

## Jarmila Hoensch Semiotische und ästhetische Aspekte der dramatischen Handlung

Der theatralische Akt, in seiner sinnlich wahrnehmbaren Präsentationsweise, schließt in seinem Sprach- und Handlungsgeschehen die spezifische Modalität der dramatischen Handlung ein. Das in jeder Hinsicht an ihr Signifikante ist die Differenz und Transparenz des Agierens, die sie, verglichen mit den Handlungen der empirischen Realität, ihm verleiht. Im Zuge einer charakteristischen Präzisierung wird die expressive und emotionale Konfliktträchtigkeit der Handlungen verdeutlicht und zu einer qualitativ neuen Bedeutung, zum Drama, erhoben.

Wir begegnen dieser Verdeutlichung auch und ohnehin in jedem sozialen Rollenakt, der, allerdings anders ziel- und/oder zweckorientiert, an einen theatralischen stark erinnert und anthropologisch oder soziologisch als Distanzierung oder Verdinglichung des Rollenträgers, als Vermittlungsakt *par excellence* angesehen wird<sup>1</sup>. Aus semiotischer Sicht manifestiert sich das Handlungs- und Rollengefüge der theatralischen Darbietung gleichfalls in seiner letztlich auf Vermittlung ausgerichteten Absicht, um mit spezifischen Zeichenrepertoires, -klassen und -operationen seine Wirkungs- und Seinsweise zu begründen.

Angesichts der Tatsache, daß der spontanen Wechselwirkung zwischen Realität und Theatralität innerhalb der kulturellen Entwicklung der menschlichen Gesellschaft eine dermaßen entscheidende Rolle zugewiesen wurde, indem diese von der intimsten Privatsphäre bis in die denkbar extrem öffentlichen Szenerien (Kirchen, Parlamente, Erziehungs- und Regierungswesen u.a.) „Regie“ führen durfte und darf, überragt immerhin die Frage nach einer sinnvollen Trennungslinie bzw. einem praktischen Differenzierungsaspekt jene andere Frage nach einer definitionsmäßigen Abgrenzung zwischen Theater und Realität – ihre Klärung betrifft diese Kunstgattung wesentlich – und läßt einerseits die bekannte Metapher von der „Welt als Theater“ banal erscheinen, andererseits aber auch die traditionellen Merkmale des Theaters wie Inszenierung, Aufführung, Rollenspiel, Dialog, Handlung in einem neuen Zusammenhang hervortreten. Selbst aber die maßgebenden Unterscheidungskriterien dafür, was wir für Theater als Kunstform halten, können an semiotischen Kriterien gemessen werden und darüber entscheiden, ob wir vor uns die Kunst des Theaters oder bloß eine theatralisierte Realität haben, denn die Zeichen differenzieren auch „qualitativ“.

Schon der Analogiebegriff zwischen Theater und Leben bringt den semiotischen Aspekt zum Ausdruck, indem jene Zeichen in dem Vermittlungsprozeß zur Geltung kommen, die sich an der Kodierung beteiligen, d.h. wo sich die uns vertrauten Legizeichen (Famizeichen) einmengen und den theatralischen Akt charakteristisch kennzeichnen: z.B. in bestimmten rhetorischen Figuren der Gestik, der Deklamation, aber auch des Bühnenbildes, des Kostüms, der Requisiten. Ohne sie werden die Zeichen des Theaters repertoiremäßig unvollständig und wir empfinden dies als eine mißlungene Innovation. Die

an der Kodierung beteiligten Legizeichen werden natürlich durch Repertoires von anderen Zeichen des Mittelbezuges ergänzt, die als Zeichen für die individuelle künstlerische Kreativität stehen.

