

ANDRZEJ MEŻYŃSKI

Kórnik

ZUR ABHANDLUNG „DIE THEATRALISCHE SCHAUSTELLUNG
IM LICHT DER INFORMATIONSTHEORIE“
VON E. BALCERZAN UND Z. OSIŃSKI *

In ihrer Untersuchung stellen die Verfasser vom kybernetischen Standpunkt aus eine Theatertheorie auf. Von den Prinzipien der Kybernetik ausgehend, beabsichtigen sie, aus der Schaustellung die für die Theaterinformation spezifischen Momente herauszuschälen und das so konstruierte System in den Makrokosmos der gesellschaftlich-kulturellen Erscheinungen einzureihen. Dabei stellen sie die These auf, daß die Wechselwirkung zwischen der Schauspielergruppe (E-Ensemble — Expe-dienten) und dem Publikum (P-Ensemble — Perzipienten) das konstitutive Merkmal der Theatervorstellung ist; das Zusammenwirken beider Komponenten bezeichnen sie als Rückkopplung, wobei das P-Ensemble (meist) mit dem E-Ensemble, dem Schöpfer der Information (der Schaustellung), gleichwertig ist; daher werden in einer solchen Nachricht Elemente wie Wort, Gestik, Bewegung, Applaus, Husten, Pfiffe als gleichwertige Signale bewertet. Einige Male werden, hauptsächlich unter Berufung auf Beobachtungen am Theater von Kantor und Grotowski, Beispiele für die Mitwirkung des Publikums am Schaffen der Theater-nachricht angeführt. Nach den Erörterungen über den Steuerungsprozess gehen die Autoren zur Information selbst über, d. h. zum System von Signalen und Codes, die zum Funktionieren jener Rückkopplung notwendig sind. Sie betonen, daß das literarische Werk durch die theatra-lische Schaustellung in den Theater-Code übertragen wird. Diesen gliedern sie in eine Reihe von Subcodes (Sprache, Gestik, Bewegung, Bühnenbild usw.) auf. Ihrer Meinung nach übt das Publikum auf die Aufnahme eines ganz bestimmten Codes eine mächtige Wirkung aus. Es genüge — meinen sie — unter seinem Einfluß auch nur eine Sequenz zu ändern, um die ganze Inszenierungsstruktur abwandeln zu müssen.

* Siehe: „Zagadnienia Rodzajów Literackich“, Bd. 8, H. 2 (15).

Wichtig sei das „Mit-Spiel“ der Codes; nicht selten verstärke ein Code die Wirkung eines anderen (Erneuerung des Codes) oder ersetze ihn (Substitution); von der Dominanz eines dieser Codes hänge einmal der konventionelle Typus des dramatischen Werkes, ein anderes Mal der der theatralischen Schaustellung ab. Diachronisch gesehen sei das Phänomen der Schaustellung nicht wiederholbar; sie sei, gemäß dieser Theorie, jedesmal eben (oder vor allem) deswegen anders, weil das Publikum, der Mitschöpfer der Schaustellung, jedesmal ein anderes sei. Am Schluß geben die Verfasser jedoch zu, daß manche theatralische Konventionen möglichst wenig von ihrem Vorbild (der Erstaufführung) abzuweichen bemüht sind, verweisen aber darauf, daß andere Konzeptionen von vornherein ein solches ausschalten (wiederum die Theater von Kantor und Grotowski).

Die Untersuchung von Balcerzan und Osiński füllt zweifellos eine Lücke in den polnischen theatertheoretischen Arbeiten aus; dabei ist hervorzuheben, daß sie mit der neuesten Methode durchgeführt wurde, die die Präzision der mathematischen Analyse mit der Kühnheit der Synthese verbindet. Im allgemeinen haben Verfasser (und Übersetzer) die Schwierigkeiten glücklich überwunden, die bei der Behandlung von Erscheinungen auf dem Gebiet der Humanistik, und das noch der kontroversen Theatertheorie, mit an sich mathematischen Methoden entstehen. Der Leser gelangt hier zur Überzeugung, daß diese Methode die Kontroverse zu beseitigen vermag. Der Artikel aber, wie übrigens jede schöpferische Arbeit, regt zur Diskussion an.

