Dauer ausschließt. Die Aufmerksamkeit des Zuschauers wird von statischen Momenten, von einer kontinuierlichen Entwicklung auf die Bewegung, auf qualitative Veränderungen von Werten verschoben. Die Breite der Ausdrucksmittel, mit denen sie erreicht wird, reicht vom ständigen Wechsel der Perspektive mit Hilfe des Lichtes und des Raumes in „Szczelina“ und „Niech szczyzną artyści“ bis zu den objekt- (alle drei Schauspiele) und schauspielerbezogenen Ausdrucksmitteln ( „Niech szczyzną artyści“ - u.a. die Zersplitterung des „Ich“, ferner „Replika“). Kennzeichnend für „Niech szczyzną artyści“ und „Replika“ – für die letztere allerdings in einem viel geringeren Maße – sind auch die Verwandlungen des Sinnvollen ins Sinnlose, des Lächerlichen ins Entsetzliche auf allen Ebenen, dem Prinzip der Groteske zufolge.<sup>903</sup>

---

<sup>903</sup> Ausführlich hierzu vgl. Kapitel 4.3.6 (Teil II).

Während der Zuschauer vergeblich versucht eine Methode zu finden, sich mit diesen „Überraschungen“ auf einer rationalen Ebene auseinanderzusetzen, ist das Schauspiel gerade auf die Verhinderung solcher Versuche angelegt.

#### **4.3.12.3 Das Fehlen einer konstanten Form**

Auf der Ebene der Gesamtkonstruktion gilt dieses Verfahren primär für die Zeichen des Raumes und die der äußeren Erscheinung des Schauspielers: die Dämpfung des Kontrastes der Figur und des Hintergrundes geht in einigen Szenen bis zur optischen Auflösung ihrer Konturen, die in der Wahrnehmung des Zuschauers den Eindruck von Materialüberschwemmungen, Formlosigkeit und einer spezifischen Verschmelzung der das Äußere des Schauspielers konstituierenden Zeichen mit denen des Raumes auslöst. Das Interesse für die Form innerhalb und außerhalb ihrer Grenzen kommt bei Kantor auch auf der Ebene der kinesischen und linguistischen Zeichen zum Ausdruck (Verlust des Ich-Bewußtseins, vgl. ad. 1.1.1.2 und ad. 2.1.1 in Kapitel 3.3, Teil II).

Auf der Ebene der einzelnen Szenen wird dieses Verfahren in bezug auf alle anderen Zeichensysteme eingesetzt und kommt beispielsweise in der Verwischung der Grenze zwischen Geräusch und Musik in „Szczelina“ zur Geltung.

Diese Grenzüberschreitungen eröffnen einen Dialog zwischen der Strukturiertheit und Potentialität, regen die Vorstellungskraft des Zuschauers an, der das Dargestellte nicht mehr vom Imaginären unterscheiden kann. Sie lassen die Fragestellungen der Formwahrnehmung als methodischen Ansatz erkennen.<sup>904</sup>

•

#### **4.3.12.4 Auflösung der zeit-räumlichen Kontinuität**

In allen drei Schauspielen wird der Zuschauer über die Kategorien von Zeit und Raum verunsichert. Die beliebigen Sprünge in Zeit und Raum bei Kantor, das Grunderlebnis der Zeitlo-

---

<sup>904</sup> Vgl. hierzu Kapitel 4.3.11 (Teil II).

sigkeit der Existenz und Ortlosigkeit bei Szajna und Mądzik, stellen die zeitliche und räumliche Einheit in Frage. Das Dargestellte läßt sich nur intuitiv erfassen.

Auch hinsichtlich dieses Verfahrens findet jeder Künstler seinen individuellen Weg: Während der Zuschauer in „Szczelina“ keine Anhaltspunkte hinsichtlich der Bestimmung dieser beiden Kategorien findet (der Mensch ist in „Szczelina“ völlig alleine in einem entmaterialisierten Kosmos, in dem es keine äußeren Momente gibt), wird er dagegen in „Niech szczyzną artyści“ durch die Vielfalt von Räumen und Zeiten überfordert<sup>905</sup>, bei Szajna wiederum mit einem „Zwischenraum“ konfrontiert, der sich im Spannungsfeld von einer materiellen physischen Realität und einer immateriellen Fiktivität befindet, und zeitlich zwischen einer genauen Bestimmung des Zeitpunkts und „Irgendwann“ liegt.<sup>906</sup>

Bezeichnend für alle drei Schauspiele ist die Konzentration auf den Augenblick zwischen Vergangenheit und Zukunft.

#### 4.3.12.5 Wiederholung

Während die vier oben angeführten Verfahren eine Wahrnehmungsverwirrung bedingen, ist die Wiederholung ein rezeptionserleichterndes Verfahren. Als ein Mittel zur Hervorhebung und Akzentsetzung garantiert es – ohne eindeutige Bedeutungen zu suggerieren – ein näheres Herangehen an die einzelnen Elemente und ihren Zusammenhalt. Ein ständiger Einsatz von „denselben“ Einheiten, wobei sich zwischen den einzelnen Variationen nuancenreiche Unterschiede und Verzerrungen ergeben, schafft auf der Ebene der Gesamtkonstruktion eine rhythmische Struktur. Diese bestimmt vor allem die Komposition von „Szczelina“ und „Niech szczyzną artyści“, in denen die einzelnen Segmente in wiederkehrenden, sich gegenseitig erhellenden Phasen auftreten (vgl. Kapitel 3.1.1, 3.2.1, 3.3.1, Teil II). Ihre Wiederholung, ihr rhythmisches Aufeinanderprallen wirkt wie eine Klammer für die Inszenierungen und kann dem Zuschauer zu inhaltlichen Dimensionen verhelfen.

---

905 In „Niech szczyzną artyści“ galt das Prinzip der Simultaneität auch für den Raum.

906 Beliebige Sprünge in Zeit und Raum waren auch für das Theater der historischen Avantgarde charakteristisch.

In allen drei analysierten Schauspielen ist ein wiederholter Gebrauch von Zeichenkomplexen auf der Ebene der einzelnen Segmente und Szenen erkennbar. Die Wiederholung von Bildern, Motiven, Assoziationsmomenten, kinesisch-linguistischen bzw. paralinguistischen oder nur kinesischen Aktionen erzwingt neue Perspektiven, beraubt die Bruchstücke ihrer Flüchtigkeit, und rhythmisiert somit exakt die Wahrnehmung.<sup>907</sup>

#### **4.3.13 Offener Schluß**

„Szczelina“ und „Replika“ enden damit, daß sich auf der Bühne nichts mehr ereignet, sie brechen einfach ab – so herrscht im Zuschauerraum meist eine Unsicherheit darüber, ob die Inszenierung bereits zu Ende sei.<sup>908</sup> Ein Verfahren, das auch für das Happening kennzeichnend ist.

#### **4.3.14 Einführende Sequenz als Rezeptionsvorbereitung**

Bevor man den Zuschauer mit dem Chaos konfrontiert, wird er langsam in die Wirklichkeit des Schauspiels eingeführt, mit dessen eigenen Gesetzen vertraut gemacht (vgl. Kapitel 3.1.1, 3.2.1, 3.3.1, Teil II).

---

<sup>907</sup> Vgl. Kapitel 3.1, 3.2, 3.3 (Teil II).

<sup>908</sup> Vgl. Nöth 1972, S. 86.

## 4.4 Präsentationsformen

Der spielerische Umgang mit dem Zuschauer hat vor allem drei Bereiche neu organisiert: die Einstellung zum Text, zum Raum und zum Schauspieler. Dabei lassen sich trotz einer stilistischen Vielfalt wenn nicht Regeln, doch gattungsmäßig repräsentative Konventionen festhalten, die wir im folgenden stichwortartig nennen wollen.

### 4.4.1 Verzicht auf die Textvorlage

Festzustellen ist die Loslösung von einer Arbeitsweise, die die Umsetzung einer **Textvorlage** zum Ziel hat, bis zum Verzicht auf sie in den analysierten Schauspielen. Dort entspringt die Form des autonomen Schauspiels allein der Vorstellungskraft ihres Schöpfers bzw. seiner assoziativen Erinnerung. Somit gewinnt sie einen sehr persönlichen Ausdruck. In „weniger radikalen“ Aufführungen des Bildertheaters wird von literarischen Vorlagen ausgegangen, allerdings in einer Weise, die dem Kantorschen Prinzip<sup>909</sup> zweier parallelen Bahnen nahe steht: einer des Textes und einer der Handlung, was allerdings einer näherer Analyse bedürfte.

Die Degradierung des Wortes, das Hinausgehen über den sprachlich faßbaren Rahmen, wurde allerdings von allen drei Künstlern als eine Chance und besondere Qualität eines Theaters begriffen, das den Zuschauer mit Bildern anzusprechen versucht.

### 4.4.2 Schauspieler – anonym und vergegenständlicht?

Der Begriff des **Schauspielers** wurde wesentlich modifiziert, was primär auf die Konventionen des Identitätsverlustes, der Beziehungslosigkeit und der Reduktion seines quantitativen Einsatzes zurückführbar ist.

---

909 Vgl. Kapitel 2.1 (Teil II).

#### **4.4.2.1 Identitätsverlust**

Der Eindruck des Identitätsverlustes des Schauspielers wird primär durch den Verzicht auf den Namen der Rollenfigur und ein neues Körperverständnis erreicht.

##### **4.4.2.1.1 Namensverlust**

In allen drei analysierten Schauspielen wird auf die Eigennamen der Figuren entweder gänzlich verzichtet („Replika“, „Szczelina“) oder sie werden durch typisierende Bezeichnungen („Niech szczepną artyści“) ersetzt.