Der Schauspieler als Repräsentant und Realisator der dramatischen Handlung schafft zusätzlich eine Besonderheit der Semiose, indem er als Zeichenträger ein universeller Realisator von Sinzeichen wird. Ich meine damit die Tatsache, daß ein Großteil der Theaterkultur der Vergangenheit sowie der Gegenwart davon lebt, die individuellen Merkmale des Rollenträgers direkt als Zeichen mit *ästhetischer* Intention zu verwenden. Dies geschieht besonders oft im Film, wo zusätzlich aus kommunikationsökonomischen Gründen ein bestimmter Menschentyp buchstäblich zu einem Prototyp zugeschnitten wird und auf diesem Wege zum Star avanciert.

Das im dramatischen Text dargebotene Geschehen – ein Modell zwischenmenschlicher Konfliktsituation – erfaßt mit sprachlichen Mitteln (im Sinne von Rede/parole) das, was im aktuellen theatralischen Akt, in der Aufführung, in einer audiovisuellen Präsentation reaktualisiert wird. Die Umsetzung folgt, wie bekannt, nicht bloß analog, lediglich mit den Mitteln eines anderen Zeichensystems, sondern als Zeicheninterpretation durch neue Zeichensetzung – als Zeichen der Zeichen. Die Kunstgattung „Theater“ vereinigt auf diese Weise (zumindest) zwei hochrelevante semiotische Systeme: den dramatischen Text mit seiner evidenten Zeichenwelt der Sprache (vorwiegend im Sinn von Rede/parole), die in sich noch unterhalb der semantischen Ebene intentional die Grundlagen der Denk- und Willensakte formuliert; die Inszenierung (Aufführung) mit ihrer audiovisuellen Zeichenwelt und mit ihrem dramatisch wichtigsten Bestandteil: der zielgerichteten, vom Konflikt her manipulierten Handlung.

Im Theater gelangen das Zeichensystem „Sprache“, mit seinen signifikanten Komponenten (Denken, Wollen) und das Zeichensystem der dramatischen Handlung (Motorik → Gestik → syntaktischer Handlungsakt) zu einem Zusammenschluß, wobei auf beiden Ebenen bereits charakteristische semiotische Prozesse realisiert werden. Die beiden Zeichensysteme fügen sich schließlich in den größeren, strukturellen Zusammenhang des dramatischen Konflikts ein und übernehmen die bereits in ihnen verankerten semantischen Aufgaben.

Im Vordergrund jener Aufgaben, die der dramatischen Handlung zugewiesen sind, steht die Darstellung und Lösung von menschlichen Konfliktsituationen, gemessen an ihrer Unlösbarkeit. Das Handlungsgeschehen erhält damit den Auftrag, die maßgebliche Zeichenrealisation, -kodierung und -kommunikation durchzuführen. Ihre Zeichen „wachsen“ aus der Schicht der elementaren physischen Motorik, mit ihren bedingten und nicht bedingten Reflexen, über die der Ausdrucksgeste, bis hin zu den Superzeichen der Interaktion, die in syntaktischen Gliederungskomplexen semantische Elemente des Situationskonflikts entstehen lassen. Das sprachliche Korrelat der Handlungsstruktur ist im dramatischen Text vorgegeben.

Die dramatische Handlung wird, wie bereits erwähnt, schon auf der elementaren Ebene der reflexiven Motorik, von Zeichen getragen. Bei allen bedingten Reflexbewegungen, die der Mensch durchführt, erfüllen die sprachlichen Zeichen eine besonders wichtige Funktion.<sup>2</sup> Die Sprache übernimmt die Rolle eines Signalsystems (nach I.P. Pawlow: das zweite Signalsystem), das sich als Impulsquelle verhält und Bewegungsreaktionen auslöst, die zumindest als Gesten Zeichenfunktionen übernehmen. Das sprachliche Zei-