Wie aus dem Titel vorauszusehen war, bildet die Rückkopplung den Grundstein der Arbeit. Die Autoren bereiten den Leser auf das Auftreten dieses Begriffes vorsichtig vor.

Zuerst wird die These aufgestellt, daß der lebendige Kontakt zwischen Publikum und Schauspieler im Theater immer bestanden hat, daß viele Forscher gerade dies als Wesensmerkmal der theatralischen Schaustellung anerkannt haben¹. Zur Begründung ihrer These verfolgen die Verfasser die Theatergeschichte, doch ergibt sich aus den von ihnen angeführten Beispielen gerade das Gegenteil; und zwar daß das Publikum vom Theater entschieden geringgeschätzt worden ist². Ihre These begründend, stützen sie sich ausschließlich auf das Theater von Kantor

¹ Die dort angeführten Namen müssen auf einem Mißverständnis beruhen. Die in Anmerkung 1 auf S. 65 genannten Arbeiten von S. Skwarczyńska, Z. Raszewski u.a. bestreiten zwar nicht die Bedeutung des Kontaktes zwischen Schauspieler und Zuschauerraum, bezeichnen aber diesen Kontakt nirgends als konstitutives Merkmal des Theaters.

² Im weiteren Teil der Untersuchung erwähnen die Autoren einige übrigens ungewöhnliche Fälle des lebendigen Kontaktes zwischen Theater und Publikum.

und Grotowski. So wirkt auch ihre Folgerung: "Dieser Kontakt charakterisiert also das Bühnenstück", überraschend.

Nach dieser Einleitung analysieren die Verfasser die theatralische Schaustellung als Rückkopplung. Ihrer Auffassung nach steuert (der Steuerungstheorie gemäß) das Ensemble der Perzipienten — P nicht nur das der Expedienten — E, sondern schafft gemeinsam mit diesem (also auf gleicher Ebene!) die Theaternachricht (mithin die Schaustellung). Diese Behauptung wird das eine Mal entschiedener, das andere Mal vorsichtiger, immer aber eindeutig (S. 68, 71, 76) formuliert.

Wie kann das E-Ensemble durch P gesteuert werden? Genannt werden Pfeifen, Beifall, Hüsteln, Flüstern, Stille. Mit diesen Signalen schaffen P zusammen mit E die Nachricht z. B. also der Beifall, der von P zu E läuft, schaltet sich in die Nachricht von E zu P ein. Auf diese Weise entsteht eine gemeinsame Schöpfung³; daraus wäre zu schließen, daß Beifall und Pfiffe genauso eine Komponente der theatralischen Nachricht sind, wie z. B. der Hamlet-Monolog. Obwohl sich die Verfasser (auf wenig überzeugende Art) auf Namen bekannter Forscher berufen⁴, obwohl sie meinen, daß ein Theater in der Art von Kantor oder Grotowski die Hoffnungen und Träume von Wyspiański erfüllt hätte, so wirken nur zwei der von ihnen angeführten Beispiele überzeugend: das bereits erwähnte Grotowski-Theater und das Kabarett, das, wie sie selbst erkennen, auf diese Weise nur komische Effekte erzielt. Deshalb kann ihr Vorschlag, die theatralische Schaustellung als Rückkopplung zu betrachten, nur mit vielen Einwänden angenommen werden.