##### **4.4.2.1.2 Das neue Körperverständnis**

###### **4.4.2.1.2.1 Zeichen der äußeren Erscheinung**

Auf der Ebene der Zeichen der äußeren Erscheinung findet das neue Körperverständnis seinen Niederschlag in folgenden Merkmalen:

- Betonung der überindividuellen Bestimmtheit der Figuren, ohne Differenzierung in Individuen, bis zu ihrer Verwechselbarkeit, die den Eindruck von Austauschbarkeit und Gesichtlosigkeit nahe legt.
- Ausgestaltung im Hinblick auf die Zeichen des Raumes, woraus ihre gegenseitige Verschmelzung resultiert (während die Spielfiguren in „Szczelina“ förmlich von dem dunklen Bühnenraum hineingezogen werden, geschieht es in „Replika“ und „Niech szczepną artyści“ primär mit Hilfe der Objekte),
- Einfachheit und Sparsamkeit in der Form- und Farbgestaltung bis zur Reduzierung ganzer Zeichensysteme (vor allem bei Mądzik),
- Zerfallen der Figuren in autonome Glieder, das einerseits die Integrität der Gestalt in Frage stellt, andererseits eine konkrete Anwesenheit des menschlichen Körpers als solchen, seine Dinghaftigkeit und Materialität betont.



#### 4.4.2.1.2.2 Kinesische und linguistische Zeichen

Auf der Ebene der kinesischen und linguistischen Zeichen lassen sich folgende Grundsätze feststellen:

- Reduktion und Mechanisierung von Mimik – während man sie in „Szczelina“ gar nicht aktiviert, wird sie in „Replika“ und in „Niech szczoną artyści“ zur Maske, beschränkt auf bestimmte Reaktionen und die Mittel der Unter- und Übertreibung,
- Reduktion und Mechanisierung von Gestik und Bewegungen – seien es verlangsamte Bewegungen oder ihre groteske Schnelligkeit, womit eine Marionettenhaftigkeit der Figuren erreicht wird,
- Reduktion und Mechanisierung von linguistischen Zeichen (in „Niech szczoną artyści“ werden sie in 35 von 50 Szenen eingesetzt, in „Replika“<sup>910</sup> in fünf der insgesamt 50 Szenen, in „Szczelina“ in zwei von 22); die Reduktion wird bis zur Sprachlosigkeit der Darsteller (Mądzik), die Mechanisierung bis zur Auflösung der Semantik der Sprache (Kantor) entwickelt,
- Dominanz von überindividuellen Gesten und Gruppenabläufen über individuelle Gestik und Bewegungsmöglichkeiten; lediglich bei Kantor<sup>911</sup> erfahren einige Gestalten zugleich eine individuelle Charakteristik, dem Prinzip „Einheit in Vielfalt“<sup>912</sup> entsprechend,
- Anregung der kinesischen Aktionen unter Ausschluß jeglicher Psychologie durch äußere Ereignisse – Objekte, Musik, Geräusche, Licht, oder auch durch linguistische Zeichen in „Niech szczoną artyści“, allerdings auf eine alogische, assoziative Weise, als z.B. das Stichwort „Wózeczek“ den Jungen und das „Theater des Todes“ ins Spiel holt (vgl. S. 252),
- Statik der Figuren, die keine Entwicklung durchmachen, sondern zwanghaft dieselben Handlungen und linguistischen Sequenzen wiederholen,

---

910 Es gab allerdings Inszenierungen von Szajna, wo das Wort eingesetzt wurde.

911 Bei Szajna ist der Usurpator auch Repäsentant einer Gruppe.

912 Wir benutzen den von Witkiewicz entlehnten Begriff, weil er das Kantorsche Prinzip genau trifft.

- Verstümmelung der Körpersprache oder der Stimme, dabei wird entweder die Stummheit des Körpers präsentiert (Mażdik), oder die Stimme verkommt zum Geräuschinstrument; die auditiven stimmlichen Merkmale wie Tonhöhe und -stärke, Betonung, Artikulation, Rhythmus treten in den Vordergrund, unabhängig davon ob es sich um sprachbegleitende paralinguistische Zeichen (Kantor, bei dem sie losgelöst von linguistischen Zeichen nur in vier Szenen vorkommen), oder auch um sprachersetzende paralinguistische Zeichen (Szajna) handelt,
- Kontextualisierung des Schauspielers durch ein Objekt; das Angebundensein an dieses und die Einsperrung in ihm bis zur Verwischung der Grenze zwischen Subjekt und Objekt<sup>913</sup> (während der Schauspieler zum Gegenstand wird, unterliegt der Gegenstand einer Animation); das räumliche Eingeschlossensein, die physische Einsperrung machen die in der Wirklichkeit nicht direkt faßbaren alltäglichen körperbezogenen Zwänge und Selbstzwänge des Subjektes erfahrbar.<sup>914</sup>

#### 4.4.2.1.3 Verbindungslinien mit dem Theater der historischen Avantgarde

Unverkennbar ist in den oben genannten Konventionen eine Anknüpfung an nicht-illusionistische Schauspielertechniken der historischen Avantgarde wie z.B. die dialektische Aufeinanderbezogenheit des Körpers des Schauspielers und des Bühnenraumes bei Meyerhold, an die Funktionalisierung der einzelnen Bühnenabläufe im Futurismus und in Schwitters Konzeption der „Merzbühne“, an Schlemmers Auffassung vom menschlichen Körper als einer „mobilen Raumplastik“, seine Abstrahierung des Darstellers und Begeisterung für unbelebte Bühnenfiguren<sup>915</sup>, oder die konstruktivistische Konfrontation des Schauspielers mit präzise konstruierten mechanischen Elementen. Es ließen sich auch Gemeinsamkeiten zwischen Mażdiks Spektakeln und Moholy-Nagys Konzept der „Mechanischen Exzentrik“ feststellen.<sup>916</sup>

---

913 Vgl. hierzu Xander 1993, S. 68-69.

914 Bei Kantor erfährt es eine besondere Ausprägung durch die psychische Einsperrung des Schauspielers.

915 Anders allerdings als Schlemmer, der von der Unmöglichkeit der Verwirklichung dieser Ideen sprach, ist es dem polnischen Bildertheater weitgehend gelungen.

916 Vgl. Kapitel 2.2.1.4.5 (Teil I) und 2.3 (Teil II).

Unsere Analyse macht deutlich, daß jeder Künstler andere Schwerpunkte setzt und somit auch unterschiedlichen avantgardistischen Tendenzen nahe steht: Während Mażzik die ursprünglichen Funktionen der Schauspieler durch primär räumlich-körperliche ersetzt, wodurch die Schauspieler zu einem primär optischen Ereignis werden, dominiert bei Kantor trotz der genannten Reduktionen und Deformationen der kinesisch-sprachliche Ausdruck, womit er unseres Erachtens eine Traditionslinie zu Meyerhold herstellt. Dieser hat zwar durch die Biomechanik den Ausdruck der schauspielerbezogenen Zeichen stark mechanisiert, zugleich stellte er aber den durch die Experimente der historischen Avantgarde in die Drittrangigkeit gedrängten Schauspieler in den Mittelpunkt des Bühnengeschehens.

Szajna nimmt zwischen diesen Tendenzen eine Mittelstellung ein.

#### **4.4.2.2 Beziehungslosigkeit**

Die Grundstimmung aller drei Spektakel prägt eine Kontakt- und Kommunikationslosigkeit, das Gefühl von Fremd- und Verlorenheit, das primär durch folgende zwei Prinzipien erreicht wird:

- eine sehr starke Reduktion der Interaktionsprozesse zwischen den Schauspielern, die sowohl auf der Ebene der kinesischen wie auch der der linguistischen Zeichen (bei Mażzik und Szajna durch den Ausschluß der linguistischen Zeichen, bei Kantor mittels der Auflösung eines handlungsvorantreibenden Dialogs, und seine Ersetzung durch ein Aneinander vorbeireden) und paralinguistischen Zeichen zum Ausdruck kommt,
- die Ersetzung der Kommunikation zwischen den Schauspielern durch eine Interaktion Schauspieler-Gegenstand, nicht nur auf der Ebene der kinesischen, sondern auch der der linguistischen Zeichen, so z.B. werden die linguistischen Zeichen in „Replika“ vier Mal in bezug auf die Puppen und nur ein einziges Mal auf die menschlichen Spielpartner aktiviert (vgl. S. 213).

#### 4.4.2.3 Reduktion des quantitativen Einsatzes der Schauspieler

Die Auftritte der Schauspieler werden, dem Verfahren der Gleichwertigkeit aller Materialien entsprechend, stark reduziert, bis zur Ersetzung ihres Spiels in ganzen Sequenzen durch Lichtspiele bzw. eine Aktion der Gegenstände (vgl. die tabellarischen Zusammenstellungen, S. 177, 205, 244).<sup>917</sup>

#### 4.4.3 Raum als autonomes System

Der Raum erfüllt in den analysierten Schauspielen keine illustrative Funktion, sondern präsentiert sich als eine unbegrenzte, beliebig ausdehnbare, allseitig offene Örtlichkeit, als ein autonomes, unfaßbares System, das keine Repräsentation, sondern Gegenwart ist. Er bietet weder einen „Rahmen“ für die Handlungen, noch Anhaltspunkte, die erlauben würden, die sich in seinem Inneren ereignenden Sequenzen einzuordnen, er schafft sie selbst. Die Räumlichkeiten werden aus dem Impuls erschaffen, die für das Theater gewöhnlichen Bühnenraumgrenzen zu sprengen. Sie präsentieren sich als eine lebendige Materie<sup>918</sup>, was von Kantor folgerichtig aufgefaßt wurde:

*„(...) Ze przestrzeń jest żywa, to znaczy, że potrafi rodzić...I że przedmioty i postacie – w ogólę formy – nie są umieszczone w przestrzeni, tylko przestrzeń rodzi te formy i przedmioty. (...) przestrzeń potrafi rodzić, ale ktoś, kto tworzy – artysta – musi tą przestrzenią manipulować (...).“<sup>919</sup>*

*„(...) der Raum ist lebendig, das heißt, er ist in der Lage zu gebären (...) Die Gegenstände und Figuren – in allgemeiner Form – sind nicht im Raum lokalisiert, sondern der Raum gebiert diese Formen und Gegenstände (...), und jemand, der schöpferisch tätig ist – der Künstler – muß diesen Raum manipulieren. (...)“<sup>920</sup>*

Gemeinsam ist allen drei Künstlern, obwohl jeder von ihnen seine Räumlichkeiten mit anderen Mitteln schafft, ihre Vieldeutigkeit und ihre – bis auf „Replika“ – ständige Wandelbarkeit bis zu einer simultanen Präsentation der Vielfalt von Räumen in „Niech szczoną artyści“. Die

---

917 Auch bei den Futuristen und im Bauhaus ersetzte der plastische Lichtausdruck das Spiel der Schauspieler.

918 Der Raum wird zum „Ort des theatralischen Geschehens“; vgl. hierzu die Experimente des Bauhauses (Kapitel 2.2.1.4.4, Teil I), vor allem die von Oskar Schlemmer.