chensystem, in der Funktion eines Signalsystems, entscheidet außerdem in einer anderen Hinsicht, wie P.V. Simonow nachzuweisen versucht, über den theatralischen Akt: nämlich über das Zustandekommen einer theatralischen Als-ob-Situation.<sup>3</sup> Das Wortzeichen besitzt die Fähigkeit, im Bewußtsein blitzschnelle Schaltprozesse auszulösen, die es dann dem Schauspieler möglich machen, in der fiktiven Theatersituation so zu handeln, „als-ob“ dies eine reale wäre. Es garantiert ihm die psychologische Glaubwürdigkeit. Für das Schauspiel des sog. „psychologischen Realismus“ sichert es die Voraussetzung für die Realisierung eines wichtigen ästhetischen Prinzips. Die Gesetzmäßigkeit des „Als-ob“ gilt natürlich auch für antipsychologische Darstellungsweisen, z.B. die des sog. „epischen Theaters“; sie bezieht sich hier zwar nicht auf eine psychologische Glaubhaftigkeit des Handlungsgeschehens, doch aber auf die globale Rahmenbedingung der theatralischen Als-ob-Situation. Schließlich müssen sowohl der Schauspieler als auch der Zuschauer einen kreativen Akt vollziehen, der an der Tatsache eines Modellgeschehens mit erheblichen Forderungen an „Erziehung“ und „Veränderung“ festhält und daher auch mit einem spezifischen Grad an Illusion behaftet ist, die zu meist mit rhetorischen Mitteln realisiert wird.

Größere Reflexkomplexe, die syntaktische bzw. semantische Bedeutungseinheiten konstituieren, sind bereits superierte Zeichen (Supericone), die jedoch auf der Ebene der Molekularzeichen charakteristische Repertoires von Zeichen des Mittelbzugs aufweisen. Die Semiotizität, die sich hier von verschieden starker Vertretung des Quali- und Sinzeichens, und des Legizeichens, das *de facto* die Kodierungsfunktion übernimmt, manifestiert, entscheidet letztlich über den sog. „Stil“, der wiederum, als Zeichenschicht die ästhetische Funktions vertritt.

Auf der Ebene der relevanten dramatischen Strukturen (der komplexen Konfliktsituation) weist eine beherrschende Iconizität des Objektbezugs auf einen außerordentlich wichtigen theoretischen Aspekt der gesamten Theaterproblematik hin: Einerseits auf die Art der Relation zur empirischen Realität, für deren Analogie sie gehalten werden kann, andererseits auf die Grenzen dieser Kunstgattung überhaupt. Spiegelung oder Theater als Symbol „für...“ sind nichts als Metaphern. Das Kernstück des Dramas, die Konfliktsituation, bleibt dem Bereich des Iconischen verhaftet.

Die Handlung in ihren motorischen und gestischen Abläufen wird von Geschwindigkeit Stärke, Tempo, Rhythmus, Koordinierung, Genauigkeit und Sicherheit, Geschmeidigkeit und Geschicklichkeit<sup>4</sup> gekennzeichnet. Als Attribute der Motorik indizieren diese gleichzeitig Gemütsbewegung und intentionale Willensaktivität, Temperament und Charakter – und als Kommunikationsakte, die elementare Stufe der Semiose (die Schicht der Qualizeichen) genau an der Grenze der physischen, neurophysiologischen Reflexbewegung ihre Ausdrucksfunktion. Im Objektbezug sind motorische Bestandteile der Handlung natürlich Indizes, die einerseits psychophysische Energetik anzeigen, andererseits Interaktionszusammenhänge realisieren. Die indexikalische Zeichenschicht der Handlung vertritt darüberhinaus, ähnlich wie im Film, das Phänomen der Gegenwärtigkeit, der authentischen Aktualität. Der Handlungsabschluß, der in die Konfliktsituation mündet, stellt allerdings einen iconischen Objektbezug her. Handlung entspricht einem Prozeß, der Konflikt einem Kräfteverhältnis, einer Struktur.