Zweifellos haben manche Theatertypen — z. B. die *Commedia dell'arte* oder Mysterienspiele, manche außergewöhnliche Experimentalvorstellungen — einen engen Kontakt zwischen P und E, so daß das Publikum sehr oft an der Schaustellung aktiv mitwirkt. Vielleicht wird sich das Theater der Zukunft auch so gestalten. Sicherlich stellen es sich die Verfasser so vor. Der Theaterhistoriker aber wird diesen Begriff nur in sehr seltenen Fällen verwenden können. Man kann nicht ohne weiteres der Behauptung zustimmen, daß Pfeifen und Husten auf der gleichen Ebene wie die Textinterpretation des Autors im E-Ensemble die Nachricht bilden, wie es die Verfasser anzunehmen scheinen⁵. Es ist

³ „Das Publikum nimmt an der theatralischen Schaustellung aktiv teil. Solche Reaktionen des P-Ensembles wie Rufe, Pfiffe, Gelächter, Applaus, Demonstration (z. B. während der Uraufführung des *Hernani*) gehören zu den Elementen, die an dem Schaffen einer Nachricht mitwirken" (S. 68).

⁴ Die von Wiener und Dietrich (S. 70) angeführten Zitate besagen nichts.

⁵ Obwohl aus der Untersuchung eindeutig hervorgeht, daß für die Verfasser solche Reaktionen des Zuschauerraumes wie Beifall oder Pfiffe Elemente der Schaustellung sind, hat man zuweilen den Eindruck, als ob hier ein Mißverständnis vorliege. Vielleicht geht es darum, daß diese Signale Nachrichtenträger für

wenig glaubwürdig, daß man ins Theater geht, um das Pfeifen des nicht immer "gut erzogenen Publikums" zu hören. Vom Standpunkt des Theaterbesuchers aus sind Applaus und Pfeife, wenn er die Empörung (oder Begeisterung) des restlichen Publikums nicht teilt, unliebsame Geräusche, die die Aufnahme der Nachricht stören. Was soll man außerdem mit dem Schweigen — dessen Existenz die Verfasser auch anerkennen — als Nachricht des P-Ensembles beginnen? Was bedeutet es, daß es als Komponente in die theatralische Nachricht eingeht?

Nehmen wir an, daß sich das P-Ensemble auf irgendeine Weise in die Nachricht des E-Ensembles einschaltet. Die Verfasser geben selbst zu, daß die Nachricht des P-Ensembles vom Kanon der des E-Ensembles (S. 69) abweichen kann; es tritt also eine Entropie ein, die nur ein Theater dulden kann, das eine solche postuliert (also wiederum Kantor-Grotowski).

Von Theaterleuten werden Geräusche, die ihre Nachricht übertönen, insofern als solche aufgenommen, als sie die Emission der Nachricht entstellen, niemals jedoch, wenn das E-Ensemble die Geräusche als Nachricht vom P-Ensemble empfängt. Das Nachrichten-Signal trägt nämlich verschiedene Informationen zu, ihre Selektion hängt vom Aspekt (Code) des aufnehmenden Empfängers ab. Die Theaterleute kennen den Code des P-Ensemble und verstehen auch, wenn auch nur bis zu einem bestimmten Grad, diese Nachrichten zu deuten; sie wissen z. B., daß das Stück mißfällt, wenn der Zuschauer zischt oder pfeift. Sie fassen also die Nachricht so auf, wie sie der zischende oder pfeifende Theaterbesucher aufgenommen wissen will, der zur Nachricht antagonistisch eingestellt ist, und der in keinem Fall beabsichtigt, sich in die Nachricht schöpferisch einzuschalten, sondern sie durch Geräusche zu stören⁶. Hierbei ist hinzuzufügen, daß das E-Ensemble die Schwankungen der Codes des P-Ensembles eifrig nachspüren muß: in manchen Kunstveranstaltungen, z. B. "big-beat" Gitarren-Ensembles, enthält heute das Pfeifen der Jugend eine völlig veränderte, und zwar approbierende Nachricht.

Wenn auch kein Zweifel darüber besteht, daß Schauspieler und Zuschauer "aufeinander angewiesen" sind und sich gegenseitig beeinflussen (S. 67), d. h. einander steuern, so soll vor allem vor Nicht-Kybernetikern betont werden, daß das P-Ensemble keineswegs so das E-Ensemble steuert wie E das P-Ensemble. Der Theaterbesucher kommt, um kon-

das E-Ensemble sind, daß sie andeuten, wie die Schaustellung zu ändern ist, also daß sie dieses Ensemble steuern, wogegen nichts einzuwenden wäre. Dieses Problem müßte aber eindeutig dargestellt werden.