919 Kantor 1991, S.87.

920 Zit. nach Klossowicz 1995, S. 106.

nicht konkret bezeichneten Räume können folgerichtig nicht rational, sondern lediglich sinnlich erfaßt werden.

Darüber hinaus lassen sich bezüglich des Umgangs mit den Zeichen des Raumes folgende für alle drei Schauspiele kennzeichnende Konventionen festhalten:

- die Abgrenzung des zum Spielen vorgesehenen Raums von dem Zuschauerraum,
- eine relativ karge Ausstattung, die vor allem durch Farb- und Formgestaltung den Zuschauer gefangennimmt; ihre räumliche Leere entspricht der Grundstimmung von Isolation und Beziehungslosigkeit,
- die Künstlichkeit der visuellen Darstellung hervorhebende farblose Farbkonvention, eines „Erinnerungsphotos“,
- die Abschaffung des Vorhangs<sup>921</sup>,
- die Materialüberschwemmungen in der optischen Wahrnehmung,
- eine aus der Bildenden Kunst auf das Theater übertragene Emanzipation der Objekte von der Zweckgebundenheit der Inszenierung und eine grundsätzlich neue, oft den Zuschauer schockierende, Bestimmung ihrer hergebrachten Funktionen.

Auf die letztere Konvention wollen wir ausführlicher eingehen: Die Objekte werden zu autonomen Zeichen im Raum und können sogar seine Konstitution vollziehen. Wie in Kapitel 4.4.2.1.2.2 (Teil II) erwähnt, entspricht dem Prozeß der Verdinglichung des Schauspielers der Vorgang der Anthropomorphisierung der Objekte bzw. Puppen. Diese unterliegen einer Animation und werden zu gleichberechtigten Spielpartnern. Alle drei untersuchten Schauspiele sind ein Studium der Expansionsmöglichkeiten der Objekte. Im Gegensatz jedoch zu der Ästhetik der historischen Avantgarde, wo die Tendenz zur Mechanisierung aus der Begeisterung für die Maschine resultierte – was besonders plakativ in der Technik- und Wissenschaftsgläubigkeit des Futurismus zum Ausdruck kam<sup>922</sup> – leitet sie sich im polnischen Bildertheater aus einem entgegengesetzten Impuls ab: aus dem Gefühl der Bedrohung des Menschen, dem

---

921 Auch Meyerhold hat nach 1917 den Vorhang abgeschafft.

Versuch der Veranschaulichung der alltäglichen Zwänge und der Verdinglichung des menschlichen Denkens. Dies sei ein wichtiger Unterschied zum Theater der historischen europäischen Avantgarde, der zum einen auf die Einflüsse der „katastrophischen“ Ästhetik S.I. Witkiewiczs zurückführbar ist (vgl. das Kapitel 2.2.2.3, Teil I), zum anderen auf ein neues Zeitbewußtsein weist.

#### 4.4.4 Stilistische Vielfalt

Unsere Analyse macht deutlich, daß im Rahmen dieser überindividuellen Gattungsmerkmale ein relativ großer Freiraum für stilistische Vielfalt bleibt. Je nach dem Ausgangspunkt sind Wege, die zu diesen gemeinsamen Konventionen führen, unterschiedlich. Die Schwerpunkte werden sowohl auf verschiedene Verfahren wie auch Zeichensysteme gelegt<sup>923</sup>, auf deren Aufzählung wir allerdings verzichten wollen, da sie eine gesonderte Dissertation füllen könnte. Wir wollen lediglich darauf hinweisen, daß die von uns analysierten Schauspiele unterschiedliche Möglichkeiten und Grenzen des gleichen Phänomens zeigen.

---

922 Eine Ausnahme bildeten in dieser Hinsicht vielleicht nur die Dadaisten, deren allgemeiner Zweifel an einer rationalen Erklärbarkeit der Wirklichkeit auch die Wissenschaft und Technik betraf.

923 Während beispielsweise für Leszek Mądzik das Licht einen besonderen ästhetischen Reiz hat, wird es bei Szajna und Kantor lediglich in seiner praktischen Funktion der Sichtbarmachung des Bühnenraumes eingesetzt; die in „Szczelina“ in das Spiel des Lichtes eingefangenen Situationen werden in „Replika“ und „Niech szczeną artyści“ mittels Körpersprache bzw. linguistischen Zeichen vermittelt; arbeiten Szajna und Mądzik primär mit der Reduktion, so sind für Kantor vor allem Deformationen kennzeichnend.

### **III. Schlußbetrachtung: Das polnische Bildertheater – zwischen Tradition und Experiment?**

Unsere Analyse bestätigt die eingangs gestellte These, daß das polnische Bildertheater stilgeschichtlich im Spannungsfeld der europäischen historischen Theateravantgarde und genuin polnischer Einflüsse steht, wobei sich zwischen den einzelnen Künstlern bezüglich der Schwerpunkte und Akzentsetzungen beträchtliche Unterschiede ergeben. Darüber hinaus sehen wir unsere Hypothese bestätigt, es handle sich um eine Kunstform, die hinsichtlich der Veränderungen im Rezeptions- und Produktionsbereich über die Grenzen der Gattung „Theater“ hinausgeht. Sie kann als ein den nichtmimetischen Formen der Malerei und Literatur analoger ästhetischer Prozeß interpretiert werden (vgl. Kapitel 2.2.1.1., 2.2.1.2, 2.2.1.3, Teil I). Gemeinsam mit der s.g. „visuellen Poesie“ hat sie auch eins ihrer konstitutiven Merkmale – die Grenzverwischung zur Bildenden Kunst. Ihr Einfluß ist nicht nur auf der Oberfläche des Dargestellten als verstärkter Einsatz von visuellen Ausdrucksmitteln feststellbar, sondern bezieht sich gleichermaßen auf die Regeln der Bedeutungsgenerierung, die kommunikativen Strukturen und Konstruktionsprinzipien der Schauspiele.

Das Aufzeigen dieser Parallelen und Querverbindungen macht die Vielfältigkeit des Phänomens „polnisches Bildertheater“ deutlich. Es veranschaulicht, daß dieses nicht als ein „Zufallsprodukt“ von persönlichen Vorlieben zu werten ist, sondern eine logische, historisch nachvollziehbare Folge der Entwicklung von Kunst ist .

Unsere Analyse zeigt zugleich, daß das polnische Bildertheater über die Synthese der verschiedenen Richtungen der polnischen und europäischen Avantgarde hinausgeht und die Tradition des theatralischen „Denkens in Bildern“ weiterentwickelt. Die Avantgarde bildet lediglich das Vokabular seiner Sprache, aus dem es eigene, unverwechselbare ästhetische Formen bildet. Sie sind sowohl durch grundsätzlich qualitativ neue Proportionen und syntaktische Beziehungen, wie auch eigene, originelle Verfahren gekennzeichnet, für die wir vor allem das der Erinnerung und der Konzentration auf den Augenblick kurz vor der Auflösung der Form, die besonders stark ausgeprägte Polyfunktionalität, die Wandelbarkeit der Wahrnehmungsangebote, das Fehlen einer konstanten Form und die Isolierung halten, die Ansätze für völlig neue Interpretationsmöglichkeiten liefern.

Einen entscheidenden Einfluß auf die Ästhetik dieser theatralischen Form übte auch das neue gesellschaftliche und historische Bewußtsein aus.



## Literaturverzeichnis

- Adorno, Th. W. (1969), *Minima moralia*, Reflexionen aus dem beschädigten Leben. Frankfurt.
- Adriani, G.; Konnertz, W.; Thomas, K. (1973), *Joseph Beuys*. Köln.
- Ahrends, G., Schmid, H. (1991), Geburtstag und Tod: Tadeusz Kantors „Aujourd'hui c'est mon anniversaire“. In: *Forum Modernes Theater*. H. 2: 181-189.
- Auzinger, H. (1960), Tschechow und das Nicht-zu-Ende-Sprechen. In: *Die Welt der Slaven*. Jg.5: 233-245.
- Bablet, D. (1983), Tadeusz Kantor et le théâtre Cricot. In: *Les Voies de la Création Théâtrale*. B.IX. Paris.
- Balcerzakowa, G. (1995), Wspólnota teatru i plastyki. In: *Format*. Nr 1-4: 12-15.
- Balcerzan, E.; Osinski, Z. (1966), Die theatralische Schaustellung im Lichte der Informationstheorie. In: Kroll, W.; Flaker, A. (Hrsg.), *Literaturtheoretische Modelle und kommunikatives System*. Kronberg: 371-411.
- Barba, E. (1985), *Jenseits der schwimmenden Inseln. Reflexionen mit dem Odin-Theater. Theorie und Praxis des Freien Theaters*. Reinbek b. Hamburg.
- Barck, K.; Gente, P. (Hrsg.) (1991), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig.
- Barthes, R. (1964), Die strukturalistische Tätigkeit. In: *Essays critique*. Paris. [Übers. von Moldenhauer, E. (1969). In: Schiwy, G. (Hrsg.), *Der französische Strukturalismus*. Reinbek b. Hamburg: 153-158.]
- Barthes, R. (1969), *Literatur und Geschichte*. Frankfurt.
- Baumgart, Ch. (1966), *Geschichte des Futurismus*. Reinbek b. Hamburg.
- Becker, J.; Vostell W. (Hrsg.) (1965), *Happening. Fluxus. Pop Art. Nouveau Réalisme*. Reinbek b. Hamburg.
- Benjamin, W. (1975), *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt am Main.
- Bense, M. (1962), *Theorie der Texte*. Köln.
- Bense, M. (1969), *Einführung in die informationstechnische Ästhetik. Grundlegung und Anwendung in der Texttheorie*. Reinbek b. Hamburg.
- Bense, M.; Walther, E. (Hrsg.) (1973), *Wörterbuch der Semiotik*. Köln.
- Bense, M. (1975), *Semiotische Prozesse und Systeme in Wissenschaftstheorie und Design*. Baden-Baden.
- Bentele, G.; Bystrina, I. (1978), *Semiotik. Grundlagen und Probleme*. Stuttgart.
- Bentele, G. (1984), *Zeichen und Entwicklung*. Tübingen.
- Benveniste, E. (1939), Nature du signe linguistique. In: *Acta linguistica*, H.1: 23-29.
- Biermann, A.K. (1962), That there are no iconic signs. In: *Philosophy and Phenomenological Research*. Nr. 23: 243-249.