Dramatisches Handeln bedeutet für den Schauspieler das Erledigen einer ganzen Reihe von Aufgaben. Die Als-ob-Situation schafft dafür eine wesenhafte Rahmenbedingung

und wirkt unmittelbar auf die Modalitäten der (zumeist analogen) Kodierung. Die Ikonizität dieser Rahmenbedingung gilt generell, ihre Abwandlungen korrigieren sie nicht, sie rhetorisieren sie lediglich.

Der Schauspieler als Träger der dramatischen Handlung kann im Grunde drei Darstellungsmodalitäten, die sich im Laufe der historischen Theaterpraxis entwickelt haben, wählen: die des sog. „psychologischen Realismus“, die der distanzierteren, „epischen Verfremdung“ und die der expressiven Körpergestik. In der Praxis koexistieren zumeist alle Modalitäten als Mischformen. Sie gelten als stilweisende poetische Kodes und gehören zu den ästhetischen Faktoren.

Der sog. „psychologische Realismus“ akzeptiert die Als-ob-Situation in ihrer vollen Konsequenz, und zwar als Illusion der Wirklichkeit, nicht aber als ihre bloße Analogie. Der Schauspieler agiert im Sinne der Einfühlung. K.S. Stanislawskij nannte es die „Kunst des Erlebens“.<sup>5</sup> Die nach diesem Prinzip realisierte Rekonstruktionen von empirischen Handlungen und Haltungen werden jedoch naturgemäß von der künstlerischen Individualität des Rollenträgers maßgeblich beeinträchtigt. Diese Prozedur betrifft in erster Linie die Mittel in einer charakteristischen Kennzeichnung der Handlungen durch Sinzeichen, wobei die involvierten Qualizeichen den Rahmen der empirischen psychologischen Wahrscheinlichkeit nicht überschreiten; mit anderen Worten: die energetische Intensität des Ausdrucks, an der Grenze zwischen Energie und ihrer Vermittlung, wird auf dieser Ebene nicht vorrangig für ästhetische Aufgaben in Anspruch genommen, im Gegensatz zum körperbetonten Schauspiel, das diese Zeichenschicht forciert zur Wirkung kommen läßt. Die Unverwechselbarkeit, das Individuelle, Einmalige spielt hier die entscheidende Rolle. Dies kann natürlich nur auf der Ebene der Sinzeichen zum Ausdruck gebracht werden. Die motorischen, gestischen Zeichen, die in ihren syntaktischen Abläufen von Rhythmus und Tempo gekennzeichnet sind, indizieren, aus der Sicht der Intrasubjektivität, nicht nur die Beschaffenheit des Charakters und Temperaments, sondern auch die Triebdynamik, die in einer übergeordneten Weise die Konflikte bedeutungstragend aufwertet. Die Triebdynamik zeichnet übrigens in jedem Drama einen nicht zu übersehenden Konfliktplan, der nicht selten die dramatische Konfliktstruktur regiert. Das Oidipus-Drama (z.B.) erscheint als seine beispielhafte Poetisierung.

Die Motorik der dramatischen Handlungen ist in ihrer Substanz an zwei Zeitschichten gebunden: die dramatische Zeit stellt die ästhetische Komponente dar, die natürliche Zeit ihre Determinante; denn das Bühnengeschehen der aktuellen Aufführung ist durch Tradition und Konvention mehr oder weniger ablaufsspezifisch festgelegt. Die elementare psychologische Wahrnehmungsproblematik spielt dabei eine wichtige Rolle. Die Reizschwellen der Sinnesorgane, Bedingungen für die Gewährung der „aktiven Ruhe“<sup>6</sup> für den Apperzeptionsprozeß, sind Faktoren, die bei der Realisation von Zeichen mitwirken. Der Zeitfaktor beider genannten Zeitschichten findet seine Repräsentation im Quali – bzw. Sinzeichen des Mittelbezugs. Auf der Ebene der Handlungssyntax, deren Gegenstück auf der Ebene der Sprache (der Rede/parole) die Replik ist, übernimmt das Supericon, die durch den Handlungsabschluß entstandene Situation, eine semantische Aufgabe. Stanislawskij integrierte die einzelnen Handlungsabläufe und -abschlüsse in der sog. „durchgehenden Handlung“.<sup>7</sup> Auf diese Weise wurde nicht nur ein bedeutender Aspekt für das Zusammenspiel zwischen Rahmenbedingung und Handlungsdyna-

mik gesichert, sondern auch äußerst sinnvoll jene Bedingung, die für die Realisation von Anschaulichkeit notwendig ist.