⁶ Die Interpretation der Verfasser im Schema 1, das die Vermengung der Informationen zeigt, ist also nicht annehmbar.

templativ zu betrachten, er kommt also mit einer wenig aktiven Haltung (abgesehen von solchen Theatern wie dem von Grotowski). Das E-Ensemble dagegen ist auf die Steuerung eingestellt, dies ist sein Ziel. Es hat einen Plan, beherrscht die Technik der Einwirkung; das P-Ensemble dagegen reagiert völlig spontan. Natürlich hängt das Theater in mancherlei Hinsicht vom Publikum ab⁷; manche, besonders mit Hilfe von Subsidien geleiteten, Theater jedoch können ein Niveau wahren, das das der Zuschauer in etwa übersteigt, wie die "Reduta", was auch die Autoren erwähnen. Es kann auch vorkommen, daß das E-Ensemble die P-Nachricht gar nicht oder ungenau abliest, da sie nicht so deutlich wie die des E-Ensembles formuliert ist. Das P-Ensemble kann nur zwei Nachrichten — gut und schlecht (bei verschiedener Intensivierung) — vermitteln, also die Billigung und die Mißbilligung (auch wenn hier viele Signale auftreten). Das E-Ensemble vermag nicht immer diese Signale zu entziffern. Manchmal weiß man nicht, auf welches Element der Schaustellung sie sich beziehen oder was die Ursache der Reaktion beim Zuschauer ist. Das wichtigste ist, daß die Nachrichten, die aus dem P-Ensemble fließen, uneinheitlich sind, daß oft gleichzeitig viele einander widersprechende Nachrichten fließen. Im Theater des XIX. Jahrhunderts, als die Vermögens- und sozialen Unterschiede den Zuschauerraum in ziemlich genau abgegrenzte Gruppen trennten, konnte der Regisseur nicht selten von vornherein voraussehen, daß die Loge die gegebene Sequenz mit Applaus aufnehmen, das Paradies diese auspfeifen wird — oder umgekehrt, daß die Loge mit Schweigen, das Paradies mit Applaus reagieren wird. Mit diesem Beispiel illustrieren wir gleichzeitig die Unterschiedlichkeit der Codes. Der "vornehme" Zuschauer belohnte nur leichtere Stücke mit Applaus bei erhobenem Vorhang, sein Mißfallen

⁷ Dieser Einfluß ist u.a. auch bei der Gestaltung der theatralischen Nachricht erkennbar, was von den Verfassern mit Recht unterstrichen wird. Es muß jedoch scharf zwischen dem Einfluß des P-Ensembles auf die Gestaltung der Nachricht während der gegebenen Schaustellung und deren Einfluß auf die darauffolgende Schaustellung (nach der Terminologie der Verfasser: zwischen der kurzen und langen Hysterisis) unterschieden werden. In der langen Hysterisis haben wir es zweifellos mit der Steuerung des E-Ensembles durch das P-Ensemble zu tun (der Regisseur gibt den Auftrag, sich den Wünschen des Publikums oder der Rezensenten anzupassen). Geht diese Steuerung ziemlich weit, so kann man manchmal (mittelbar, durch Weisungen) das P-Ensemble als Schöpfer der Nachricht anerkennen. Es sei aber darauf hingewiesen, daß diese Steuerung gemäß den Prinzipien der Kybernetik nicht mechanisch aufgefaßt werden kann, d.h. daß hier keine Abhängigkeit der Proportionen besteht. In der kurzen Hysterisis haben wir es ebenfalls mit Steuerung zu tun, das Mitschaffen an der Nachricht kann *sensu stricto* (neuer Text) nur in speziellen Theaterkonventionen eintreten, in anderen wiederum nur in Ausnahmefällen.