- Bloomfield, L. (1933), *Language*. London.
- Blumenberg, H. (1964), Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans. In: Jauß, H.R. (Hrsg.), *Poetik und Hermeneutik*. München: 9-27.
- Błoński, J. (1989), Kurka wodna, czyli kuchnia Czystej Formy. In: Cieński, A. (Hrsg.), *W kregu Oświecenia i teatru*. Wrocław: 273-291.
- Bode, Ch. (1988), *Ästhetik der Ambiguität. Zu Funktion und Bedeutung von Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne*. Tübingen.
- Borowski, W. (1982), *Tadeusz Kantor*. Warszawa.
- Brach, J. (1965), O znakach literackich i znakach teatralnych. In: *Studia Estetyczne*. Nr. 2. Warszawa: 241-259.
- Brandt, S. (1995), *Bravo & Bum Bum! Neue Produktions- und Rezeptionsformen im Theater der historischen Avantgarde: Futurismus, Dada und Surrealismus. Eine vergleichende Untersuchung*. Frankfurt am Main.
- Brauneck, M. (1988), *Klassiker der Schauspielregie*. Reinbek b.Hamburg.
- Brauneck, M.; Schneilin, G. (1990), *Theaterlexikon*. Reinbek b.Hamburg.
- Brauneck, M. (1993), *Theater im 20. Jahrhundert*. Reinbek b.Hamburg.
- Brög, H. (1977), Konkrete Kunst und Semiotik. In: Ders.; Sauerbier, A.; Senger, A.; Stock, *Konkrete Kunst – Konkrete Poesie. Programmatik – Theorie – Didaktik – Kritik*. Kastellaun.
- Buczyńska-Garewicz, H. (1981), The meaning of interpretant. In: *Semiosis*. H. 21: 10-14.
- Buysens, E. (1970), *La communication et l'articulation linguistique*. Paris.
- Bystrina, I. (1983), Kodes und Kodewandel. In: *Zeitschrift für Semiotik*. Bd.5, H.1/2: 1-22.
- Chudy, W. (1990), *Teatr bezstównej prawdy*. Lublin.
- Craig, E.G. (1985), *O sztuce teatru*. Warszawa.
- Csató, E. (1968), *Leon Schiller*. Warszawa.
- Csató, E. (1974), *Polnisches Theater unserer Zeit*. Lampertheim.
- Czernerle, M. (1974), *Szajna*. Gdańsk.
- Czerwinski, E.J. (1988), *Contemporary Polish Theatre and Drama (1956-1984)*. New York.
- Davis, D. (1975), *Vom Experiment zur Idee: die Kunst des 20. Jh. im Zeichen von Wissenschaft und Technologie*. Köln.
- Degler, J. (1973), *Witkacy w teatrze międzywojennym*. Warszawa.
- Degler, J. (1985), *Dramaty St. I. Witkiewicza na scenach polskich 1971-1983*. In: *Pamiętnik Teatralny*. H.34: 292.
- Deledalle, D. (1979), Saussure et Peirce. In: *Semiosis*. H. 2: 18-24.
- Duchamp, M.; Cabanne P. (1972), *Gespräche mit Marcel Duchamp*. In: *Spiegelschrift*. Nr. 10. Köln.
- Dziamski, G. (1986), *Teatr a plastyczna awangarda artystyczna*. In: *Programmheft zu „Spotkania Teatrów Wizji i Plastyki“*. Katowice.

- Eco, U. (1976), *A Theory of Semiotics*. London.
- Eco, U. (1980), *The Role of the Reader*. Bloomington.
- Ehmer, H.K. (Hrsg.) (1980), *Visuelle Kommunikation. Beiträge zur Kritik der Bewußtseinsindustrie*. Köln.
- Elam, K. (1980), *The Semiotics of Theatre and Drama*. London/New York.
- Eschbach, A. (1977), *Pragmatische Semiotik und Handlungstheorie*. Frankfurt.
- Eschbach, A. (1979), *Pragmasemiotik und Theater. Ein Beitrag zur Theorie und Praxis einer pragmatisch orientierten Zeichenanalyse*. Tübingen.
- Eschbach, A. (1979 a), *Literatursemiotik I/II*. Reinbek b. Hamburg.
- Eschbach, A. (1981), *Zeichen über Zeichen über Zeichen*. Tübingen.
- Esslin, M. (1991), *Das Theater des Absurden*. Reinbek b. Hamburg.
- Faron, B. (Hrsg.) (1972), *Prozaicy dwudziestolecia miedzywojennego*. Warszawa.
- Faust, M. (1971), *Bilder werden Worte: Zum Verhältnis von Bildender Kunst und Literatur im zwanzigsten Jahrhundert*. München.
- Fiebach, J. (1975), *Von Craig bis Brecht. Studien zu Künstlertheorien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*. Berlin.
- Filipowicz, H. (1992), *Polish Theatre after Solidarity: A Challenging Test*. In: *the Drama Review*. Nr.1: 70-89.
- Filler, W. (1977), *Zeitgenössisches polnisches Theater*. Warszawa.
- Fischer-Lichte, E. (1981), *Bedeutung – Probleme einer semiotischen Hermeneutik und Ästhetik*. München.
- Fischer-Lichte, E. (1981 a), *Der Bedeutungsaufbau des theatralischen Textes*. In: *Kodikas/Code*. Vol.3, Nr.3/4: 309-319.
- Fischer-Lichte, E. (1983), *Kunst und Wirklichkeit*. In: *Zeitschrift für Semiotik*. Jg.5, H.1.
- Fischer-Lichte, E. (1985), *Das Drama und seine Inszenierung*. Tübingen.
- Fischer-Lichte, E. (1988), *Semiotik des Theaters*. Tübingen.
- Fischer-Lichte, E.; Paul, F.; Schultze, B.; Turk, H. (Hrsg.) (1988 a), *Soziale und theatralische Konventionen als Problem der Dramenübersetzung*. Tübingen.
- Fischer-Lichte, E. (1990), *Geschichte des Dramas*. Tübingen.
- Fischer-Lichte, E. (1993), *Retheatralisierung des Theaters*. In: *Dies., Kurze Geschichte des deutschen Theaters*. Tübingen/Basel. Bd.1: 301-347.
- Fischer-Lichte, E.; Mennemeier, F.N. (Hrsg.) (1994), *Drama und Theater der europäischen Avantgarde*. Tübingen/Basel.
- Fischer-Lichte, E.; Greisenegger, W.; Lehmann, H.-T. (Hrsg.) (1994 a), *Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft*. Tübingen.
- Fischer-Lichte, E. (Hrsg.) (1995), *Theateravantgarde*. Tübingen/Basel.
- Fleischer, M. (1987), *Der theoretische Hintergrund der semiotischen Arbeiten von V.V. Ivanov*. In: *Eimermacher, K.; Grzybek, P. (1989), Zeichen – Text – Kultur. Studien zu den kultursemiotischen Arbeiten V.V. Ivanovs und N.N. Toporovs*. Bochum.

- Fleischer, M. (1989), Die sowjetische Semiotik. Theoretische Grundlagen der Moskauer und Tartuer Schule. Tübingen.
- Fleischer, M. (1994), Die Wirklichkeit der Zeichen. Bochum.
- Fleischer, M. (1996), Weltbildgesteuerte Wirklichkeitskonstruktion. München.
- Floeck, W. (Hrsg.) (1988), Tendenzen des Gegenwartstheaters. Tübingen.
- Foerster, v. H. (1993), Wissen und Gewissen. Versuch einer Brücke. Hrsg. von S.J. Schmidt. Frankfurt.
- Frank, M. (1984), Was ist Neostrukturalismus? Frankfurt.
- Gassiot-Talabot, G. (1982), Kantor.T, Métamorphoses. Paris.
- Glaserfeld, v.E. (1984), Preliminaries to any theory of representation. Athens/Georgia.
- Glaserfeld, v.E. (1987), Wissen, Sprache und Wirklichkeit. Arbeiten zum Radikalen Konstruktivismus. Braunschweig/Wiesbaden.
- Godzich, W. (1978), The Konstruktion of Meaning. In: New Literary History. Nr.9: 387-397.
- Greenlee, D. (1968), The similarity of discernibles. In: The Journal of Philosophy. Nr. 65: 753-763.
- Greenlee, D. (1973), Peirce's Concept of Sign. The Hague/Paris.
- Grodzicki, A. (1979), Polish theatre directors. Warsaw.
- Grylewicz, T. (1987), Grotteska w sztuce polskiej XX wieku. Kraków.
- Grzybek, P. (1989), Studien zum Zeichenbegriff der sowjetischen Semiotik. Bochum.
- Günther, G. (1976), Beiträge zur Grundlegung einer operationsfähigen Dialektik. Hamburg.
- Halczak, A. (1988), „Niech szczeną artyści“ Tadeusza Kantora. Zapis prób i ich wstępna interpretacja. Kraków 1985-1988. Magisterarbeit (Manuskript).
- Hartmann, K. (1964), Das polnische Theater nach dem zweiten Weltkrieg. Marburg.
- Heissenbüttel, H. (1992), Zur Geschichte des visuellen Gedichts im 20. Jahrhundert. In: Ausstellungskatalog „Schrift und Bildende Kunst“. Berlin: 158-172.
- Hejl, P.M.; Köck, W.K.; Roth, G. (Hrsg.) (1978), Wahrnehmung und Kommunikation. Frankfurt am Main / Bern / Las Vegas.
- Helbo, A. (1975), Le code théâtrale. In: Ders. (Hrsg.), Sémiologie de la représentation. Brüssel.
- Hepp, C. (1987), Avantgarde. Moderne Kunst, Kulturkritik und Reformbewegungen nach der Jahrhundertwende. München.
- Hera, J. (1983), Henryk Tomaszewski i jego teatr. Warszawa.
- Hervey, S. (1982), Semiotik Perspectives. London.
- Hess, W. (1993), Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei. Reinbek b.Hamburg.
- Hess-Lüttich, E. (1982), Multimedial Communication 2. Theatre Semiotics. Tübingen.
- Hess-Lüttich, E. (1985), Soziale Interaktion und literarischer Dialog II. Zeichen und Schichten in Drama und Theater: Gerhard Hauptmanns „Ratten“. Berlin.