Menschliche Handlungen sind Willenshandlungen, die zielorientiert sind und Kommunikation anstreben. Ihr dramatisches Attribut übernimmt ästhetische Aufgaben. Der Willensaspekt läßt unverhüllt seinen Konfliktcharakter zur Wirkung kommen. Er ist das Produkt der Persönlichkeit als Ganzes. Im Konflikt erfährt die Interaktion ihren Bedeutungszusammenhang.

Widerstrebende Willenshandlungen verstricken das theatralische Geschehen zu einem Drama. „Die Keime des Willens“ liegen jedoch bereits „in den Bedürfnissen als den ursprünglichen Antrieben zum Handeln“.<sup>8</sup> Im Willensakt begegnen wir also erneut der Triebenergie. Ein Bedürfnis wächst zum Motiv, indem es als Handlungsaufgabe durch den Denk- und/oder Sprechakt formuliert wird. Die zielgerichtete Willenshandlung ist ein bewußt regulierter Akt, der von zwei parallel laufenden semiotischen Prozessen gekennzeichnet ist: dem sprachlichen und dem gestischen. Wenn wir davon ausgehen, daß auf der sprachlichen (bzw. sprachlogischen) Ebene die Aussage, der Satz, d.h. ein Super-Icon, die ausschlaggebende Funktion übernimmt, und auf der gestischen das in die Situation, ins Ziel, d.h. in die Iconizität mündende Geschehen, bleibt im Resultat, auf der Ebene des Superzeichens, einem allumfassenden Icon alles verhaftet; es sichert letztlich bei jeder „Extravaganz“ der Mittel die Orientierung im Zeichenkosmos des Kunstwerks.

Während die Struktur der Sprache in der Grammatik, die des Denkens in der Logik verankert sind, entstammt die Struktur dessen, was wir global unter dem Begriff der menschlichen Handlungen zusammenfassen, psychophysischen Bedingungen, die mit einer viel älteren historischen Entwicklungsgeschichte des gesellschaftlichen Individuums in Verbindung stehen. Handlung ist nicht Fortsetzung der Sprache und des Denkens mit anderen Mitteln. Aus psychologischer Sicht wird jedoch Handlung im Zusammenhang mit den primären Formen des Denkens gesehen. Handlung gilt als die „ursprüngliche Form des Denkens“.<sup>9</sup> Handlung bewirkt die Herstellung des Zusammenhangs, des kommunikativen Kontakts, der Beziehung. Die Beziehung übernimmt hier die wesentliche intersubjektive, soziale Funktion. Die Handlung avanciert zum sozialen Signifikat des Psychischen.

Wir finden die Dominanz des Beziehungsaspektes, wenn auch auf verschiedenen Ebenen, sowohl in der Handlung, als auch in der Logik des Denkens. Wir finden hier auch die Zielgerichtetheit auf die Lösung von Aufgaben. Der Denkprozeß verfügt selbstverständlich auch über Anschaulichkeit (weil die Begriffe über sie verfügen) und über emotionale Substanzen, die sein dynamisches Potential speichern.