äußerte er ähnlich wie seine Billigung durch Schweigen. (Natürlich war das approbierende Schweigen anders geartet, als das mißbilligende.) Der impulsive Zuschauer pfeift und klatscht bei jeder Gelegenheit. Seine Nachrichten sind sehr intensiv, doch legt das auf hohem Niveau stehende Theater seiner Reaktion keinen größeren Wert bei. Mit Hilfe der neueren Terminologie ausgedrückt, behandelt es den Zuschauer wie einen tauben Menschen, zu dem die Nachrichten nicht gelangen können, der sie nicht zu entziffern weiß, deshalb hat sich das E-Ensemble seinen gesteuerten Nachrichten nicht unterworfen. Daher stammen auch die Schwierigkeiten des Regisseurs (E-Ensemble), dessen Aufgabe an sich schwierig ist: steuert er doch nur die Verstöße, d. h. er stellt Mängel und Fehler fest, wenn es zu spät ist; während derselben Schaustellung kann er höchstens ähnliche Fehler (in der kurzen Hysterese) vermeiden, in den folgenden erst beseitigen, was das Publikum bemängelt.

Die Verfasser beobachten manchmal, daß das P-Ensemble nicht integriert ist, daß seine Reaktionen oft gänzlich individuell sind (S. 73), folgern aber nichts daraus. Und doch geht es hier um prinzipielle Fragen. Wir haben es hier mit "sehr großen System"⁸ zu tun, bei deren Erforschung spezielle Methoden verwendet werden müssen, wie Methoden der Statistik, Aufteilung des Ensembles in Komponenten usw. Wenn wir die Vielgestaltigkeit nicht begrenzen können (auch hier bestehen verschiedene Methoden), so kann die Kybernetik nichts voraussehen⁹. Schon die Biologen klagen über große Schwierigkeiten bei der Anwendung der Kybernetik, wenn das Gehirn des Einzeltieres oder des einzelnen Menschen "ein großes System" ist, "daher treten wir ohne extravagante Ideen an das große System heran in bezug auf das, was erreicht werden kann"¹⁰. Die Kybernetiker erwähnen auch, daß man zuweilen die Anforderungen einfach einschränken müsse¹¹. In solchen Fällen wird die Steuerung durch Verstöße geregelt, die eine unvollkommene Steuerung ist.

Es wäre naiv, heute, da die Kybernetik ihren Triumphzug durch die ganze Welt hält, darauf zu bestehen, gerade die Theaterwissenschaft aus dem Bereich ihrer Forschungen auszuschließen. Doch muß große Vorsicht beibehalten und gefragt werden, wann man die Analogie Theater — Maschine verwenden kann, denn "nur wir, und nur wir entscheiden letzten Endes darüber, was wir als maschinenähnlich betrachten

⁸ W. Ross Asby, *Wstęp do cybernetyki* (übers. B. Osuchowska und A. Gosiewski), Warszawa 1961, S. 96.

⁹ *Ibidem*, S. 189.

¹⁰ Ross Asby, *op. cit.*, S. 341.

¹¹ *Ibidem*, S. 342.

wollen [...]”¹². An diese Einwände der Kybernetik haben Balcerzan und Osiński nicht gedacht, und “das sehr große System”, das sich aus “sehr großen Systemen” zusammensetzt (der Mensch als Zuschauer der theatralischen Schaustellung ist ein Komplex von tausenden komplizierten Mechanismen), verlangt spezielle Forschungsmethoden, um die Verschiedenartigkeit der untersuchten Gefüge zu beseitigen, verlangt prinzipiell statistische Methoden, wiederholte, mühsame, experimentelle Untersuchungen.

Die allzu rigorose Verwendung des Begriffs “Rückkopplung” brachte es mit sich, daß die Autoren die Theaterkonzeption, in der der Zuschauer eine übertrieben große Rolle spielt (zweifellos wirkte hier der Reiz des Kantor-Grotowski-Theaters als Impuls mit), einseitig konstruiert haben. Daraus ergaben sich weitere Entstellungen.