- Hess-Lüttich, E.W.B.; Posner, R. (Hrsg.) (1990), Code-Wechsel. Texte im Medienvergleich. Opladen.
- Hielscher, K. (1987), Tschechow. München.
- Hiß, G. (1988), Korrespondenzen. Zeichenzusammenhänge im Sprech- und Musiktheater. Tübingen.
- Hiß, G. (1993), Der theatralische Blick. Berlin.
- Hiß, G. (1993 a), Das Gesamte, das Theater und die Wissenschaft: Ein Exposé. In: Forum Modernes Theater. Bd.8/2: 115-133.
- Hiß, G. (1993 b), Freiräume für die Phantasie. In: Theaterzeitschrift. H. 35: 19-29.
- Hjeltslev, L. (1974), Aufsätze zur allgemeinen Sprachwissenschaft. Stuttgart.
- Hjeltslev, L. (1974 a), Prolegomena zu einer Sprachwissenschaft. Stuttgart.
- Holländer, H.; Thomsen, S.W. (Hrsg.) (1987), Besichtigung der Moderne: Bildende Kunst, Architektur, Musik, Literatur, Religion. Aspekte und Perspektiven. Köln.
- Honzl, J. (1975), Die Hierarchie der Theatermittel. In: Kesteren, v.A.; Schmid, H. (Hrsg.), Moderne Dramentheorie. Kronberg: 133-142.
- Hoppe, H. (1992), Das Theater der Gegenstände. Berlin.
- Hottong, L. (1994), Die Sprache ist ein Labyrinth von Wegen. Tübingen.
- Hrankowska, T. (Hrsg.) (1987), Sztuka polska po 1945 roku. Warszawa.
- Hübenthal, U. (1991), Interdisziplinäres Denken. Versuch einer Bestandsaufnahme und Systematisierung. Stuttgart.
- Hughes, R. (1981), Der Schock der Moderne. Kunst im Zeichen des Umbruchs. Düsseldorf/Wien.
- Huysen, A.; Scherpe, K.R. (Hrsg.) (1993), Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels. Reinbek b. Hamburg.
- Imdahl, M. (1968), Probleme der Optical Art. Delaunay – Mondrian – Vasarely. In: Bogawus. H.9.
- Iser, W. (1976), Der Akt des Lesens. München.
- Iser, W.; Heinrich, D. (Hrsg.) (1993), Theorien der Kunst. Frankfurt am Main.
- Jaffé, H.L. (1967), Mondrian und De Stijl. Köln.
- Jäger, L. (1975), Zu einer historischen Rekonstruktion der authentischen Sprach-Idee F. de Saussures. Düsseldorf.
- Jakobson, R.O. (1971), Selected Writings. The Hague.
- Jakobson, R.O. (1975), Ein Blick auf die Entwicklung der Semiotik: In: Hollenstein, W. (Hrsg.) (1988), Roman Jakobson. Semiotik. Ausgewählte Texte 1919-1982. Frankfurt: 108-135.
- Jakubinskij, L.P. (1931), „F. De Sossjur o nevozmoznosti jazykovej politiki. In: Ders. (1986), Izbrannye raboty. Jazyk i ego funkcionirovanie. Moskva: 71-82.
- Jameson, F. (1986), Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus. In : Huysen, A.; Scherpe, K., Postmoderne, Zeichen eines kulturellen Wandels. Reinbek b. Hamburg: 45-102.

- Jauß, H.R. (Hrsg.) (1968), Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen. München.
- Jawłowska, A. (1988), Więcej niż teatr. Warszawa.
- Kaemmerling, E. (Hrsg.) (1979), Ikonographie und Ikonologie. Theorie. Entwicklung. Probleme. Bildende Kunst als Zeichensystem. Köln.
- Kandinsky, W. (1912), Über die Formfrage. In: Der blaue Reiter. München.
- Kandinsky, W. (1912/63), Über das Geistige in der Kunst. München/Bern.
- Kandinsky, W. (1926), Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente. Bauhausbücher 9. München.
- Kandinsky, W. (1955), Essays über Kunst und Künstler. Hrsg. von Bill, M. Stuttgart.
- Kandinsky, W. (1980), Die gesammelten Schriften. Bern.
- Kantor, T. (1963), Teatr autonomiczny. Kraków.
- Kantor, T. (1974), Teatr niemożliwy. Gniezno.
- Kantor, T. (1975), Teatr śmierci. Warszawa.
- Kantor, T. (1982), Wielopole, Wielopole. Kraków.
- Kantor, T. (1983), Theater des Todes. Die Tote Klasse. Wielopole, Wielopole. Hrsg. vom Institut für moderne Kunst. Nürnberg.
- Kantor, T. (1986), Hommage Tadeusz Kantor. Programmheft zu 36. Berliner Festwochen.
- Kantor, T. (1987), Zeit für Kultur. In: Perrot. Nr. 4.
- Kantor, T. (1988), Ein Reisender – seine Texte und Manifeste. Nürnberg.
- Kantor, T. (1988 a), Interview – ich bin illegal auf der Bühne. In: Theater heute. H. 9: 13.
- Kantor, T. (1991), Moja idea teatru. In: Programmheft zur Aufführung von Ionescos „Nosorozec“. Kraków („Teatr stary“).
- Kantor, T. (1991 a), Lekcje mediolańskie. Kraków.
- Kellerer, Ch. (1982), Der Sprung ins Leere. Objekt Trouvé. Surrealismus. Köln.
- Kerényi, G. (1973), Odańcowywanie poezji czyli dzieje teatru Mirona Białoszewskiego. Kraków.
- Kessler, D. (1976), Untersuchungen zur Konkreten Dichtung. Vorformen - Theorie - Texte. Meisenheim am Glan.
- Kesting, M. (1978), Das epische Theater. Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz.
- Kirschstein-Gamber, B. (1979), Zur Technik der Pause im Drama Čechovs, in: Dies.: Die Čechov-Szene – Untersuchungen zu Text und Realisierung der Regieanweisungen im Drama Anton Pavlovič Čechovs. Altendorf.
- Klawitzer, J. (1984), Die Triade der fundamental-universalen Strukturkategorien als Bedingung für eine Erkennbarkeit der Realität in Zeit. In: Ders., Charles Sanders Peirce. Würzburg.
- Kleinspehn, Th. (1989), Der Flüchtige Blick. Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit. Hamburg.

- Klotz, V. (1969), *Geschlossene und offene Form im Drama*. München.
- Kluge, R.D. (Hrsg.) (1990), *Anton Čechov. Werk und Wirkung*. Wiesbaden.
- Kłossowicz, J. (1991), *Tadeusz Kantor. Teatr*. Warszawa.
- Kłossowicz, J. (1995), *Tadeusz Kantors Theater*. Hrsg. von Xander, H., übers. von Roth, K. Tübingen.
- Kobialka, M. (1991), *Theater der gefundenen Wirklichkeit. Die Räume bei Kantor*. In: *Mitteilungen des Instituts für moderne Kunst*. Nürnberg: 13-25.
- Kobialka, M. (Hrsg. und Übers.) (1993), *A Journey Through Other Spaces. Essays and Manifestos, 1944-1990. With a Critical Study of Tadeusz Kantor's Theatre by Michal Kobialka*. Berkeley/Los Angeles/London.
- Koch, W. (1971), *Varia Semiotica*. Hildesheim.
- Koch, W. (1985), *The Biology of the Theatre*. In: *Ders., Cultures*. Bochum; und in: *Ders. (1993), The Biology of Literature*. Bochum: 70-99.
- Koch, W. (1986), *Evolutionary Cultural Semiotics*. Hagen.
- Koch, W. (1990), *Semiotik in den Einzelwissenschaften*. Bochum.
- Koch-Hillebrecht, M. (1983), *Die moderne Kunst. Psychologie einer revolutionären Bewegung*. Köln.
- Koestler, N. (1980), *Richtungsweisende Tendenzen in der Theaterkonzeption Stanisław Wysocki*. In: *Olesch, R.; Rothe, H. (Hrsg.), Fragen der polnischen Kultur im 20. Jahrhundert*. Gießen.
- Koller, H. (1959), *Die Mimesis in der Antike*. Bern.
- Köller, W. (1977), *Der sprachtheoretische Wert des semiotischen Zeichenmodells*. In: *Spinner, K. (Hrsg.), Zeichen, Text, Sinn. Zur Semiotik des literarischen Verstehens*. Göttingen: 7-77.
- Konic, P. (1989), *Teatr plastyczny i jego przedmiot*. In: *Dialog*. H.10: 126-133.
- Konrad Swinarski i teatr niemieckojęzyczny. *Konrad Swinarski und das deutschsprachige Theater*. (1990). Hrsg. Von „Teatr Stary“, Kraków.
- Kopfermann, T. (1981), *Konkrete Poesie - Fundamentalpoetik und Textpraxis einer Neo-Avantgarde*. Frankfurt am Main / Bern.
- Kosiński, J. (1984), *Kształt teatru*. Warszawa.
- Kott, J. (1986), *Kamienny potok*. Londyn.
- Kott, J. (1990), *Theater der Essenz: Kantor und Brook*. In: *Kott, J., Das Gedächtnis des Körpers*. Berlin: 212-220.
- Kott, J. (1990 a), *Szekspir współczesny*. Kraków.
- Kowalska, B. (1975), *Polska awangarda malarska 1945-1970*. Warszawa.
- Kowalska, B. (1995), *Józef Szajna między plastyką i teatrem*. In: *Format*. Nr 1-4: 38-39.
- Kowzan, T. (1968), *Le signe au théâtre*. In: *Diogène*. Nr. 61: 59-90.