In der theatralischen Handlung regiert allerdings das dramatische Prinzip, das in dem manigfachen Beziehungsgefüge mit dem ästhetischen zusammenfällt und alle genannten Faktoren, im Sinne des theatralischen Kodes und der individuellen Kreativität des Künstlers, manipuliert. Sie fließen in den kommunikativen Akt ein und schaffen aus Sprache (Rede/parole) und Handlung einen theatralischen Zeichenkosmos. Die Handlungstätigkeit muß jedoch entschieden als diejenige eingestuft werden, die entwicklungs geschichtlich für das Theater eine spezifische Bedeutung hat. Dies kommt z.B. darin zum Ausdruck, daß wir immer wieder programmatische Rückgriffe auf Theaterformen erleben, die in der gestischen und motorischen Substanz des Ausdrucks ihre

theatralische Sendung, ihre Botschaft, ihre Erfüllung sehen (Artaud, Living Theatre, Grotowski, Brook u.a.).

Im sog. „epischen Theater“, für dessen zeitgenössisches Konzept in der Regel Brechts Theatertheorien zitiert werden, übernimmt die dramatische Handlung im Zuge des Rollenspiels die Aufgabe der „Erziehung“ und „Veränderung“ der dramatischen Figur.<sup>10</sup> Der Schauspieler (Rollenträger) soll mit Distanz, aber trotzdem mit einem „erheblichen Interesse“<sup>11</sup> seine darstellerische Aufgabe erfüllen. Die in „bequemster Haltung“ durchgeführten Handlungen verzichten auf psychologische Wahrscheinlichkeit, nicht aber auf Verdeutlichung oder Veranschaulichung, die letztlich die Differenz zwischen der Empirie und dem künstlerischen Akt ausmachen und als Zeichen bestimmte Funktionen übernehmen. Es muß angenommen werden, daß hier stärker als im Stil des „psychologischen Realismus“ im Mittelbezug Legizeichen auftreten und jene charakteristische Ausdrucksmodulation (oder Kodierung) garantieren, die den poetischen Aspekt dieser Darstellungsweise kennzeichnet. Es ist auch kein Zufall, daß dieses Theater gerne zu Figuren und Kürzeln greift (z.B. Parolen, Songs, Spruchbändern; aber auch zur Maske oder Halbmaske, zu antiillusiven Kunstgriffen der Regie u.a.). Natürlich finden wir auch Repertoires von Sinnzeichen vor, und zwar dort, wo die Zeichen des Rollenträgers und die der Figur notgedrungen zusammenfallen. Trotz aller Distanz und Verfremdung erlebt der Zuschauer den agierenden Schauspieler als Ganzheit – und besonders auf der Handlungsebene (Motorik, Gestik, Haltung) ist ein vollkommener Abstand kaum durchführbar. Ich erinnere hier an die einmaligen und unverkennbaren „Sinzeichen“ z.B. einer Helene Weigel, einer Lotte Lenya, eines Ernst Busch oder Charles Laughton (als Galilei).

Im Unterschied zur charakteristischen Dominanz der Rede (parole) im Theater des „psychologischen Realismus“, regiert im „epischen Theater“ die Sprache (im Sinne einer literaturverhafteten Sprache) und ihre Rhetorisierung. Der Dialog rückt von der Rede (parole) ab. Auch seine Handlungen nehmen die Form von Haltungen an und zielgerichtete Motorik avanciert zum Gestus. Ich möchte dies als die weitgehende theatralische Konsequenz des „epischen Prinzips“ betrachten.<sup>12</sup> Die auf diese Weise erzielte Differenzierung „schwankt“ zwischen der Iconizität der Haltung und der Indexikalität der Handlung. Die Legizeichen des Mittelbezugs verleihen den Handlungen den einfachen, instruktiven Charakter. Die Iconizität garantiert Anschaulichkeit, Indexikalität die verfremdende Distanz.

Die Funktion von Parolen, Songs und Spruchbändern, die in der Regel stellvertretend für einen ganzen Situations-, bzw. Handlungskomplex eintreten, sind im Grunde theatralische Zwitter. Sie sind epische oder lyrische Formen. Mittels Rhetorik und Mimesis werden sie theatralisiert. Als Zeichen sind sie Symbole (degenerierte Symbole) mit reichlich involvierter Iconizität und Indexikalität.