- Kowzan, T. (1970), *Littérature et spectacle dans leurs rapports esthétiques, thématiques et sémiologiques*. Warszawa.
- Kristeva, J. (1978), *Die Revolutionierung der poetischen Sprache*. Frankfurt.
- Krohn, W.; Küppers, G. (Hrsg.) (1992), *Emergenz: Die Entstehung von Ordnung, Organisation und Bedeutung*. Frankfurt am Main.
- Kröplin, W. (1983), *Wyspiański - 'vollkommener Künstler des Theaters'*. In: Ders., *Theater nebenan. Künstlerästhetiken in osteuropäischen Ländern*. Berlin: 13.
- Kröplin, W. (1985), *Stanisław Wyspiański's „monumentales“ Theater. Untersuchungen über den Zusammenhang von reformatorischem Theaterprogramm und gesellschaftlicher Funktion im Epochenbruch*. Berlin.
- Langemeyer, P. (1991), *Unter dem Einfluß Tadeusz Kantors*. In: *Deutsch-polnische Ansichten zur Literatur und Kultur. Jahrbuch 1990*. Deutsches Polen-Institut. Darmstadt: 205-217.
- Leger, F. (1918), *Fonctions de la Peinture*. Paris.
- Lehmann, H.-T. (1989), *Die Inszenierung: Probleme ihrer Analyse*. In: *Zeitschrift für Semiotik*. B.11, H. 1: 29-49.
- Leszek Mądzik. *Scena Plastyczna Kul.* (1995). Lublin.
- Lewandowski, J. (Hrsg.) (1996), *Pogranicza teatru. 25 lat Sceny Plastycznej KUL*. Lublin.
- Lewko, M. (1996), *Teatr wielkich metafor. Szkice o Scenie Plastycznej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego*. Warszawa.
- Litwiniec, B. (1978), *Teatr młody – teatr otwarty*. Wrocław.
- Lohr, G. (1979), *Körpertext. Historische Semiotik der komischen Praxis – vom Cinquecento bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main.
- Lotman, J. (1965), *O probleme značenija vo vtoričnych moderujuščich sistemach*. In: *Trudy po znakovam sistemam II*. Tartu: 22-37.
- Lotman, J. (1972), *Analiz poetičeskovo teksta. Struktura sticha*. Leningrad. [Deutsch: Hrsg. und übers. von Grüberl, R. (1975), *Die Analyse des poetischen Textes*. Kronberg.]
- Luhmann, N.; Schorr, K.E. (Hrsg.) (1984), *Zwischen Intransparenz und Verstehen*. Frankfurt am Main.
- Luhmann, N. (1985), *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt.
- Luhmann, N. (1990), *Soziologische Aufklärung. Konstruktivistische Perspektiven*. Opladen.
- Luhmann, N. (1990 a), *Die Wissenschaft der Gesellschaft*. Frankfurt.
- Łempicka, A. (1965), *O teatrze i literaturze w twórczości Wyspiańskiego*. In: Kwiatkowski, J.; Zabicki, Z. (Hrsg.), *Z problemów literatury polskiej 20. wieku*. Warszawa.
- Łempicka, A. (1973), *Wyspiański, pisarz dramatyczny*. Kraków.
- Maciąg, W. (1992), *Witkacy i Leśmian – dwa oblicza zagrożenia*. In: Ders., *Nasz wiek 20*. Wrocław : 43-64.
- Madeyski, J. (1970), *Józef Szajna*. Kraków.
- Madeyski, J.; Morawiec, E. (1974), *Józef Szajna*. Kraków.



- Madeyski, J.; Żurowski, A. (1992), Szajna. Warszawa.
- Maeterlinck, M. (1898), Der Schatz der Armen. Übers. von Oppeln – Bronikowski, F., Leipzig/Florenz.
- Malarmé, S. (1966), Ein Würzelwurf. Erläutert von Erlenmeyer, M.L. Olten/Freiburg.
- Marczak-Oborski, S. (1967), Teatr czasu wojny. Polskie życie teatralne w latach II wojny światowej (1939-1945). Warszawa.
- De Marinis, M. (1987), Dramaturgy of the Spectator. The Drama Review. Nr. 31: 100-114.
- De Marinis, M. (1989), Den Zuschauer verstehen: Für eine Soziosemiotik der Theaterrezeption. In: Zeitschrift für Semiotik. B. 11, H.1: 51-62.
- Mashberg, S. (1990), Theatergeschichte und Theatersemiotik. Die Bedeutung Victories Sardous für die Entwicklung des modernen Regietheaters. Frankfurt am Main.
- Maturana, H.R. (1985), Erkennen: Die Organisation und Verkörperung von Wirklichkeit. Braunschweig/Wiesbaden.
- Maturana, H.R.; Varela, F.J. (1987), Der Baum der Erkenntnis. Die biologischen Wurzeln des menschlichen Erkennens. Bern/München/Wien.
- Matynia, A. (1986), Aktor w teatrze plastycznym. In: Programmheft zu „Spotkania Teatrów Wizji i Plastyki“. Katowice.
- Matynia, A. (1995), Malarz w teatrze. In: Format. Nr. 1-4: 8-9.
- Meier, E. (Hrsg.) (1972), Sprachnot und Wirklichkeitszerfall. Dargestellt an Beispielen neuerer Literatur. Düsseldorf.
- Merten, K. (1977), Kommunikation. Eine Begriffs- und Prozeßanalyse. Opladen.
- Merten, K. (1985), Re-Rekonstruktion von Wirklichkeit durch Zuschauer von Fernsehnachrichten. In: Media Perspektiven. Nr. 10: 753-763.
- Merten, K.; Teipen, P. (1991), Empirische Kommunikationsforschung. Darstellung, Kritik und Evaluation. München.
- Merten, K.; Schmidt, S.J.; Weischenberger, S. (Hrsg.) (1994), Die Wirklichkeit der Medien. Bonn.
- Meyerhold, W.E. (1979), Schriften. Aufsätze. Reden. Gespräche. Erster Band 1891-1917. Hrsg. Von A.W. Fewralski. Berlin (Ost).
- Michałowska-Kowalik, M. (1986), Scena Plastyczna Teatru Akademickiego Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego wobec tradycji teatru narracji plastycznej. Kraków. Magisterarbeit (Manuskript).
- Miklaszewski, K. (1992), Spotkania z Tadeuszem Kantorem. Kraków.
- Miłosz, Cz. (1994), Teatr: Stanisław Ignacy Witkiewicz. In: Historia literatury polskiej. Kraków: 474-481.
- Mondrian, P. (1925), Neue Gestaltung, Bauhausbücher 5., München.
- Morris, Ch.W. (1971), Writings on the General Theory of Signs. (Approaches to Semiotics 16.). Den Haag.

- Morris, Ch.W. (1972), *Grundlagen der Zeichentheorie. Ästhetik und Zeichentheorie*. Übers. von Roland Posner. München.
- Morris, Ch.W. (1973), *Zeichen, Sprache und Verhalten*. Düsseldorf.
- Morris, Ch.W. (1977), *Pragmatische Semiotik und Handlungstheorie*. Frankfurt.
- Möhrmann, R. (1990), *Theaterwissenschaft heute*. Berlin.
- Mounin, G. (1968), *Ferdinand de Saussure ou le structuraliste sans le savoir*. Paris.
- Mounin, G. (1970), *La communication théâtrale*: In: Ders.: *Introductions à la sémiologie*. Paris: 87-94.
- Mounin, G. (1981), *L'intention de communication*. In: Lange-Seidl, A. (Hrsg.), *Zeichenkonstitution I*. Berlin.
- Moure, G. (1988), *Marcel Duchamp*. Recklinghausen.
- Mukarovsky, J. (1970), *Die Kunst als semiologisches Faktum*. In: Ders., *Kapitel aus der Ästhetik*. Frankfurt.
- Mukarovsky, J. (1974), *Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik*. München.
- Mukarovsky, J. (1975), *Zum heutigen Stand der Theorie des Theaters*. In: Kesteren, v.A., Schmid, H. (Hrsg.), *Moderne Dramentheorie*. Kronberg.
- Müller, A. (1970), *Probleme der behavioristischen Semiotik*. Frankfurt.
- Müller, A. (1975), *Semiotik. Eine Einführung mit Beispielen für Reklameanalysen*. Tübingen.
- Nicoll, A. (1983), *Dzieje dramatu*. Warszawa.
- Nöth, W. (1972), *Die Strukturen des Happenings*. Hildesheim.
- Nöth, W. (1985), *Handbuch der Semiotik*. Stuttgart.
- Nutz, W. (Hrsg.) (1989), *Kunst, Kommunikation, Kultur. Festschrift zum 80. Geburtstag von Alfons Silbermann*. Bern.
- Nyczek, T. (1986), *Malarz w teatrze*. In: Programmheft zu „Spotkania Teatrów Wizji i Plastyki“. Katowice.
- Oehler, K. (1979), *Idee und Grundriß der Peirceschen Semiotik*. In: *Zeitschrift für Semiotik*. H.I: 9-22.
- Oehler, K. (Hrsg.) (1984), *Zeichen und Realität*. Tübingen.
- Okońska, A. (1971), *Stanisław Wyspiański*. Warszawa.
- Osterloff, B. (1991), *Polska plastyka teatralna. Ostatnia dekada*. Warszawa.
- Paul, A. (1981), *Theaterwissenschaft als Lehre vom theatralischen Handeln: Theater als Kommunikationsprozeß*. In: Klier, H. (Hrsg.), *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum*. Darmstadt: 208-289.
- Pavis, P. (1988), *Semiotik der Theaterrezeption*. Tübingen.
- Peirce, Ch.S. (1958), *Collected Papers of Charles Sanders Peirce 1931-1958*. Vol. I-VIII. Cambridge.
- Peirce, Ch.S. (1983), *Phänomen und Logik der Zeichen*. Main.