In jenem Typ des Theaters, das auf die expressive Körpergeste den Schwerpunkt seiner Ausdruckskraft überträgt, auf literarische, im Sprachausdruck verankerte Vorlagen verzichtet (auf Meisterwerke – Artaud!), wird Handlung als Zeremoniell oder Ritual, also magisch, interpretiert. Dies entspricht ornamentischen Verzierungen, die in unmittelbarer Nähe der Tanzgestik angesiedelt sind. Tanzgesten erinnern an Residua von einstigen Greifbewegungen und magische Gesten, an Residua von einstigen tatsächlichen taktilen Verbindungen mit Objekten. Die indexikalische Signifikanz solcher Pseudo-

handlungen ist dennoch unverkennbar. Alle motorischen Energien werden unmittelbar für ästhetische Zwecke in Anspruch genommen, um einer psychologischen Handlungswahrscheinlichkeit entgegenzuwirken. Die Handlungsstruktur sieht einem choreographischen Plan ähnlich. Der dramatische Konflikt wird in dem Maße allegorisiert, in dem die psychologische Individualität der dramatischen Figuren schwindet. Das Rollengefüge löst sich auf. Das Ornament der Geste, das hier die dramatische Handlung repräsentieren will, verfolgt zwar ästhetische Wirkung durch (oft forcierte) Expressivität (die vornehmlich in Qualizeichen des Mittelbezugs angesiedelt ist), entbehrt aber jene Kraft der dramatischen Wirkung, die in die Katharsis mündet und für die Theaterkunst letztlich den Unterschied zwischen einer „Schau“ und einem „Erlebnis“ ausmacht. Dieses Theater reduziert die dramatische Dimension und setzt ganz auf die Wirkung einer sog. „Authentizität des Ausdrucks“, auf eine „unvermittelte“ Kommunikation der Gefühle und Gedanken. (Artauds Idee des „Theaters der Grausamkeit“). Abgesehen davon, daß ein solcher Anspruch auf falschen Prämissen über die Kommunikation basierte, als Idee erlebte er einen Erfolg, der, wie zu erwarten war, nicht mehr ganz dem Theater angehörte. Ein Living Theatre (z.B.), das wohl am stärksten von Artauds Ideen beeinflusste zeitgenössische Theater, konzentrierte sich zunehmend auf das magisch Schauhafte und auf die Wirkung der Bühne als Tribüne der Agitation. Selbst in dem hochartifiziiellen Teatr Laboratorium (Grotowski), das zu einer fast exzessiven Veranschaulichung und Veräußerlichung des menschlich Abgründigen (was sich „hinter den Schranken“<sup>13</sup> verbirgt) vorgedrungen ist, gelang eine Verschmelzung der visuellen und auditiven ästhetischen Mittel zu dramatischen nicht immer. Aus semiotischer Sicht ist hier der Wunsch, die Iconizität zu umgehen, deutlich sichtbar. Gesten und Handlungen möchten als Symbole gelten, sie sind es aber nicht. Während sich die „epische“ Darstellungsweise auf rhetorische Mittel stützt, die vorwiegend von Legizeichen realisiert werden, lebt das körperbetonte Theater von einer Ornamentik des Gefühlsausdrucks, der in Repertoires der Qualizeichen angesiedelt ist, die Gefühlsintensität nuancieren.

Diese generellen Charakteristika gelten, wie ich annehme, auch für all die Mischformen, die im Theater von heute auftreten. Abschließend möchte ich mit Nachdruck auf den Substitutionscharakter all dessen, was auf dem Theater im Zuge der Handlungen (der Semiose) entsteht, hinweisen. Er sichert den spannungsträchtigen Bezug, im Sinne von Kreativität, zwischen Realität und Theatralität.