- Piechotta, H.J.; Wuthenow, R.-R.; Rothemann, S. (Hrsg.) (1993), Die literarische Moderne in Europa. Bonn.
- Pfeiffer, G. (1972), Kunst und Kommunikation. Grundlegung einer kybernetischen Ästhetik. Köln.
- Pfister, M. (1988), Das Drama. München.
- Pleśniarowicz, K. (1990), Teatr śmierci Tadeusza Kantora. Chotomów.
- Pleśniarowicz, K. (1990 a), Martyrology and Elements of Grotesque in Contemporary Theatre. In: Forum Modernes Theater. H.2: 155-173.
- Posner, R.; Reinecke, H.P. (1977), Zeichenprozesse. Semiotische Forschung in den Einzelwissenschaften. Wiesbaden.
- Prieto, L.J. (1968), La sémiologie. In: Martinet, A. (Hrsg.), Le langage. Paris: 93-144.
- Programmheft zu der Aufführung „Replica Babylonica“ (1993). Bonn (Theater „Raben“).
- Puzyna, K. (1969), Na przetęczach bezsensu. In: Pamiętnik Teatralny. H.18: 3.
- Puzyna, K. (1982), Półmrok. Warszawa.
- Raszewski, Z. (1977), Krótka historia teatru polskiego. Warszawa.
- Reimer, D. (1995), Rezension. Guido Hiß: „Der theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse“. In: Forum Modernes Theater. H. 1: 103-109.
- Revzina, O.G.; Revzin, I.I. (1975), A Semiotic Experiment an Stage: The Violation of the Postulate of Normal Communication as a Dramatic Device. In: Semiotica 14. H. 3: 245-268.
- Richter, H. (1973), Dada - Kunst und Antikunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts. Köln.
- Riedl, P.A. (1991), Wassily Kandinsky. Reinbek b.Hamburg.
- Riegas, V.; Vetter, Ch. (Hrsg.) (1990), Zur Biologie der Kognition. Ein Gespräch mit Humberto R. Maturana und Beiträge zur Diskussion seines Werkes. Frankfurt am Main.
- Rischbieter, H.; Storch, W. (1968), Bühne und die Bildende Kunst im 20. Jahrhundert. Velber b. Hannover.
- Roth, G. (1985), Erkenntnis und Realität. Das reale Gehirn und seine Wirklichkeit. In: Pasternak, G. (Hrsg.), Erklären, Verstehen, Begründen. Bremen: 87-109.
- Roth, G. (1985 a), Die Selbstreferentialität des Gehirns und die Prinzipien der Gestaltwahrnehmung. In: Gestalt Theory. Nr. 4: 228-244.
- Roth, G. (1986), Selbstorganisation – Selbsterhaltung – Selbstreferentialität. In: Dress, A. (Hrsg.), Selbstorganisation: Die Entstehung von Ordnung in Natur und Gesellschaft. München: 149-180.
- Roth, G. (1991), Die Konstitution von Bedeutung im Gehirn. In: Schmidt, S.J. (Hrsg.), Gedächtnis. Probleme und Perspektiven der interdisziplinären Gedächtnisforschung. Frankfurt: 394-422.
- Roth, G.; Schwelger, H. (1992), Kognitive Selbstreferent und Selbstreferentialität des Gehirns. Ein Beitrag zur Klärung des Verhältnisses zwischen Erkenntnistheorie und Hirnforschung. In: Sandkühler, H.J. (Hrsg.), Wirklichkeit und Wissen. Frankfurt.

- Rusch, G. (1985), *The Theory of History, Literary History and Historiography*: In: *Poetics*. Nr. 14: 257-278.
- Rusch, G. (1987), *Erkenntnis, Wissenschaft, Geschichte. Von einem konstruktivistischen Standpunkt*. Frankfurt.
- Rusch, G.; Schmidt, S.J. (Hrsg.) (1992), *Konstruktivismus: Geschichte und Anwendung*. Delfin-Jahrbuch. Frankfurt am Main.
- Sauerbier, S.D. (1978), *Gegen Darstellung. Ästhetische Handlungen und Demonstration. Die zur Schau gestellte Wirklichkeit in den zeitgenössischen Künsten*. Köln.
- Saussure, F. (1967), *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*. Hrsg. von Bally, Ch.; Sechay, A.; übers. von Riedlinger, A. Berlin.
- Schäfer, R. (1988), *Ästhetisches Handeln als Kategorie einer interdisziplinären Theaterwissenschaft*. Aachen.
- Schechner, R. (1990), *Theater-Antropologie. Spiel und Ritual im Kulturvergleich*. Reinbek b. Hamburg.
- Schiller, L. (1983), *Teatr ogromny*. In: Ders., *Droga przez teatr, 1924-1939*. Bearb. von Timoszewicz, J. Warszawa.
- Schivelbusch, W. (1979), *Geschichte der Eisenbahnreise*. Frankfurt.
- Schlemmer, O.; Moholy-Nagy, L.; Molnár, F. (1965), *Die Bühne im Bauhaus*. Nachwort von W. Gropius. Mainz/Berlin.
- Schmalriede, N. (1976), *Bemerkungen zu den Interpretanten bei Ch. S. Peirce*. In: *Semiosis*. Nr. 3: 26-61.
- Schmid, H. (1992), *Stanislawskij und Mejerchold*. In: *Forum modernes Theater*. Bd.9: 65-85.
- Schmid, H.; Striedter, J. (Hrsg.) (1992 a), *Dramatische und theatralische Kommunikation*. Tübingen.
- Schmidt, B. (1990), *Die Dynamisierung des Kommunikations- und Verkehrsrythmus als kultureller Massenprozeß in Berlin 1889-1914 und Aspekte einer Relevanz zu den darstellenden Künsten*. Berlin.
- Schmidt, S.J. (1971), *Ästhetische Prozesse. Beiträge zu einer Theorie der nicht-mimetischen Kunst und Literatur*. Köln/Berlin.
- Schmidt, S.J. (1971 a), *Ästhetizität. Beiträge zu einer Theorie des Ästhetischen*. München.
- Schmidt, S., J. (Hrsg.) (1987), *Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus*. Frankfurt.
- Schmidt, S.J. (1990), *Wir verstehen uns doch? Von der Unwahrscheinlichkeit gelingender Kommunikation*. In: *Deutsches Institut für Fernstudien (Hrsg.), Funkkolleg Medien und Kommunikation. Studienbrief I*. Weinheim: 50-78.
- Schmidt, S.J. (Hrsg.) (1992), *Kognition und Gesellschaft. Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus*. Frankfurt am Main.
- Schmidt, S.J. (1992 a), *Der Kopf, die Welt, die Kunst. Konstruktivismus als Theorie und Praxis*. Wien.
- Schmidt, S.J. (1994), *Kognitive Autonomie und soziale Orientierung*. Frankfurt.

- Schmidt, S.J.; Spieß, B. (1994 a), Die Geburt der schönen Bilder. Fernsehwerbung und Medienkultur. Opladen.
- Scholze, D. (1989), Zwischen Vergnügen und Schock. Polnische Dramatik im 20. Jahrhundert. Berlin.
- Sebeok, T.A. (1976), Theorie und Geschichte der Semiotik. Reinbek b. Hamburg.
- Segal, D.M. (1974), Aspekts of strukturalism in Soviet philology. Tel-Aviv University (= Papers on Poetics and Semiotics. Nr. 2).
- Seuphor, A. (1962), Abstrakte Malerei. Von Kandinsky bis zur Gegenwart. München.
- Shannon, C.E.; Weaver, W. (1979), Mathematische Grundlagen der Informationstheorie. München.
- Simhandl, P. (1987), Bilderklänge. In: Theaterzeitschrift. H.2: 5-31.
- Simhandl, P. (1993), Bildertheater. Bildende Künstler des 20. Jahrhunderts als Theaterreformer. Berlin.
- Sivert, T. (Hrsg.) (1987), Teatr polski w latach 1890-1918. Warszawa.
- Skwarczyńska, S. (1970), Wokół teatru i literatury. Warszawa.
- Sloterdijk, P. (1987), Kopernikanische Mobilmachung und ptolemäische Abrüstung. Ästhetischer Versuch. Frankfurt am Main.
- Sławińska, I. (1979), Współczesna refleksja o teatrze. Ku antropologii teatru. Kraków.
- Sławińska, I.; Kaczmarek, W. (Hrsg.) (1993), Wokół współczesnego dramatu i teatru religijnego w Polsce (1979-1989). Wrocław.
- Smużniak, K. (1991), Wrocławski teatr pantomimy. Mit w teatrze Henryka Tomaszewskiego. Wrocław.
- Sokół, L. (1973), Groteska w teatrze S.I. Witkiewicza. Wrocław.
- Sokół, L. (1992), Le dyndysme de Witkacy; le jeu et la métaphysique. In: Polish Art Studies. Nr. 14: 131-144.
- Staniszewska, W. (1995), Konstruktywizm w twórczości teatralnej Tadeusza Kantora. In: Format. Nr 1-4: 45-47.
- Stelzer, O. (1964), Die Vorgeschichte der abstrakten Kunst. München.
- Stender-Petersen, A. (1960), Zur Technik der Pause bei Tschechow. In: Ders., Anton Tschechow. Leiden.
- Stetter, Ch. (1979), Peirce und Saussure. In: Kodikas/Code. Nr. 1/2: 124-149.
- Stopczyk, S.K. (1988), Malarstwo Polskie od realizmu do abstrakcjonizmu. Warszawa.
- Strzelecki, Z. (1962), Polska plastyka teatralna. Warszawa.
- Strzelecki, Z. (1970), Kierunki scenografii współczesnej. Warszawa.
- Strzelecki, Z. (1986), Współczesna scenografia polska. Warszawa.
- Sugiera, M. (1993), Romantik und Avantgarde. In: Fischer-Lichte, E.; Xander, H., Welttheater - Nationaltheater - Lokaltheater. Europäisches Theater am Ende des 20. Jahrhunderts. Tübingen: 57-73.