## Anmerkungen

- 1 Diese anthropologische Positionsbezeichnung formulierte H. Plessner in: *Die Stufen des Organischen und der Mensch*, Berlin 1965, S. 290f. Auch bei Uri Rapp finden wir eine ausgedehnte Auseinandersetzung mit dem Begriff der Distanz, in: U. Rapp, *Handeln und Zuschauen*, Darmstadt u. Newied 1973, S. 47ff.
- 2 Pawlow, I.P., *Sämtliche Werke* Bd. III/2, Berlin 1953, S. 532ff. Mehrere Abschnitte in: Ullmann I.M., *Psycholinguistik-Psychosemiotik*, Göttingen 1975.
- 3 Simonow, P.V., *Metod fizičeskich dejstvij K.S. Stanislavskogo i učenje o vyššej nervnek dejatelnosti*, Muzei Mchat 1955 (Manuskript) Hier zitiert nach: *Prolegomena scenografické encyklopedie*, Nr. 3, 9, 10, Prag 1972.

- 4 Rubinstein, S.L., *Grundlagen der allgemeinen Psychologie*, Berlin (Ost) 1971 (7), S. 680.
- 5 Stanislawskij, K.S., *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst I*, Berlin (Ost) 1961, S. 25.
- 6 Rubinstein, a.a.O., S. 309f.
- 7 Stanislawskij, K.S., a.a.O., S. 292ff.
- 8 Rubinstein, a.a.O., S. 629.
- 9 Rubinstein, a.a.O., S. 431. Über genetische Aspekte von Denken und Sprache bei Ullmann, I.M. a.a.O. Auch bei Wygotski, L.S. *Denken und Sprechen*, Frankfurt/Main 1964.
- 10 Brecht, B., *Schriften zum Theater 4*, Frankfurt/Main 1964, S. 13.
- 11 Brecht, B., a.a.O., S. 12.
- 12 Hamburger, K., *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart <sup>2</sup> 1968, ich möchte hier auf die Interpretation des „epischen Präteritums“ (S. 59ff) hinweisen.
- 13 Grotowski, *Das arme Theater*, Velber 1970, S. 238

## Summary

The aesthetic aspect of dramatic action is characterized by semiotic processes, which on the one hand differentiate (social) behavior prescribed by the roles and on the other hand directly molds the drama.

As the dramatic action is as a rule already specified by a verbal sign-system (the script) it is realized in each new interpretation of the production on a new plane with the aid of new semiotic systems — as signs of signs.

The semiotic characterization of these interpretations determine the type of presentation. The relationship, expressed by semiotic means, between the verbal basis and the basis of action ultimately determines that which we characterize by the terms “psychological realism”, “epic style” or “theatre of cruelty”.



# SEMIOSIS 6

Internationale Zeitschrift für  
Semiotik und ihre Anwendungen,  
Heft 2, 1977

## Inhalt

Robert Marty: <i>Catégories et foncteurs en sémiotique</i>	5
Wolfgang Berger: <i>Funktoren und die Autoreproduktion der Zeichen</i>	16
Max Bense: <i>Zeichenzahlen und Zahlensemiotik</i>	22
Gérard Deledalle: <i>Pour lire la théorie des signes de Charles S. Peirce</i>	29
Luigi Romeo: <i>The Derivation of 'Semiotics' through the History of the Discipline</i>	37
D.S. Clarke, Jr.: <i>Natural Signs and Evidence</i>	50
Tomonori Toyama: <i>Aspects of Design Semiotics</i>	57
Jarmila Hoensch: <i>Semiotische und ästhetische Aspekte der theatralischen Handlung</i>	63
<i>Concrete Poetry from East and West Germany</i> von Liselotte Gumpel (Friederike Roth)	71
<i>Semiotische Prozesse und Systeme</i> von Max Bense (Werner Burzlaff)	72
<i>Kodikas</i> (Achim Eschbach)	73
<i>Nachrichten</i>	74