- Sugiera, M. (1994), Die Reine Form von St.I. Witkiewicz im polnischen Theater der Gegenwart. In: Forum Modernes Theater. H.1: 17-25.
- Swinarski, K. (1988), Wierność wobec zmienności. Warszawa.
- Szajna, J. (1965), O nowej funkcji teatru. In: Teatr. Nr. 1: 10-11.
- Szajna, J. (1965 a), Problem teatru. In: Teatr. Nr. 11: 10-11.
- Szajna, J. (1969), Perspektywy nowego teatru (Interwiew). In: Kamena. Nr. 25: 67.
- Szajna, J. (1973). In: Hausbrandt, A., Rozmowy z ludzmi teatru. Kraków.
- Szajna, J., Narracja plastyczna teatru organicznego. 6 Bydgoskie Spotkania. Manuskript.
- Szondi, P. (1956), Theorie des modernen Dramas. Frankfurt am Main.
- Szydłowski, R. (1972), Teatr w Polsce. Warszawa.
- Szydłowski, R. (1975), Der Dichter-Maler Wyspiański. In: TdZ 30, H. 3: 22-24.
- Szydłowski, R. (1975 a), Wyspiański i Brecht. In: Życie literackie. Nr.10: 3.
- Taranienko, Z. (1979), Teatr bez dramatu. Warszawa.
- Taranienko, Z. (1981), Rozmowy o teatrze. Warszawa.
- Taranienko, Z. (1984), Programmheft: Józef Szajna. Warszawa („Centrum Sztuki Studio“).
- Taranienko, Z. (1986), Uwagi o teatrze narracji plastycznej. In: Programmheft zu „Spotkania „Teatrów Wizji i Plastyki“. Katowice.
- Taranienko, Z. (1987), Rozmowy o malarstwie. Warszawa.
- Taranienko, Z. (1988), Uwagi o sztuce współczesnej. Warszawa.
- Taranienko, Z. (1992), Szajna 70 lat. Warszawa.
- Taranienko, Z. (1995), Na krawędzi porozumienia. Dwie rozmowy z Leszkiem Mądzikiem. In: Format. Nr.1-4: 54-60.
- Teatry studenckie w Polsce. (1968). Warszawa.
- Thomsen, Ch. (Hrsg.) (1985), Studien zur Ästhetik des Gegenwartstheaters. Heidelberg.
- Tomberg, F. (1968), Mimesis der Praxis und abstrakte Kunst. Ein Versuch über die Mimesistheorie. Berlin.
- Tomczyk-Watrak, Z. (1985), Szajny teatr otwarty. Warszawa.
- Tymicki, J., (1986), New Dignity: The Polish Theatre 1970-1985. In: The Drama Review. Nr.3: 13-46.
- Unikowski, Z. (1995), Wspólny pokój. Poznań.
- Übersfeld, A. (1981), L'école du spectateur. Paris.
- Varela, F.J. (1990), Kognitionswissenschaft - Kognitionstechnik. Eine Skizze aktueller Perspektiven. Übers. von Köck, W.K. Frankfurt am Main.
- Varela, F.J.; Thompson, E.; Rosch, E. (1992), Der Mittlere Weg der Erkenntnis. Die Beziehung von Ich und Welt in der Kognitionswissenschaft - der Brückenschlag zwischen wissenschaftlicher Theorie und menschlicher Erfahrung. Bern.
- Vogel, Ch. (1974), Macht und Freiheit im polnischen Drama. Berlin.

- Waszkiel, M. (1990), *Dzieje teatru lalek w Polsce*. Warszawa.
- Watrak, Z. (1977), *Metaforyka znaku plastycznego w teatrze Józefa Szajny*. In: *Scena*. Nr. 4.
- Watrak, Z. (1977 a), *Widz w strukturze przedstawień Józefa Szajny*. In: *Scena*. Nr. 5.
- Watson, J. B. (1930), *Behaviorism*. Chicago.
- Watzlawick, P. (1980), *Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien*. Bern.
- Watzlawick, P. (Hrsg.) (1990), *Die erfundene Wirklichkeit. Wie wissen wir, was wir zu wissen glauben? Beiträge zum Konstruktivismus*. München.
- Wederwer, R.; Romain, L. (Hrsg.) (1971), *Kunst als Flucht. Flucht als Kunst. Zur Kritik künstlerischer Ideologien*. Opladen.
- Weibel, P. (1990), *Vom Verschwinden der Ferne. Telekommunikation und Kunst*. Köln.
- Weiermeier, P. (1968), *Zur visuellen Poesie*. In: *Wort und Wahrheit*. H. 23: 525.
- Weisstein, U. (1992), *Literatur und Bildende Kunst*. Berlin.
- Wekwerth, M. (1974), *Theater und Wissenschaft*. München.
- Welsch, W. (1990), *Postmoderne oder ästhetisches Denken - gegen seine Mißverständnisse verteidigt*. In: Eifler, G.; Saame, O. (Hrsg.), *Postmoderne - Anbruch einer neuen Epoche. Eine interdisziplinäre Erörterung*. Wien: 237-270.
- Welsch, W. (1993), *Ästhetisches Denken*. Stuttgart.
- Werling, S. (1989), *Handlung im Drama. Versuch einer Neubestimmung des Handlungsbegriffs als Beitrag zur Dramenanalyse*. Frankfurt/Bern/New York/Paris.
- Wingler, H.M (1975), *Das Bauhaus 1919-1933. Dessau, Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937*. Köln.
- Witkiewicz, St. I. (1974), *Wybór dramatów*. Hrsg. von Błoński, J. Wrocław.
- Witkiewicz, St.I. (1974 a), *Nowe formy w malarstwie*. Hrsg. von Leszczyński, J. Warszawa.
- Witkiewicz, St.I. (1977), *Czysta Forma w teatrze*. Hrsg. von Degler, J. Warszawa.
- Witkiewicz, St.I. (1977 a), *O idealizmie i realizmie. Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie istnienia i inne prace filozoficzne*. Hrsg. von Michalski, B. Warszawa.
- Witkiewicz, St. I. (1985), *Verrückte Lokomotive. Ein Lesebuch*. Hrsg. von Wirth, A. Frankfurt.
- Wysłouch, S. (1994), *Literatura a sztuki wizualne*. Warszawa.
- Zycie ku śmierci. Scena Plastyczna KUL Leszka Mądzika*. (1993). Lublin.
- Xander, H. (1993), *Der Künstler kehrt nicht mehr zurück. Tadeusz Kantors Stimme aus dem Off*. In: Xander, H.; Fischer-Lichte, E. (Hrsg.), *Welttheater - Nationaltheater - Lokaltheater. Europäisches Theater am Ende des 20. Jahrhunderts*. Tübingen.
- Xander, H. (1993 a), *Ikonen, Mysterien und Totentänze. Traditionsbildung in der szenischen Praxis des polnischen Theaters*. In: *Forum Modernes Theater*. H.1: 57-74.

## Verzeichnis der Abbildungen

Abbildung 1:	Modell des sprachlichen Zeichens nach F. de Saussure .....	16
Abbildung 2:	Das triadische Zeichenmodell nach Ch.S. Peirce.....	21
Abbildung 3:	Korrelate der Semiose und Dimensionen der Semiotik nach Ch.W. Morris..	36
Abbildung 4:	A simplified theatrical communication model nach K.Elam.....	45
Abbildung 5:	Relation dramatischer / theatralischer Text nach E.W.B. Hess-Lüttich .....	47
Abbildung 6:	Theater als Kommunikationssystem nach A.M. Mayer.....	51
Abbildung 7:	I. Vroom, „hommage à mondrian“ (1966), konkretes Bildgedicht.....	79
Abbildung 8:	Vier Grundtypen der Umwandlung eines Schauspielers zu einer Kunstfigur nach O. Schlemmer.....	97
Abbildung 9:	W.E. Meyerhold: das „Dreieck-Theater“ .....	100
Abbildung 10:	W.E. Meyerhold: das „Theater der Geraden“ .....	101
Abbildung 11:	Der Raum in „Szczelina“ (Proportionen = 1:200) .....	187
Abbildung 12:	Bewegungen der „Schwarzen Masse“ in „Szczelina“ (Prop. = 1:200).....	189
Abbildung 13:	Bewegungen der Kisten in „Szczelina“ (Proportionen = 1:200) .....	190
Abbildung 14:	Graphische Darstellung der Komposition von „Szczelina“ .....	202
Abbildung 15:	Verteilung der Gegenstände in „Replika“ .....	225

Abbildung 16 (S. 255), Abbildung 17 (S. 256) sowie Abbildung 18 (S. 274) sind Zeichnungen von T. Kantor, aus: Rysunki. Dessins. Niech szczęną artyści, Teatr Cricot 2.

## Quellennachweise für die Photographien

### 1. „Szczelina“ (Photo 1 bis Photo 9, S. 179-193)

Alle Photos von Stefan Ciechan

### 2. „Replika“ (Photo 10 bis Photo 21, S. 210-239)

Photo 14 (S. 224) aus: Programmheft zu „Replika“, „Teatr Studio“, Warszawa

Photo 16 (S. 228) aus: „Le theatre en Pologne“, 1978, Nr. 12, S. 244

Alle anderen Photos von Wojciech Plewiński

### 3. „Niech szczęną artyści“ (Photo 22 bis Photo 34, S. 249-292)

Photo 22 (S. 249) aus: „Cricot 2 Theatre Information Guide 1986“, Kraków 1986

Photo 23 (S. 250) aus: K. Miklaszewski: „Spotkania z Tadeuszem Kantorem“, Kraków 1992, S. 135

Photo 24 (S. 251) aus: „Teatr Cricot 2. Informator 1987-1988“, Kraków 1988, S. 57

Photo 25 (S. 254) aus: „Teatr Cricot 2. Informator 1987-1988“, Kraków 1988, S. 29

Photo 29 (S. 272) aus: K. Miklaszewski: „Spotkania z Tadeuszem Kantorem“, Kraków 1992, S. 127

Photo 31 (S. 275) aus: „Cricot 2 Theatre Information Guide 1986“, Kraków 1986, S. 116

Alle anderen Photos von Leszek Dziezic