Als Anhänger der Entropie in der theatralischen Schaustellung erwähnten die Verfasser kaum die präkorrektiven Eigenschaften der Codes, übergingen also das für den Kybernetiker wesentlichste Problem der Regulierung, das sich in der Anwendung auf die theatralische Schaustellung direkt von selbst aufdrängt. Man könnte fast sagen, daß das E-Ensemble in der kleinen Hysterese und das P-Ensemble zusammen mit dem Regisseur in der großen Hysterese durch Verwendung des präkorrektiven Codes (Subcodes) die Mängel der Nachricht korrigieren (z. B. Geräusche, über deren verschiedenartige Bedeutungen nicht zu sprechen sein wird) und dadurch die negativen Nachrichten des P-Ensembles (“schlecht” — z. B. Pfeifen) absperren, also ausschließlich positive Beurteilungen (“gut” — Stille, “sehr gut” — Applaus) erfahren.

Als Konsequenz der Auffassung, daß die Schaustellung das gemeinsame Werk des E- und P-Ensembles ist, und der Toleranz der dabei entstehenden Entropie ergab sich die fast gänzliche Außerachtlassung des Verfassers. Wir lesen zwar in der Abhandlung über die Behandlung des literarischen Textes als Partitur (S. 71), doch ist klar, daß hier von einer Beachtung der dramatischen Konzeption des Autors nicht die Rede ist. Das ist ein nicht rein kybernetisches Problem. Die Diskussionen über ein Theater, das den dramatischen Text frei interpretiert, werden seit langem geführt und sind noch nicht beendet, es genügt also, sie zu signalisieren.

Schauen wir uns die Beschreibung des Funktionierens des P-Ensembles während der Schaustellung (S. 72) näher an. Daraus geht hervor, daß das P-Ensemble nur am Eingang Instruktionen erhalte, wie die Schaustellung aufzunehmen sei. Diese Instruktionen sind die Kenntnis der gegebenen Konvention, die Rezension, das Programm, das ein-

¹² Ross Asby, *op. cit.*, S. 69.

leitende Wort des Regisseurs usw. Als Reaktion haben wir am Ausgang die Beobachtungen, die auf Grund der erhaltenen Instruktionen gemacht wurden. Was aber hat diese Reaktionen und Beobachtungen ausgelöst? Sicherlich die theatralische Nachricht, die von den Verfassern eigentlich übersehen wurde.

Diese Beschreibung der Funktionierung des P-Ensembles (S. 72) müßte modifiziert werden. Es geht hier um völlig andere Daten. Die als Informationseingang des P-Ensembles bezeichneten Prozesse sind Lernen, Verstärkung des Gedächtnisses des Ensembles vor der Schau- stellung (Hilfseingang). Die unterschiedlichen Zustände stehen in solchen Fällen nur am Eingang, dies ist nämlich ein verzögerndes System, wie gewöhnlich beim Lernprozeß. Wenn dies der Fall ist, dann steht nichts im Wege (bereits im Theater), als Informationseingang (und das am Haupteingang) den uns am meisten interessierenden und von den Auto- ren übergangenen Moment der Aufnahme der eigentlichen theatralischen Nachricht anzusehen. Dann ließe sich Punkt b) (der Informationsaus- gang) halten, nur müßte man ihn erweitern: das Publikum macht nicht nur seine Beobachtungen, sondern äußert sie, sendet also die Nachricht. Diese Ergänzung ist vom Standpunkt der Autoren aus gesehen gewiß wichtig: ohne Nachricht von seiten des P-Ensembles gibt es nicht nur kein Mitwirken des P-Ensembles (wie es die Autoren postulieren) bei der Entstehung der theatralischen Nachricht, sondern überhaupt keine Rückkopplung.

Und noch mal von dem Gedächtnis. Hier geht es um das E-Ensemble. Die Erinnerung an durchgeführte Proben, die zur Aufstellung der Deko- ration verwendeten Materialien zählen die Verfasser zum „Eingangs- verstärker“. Gewiß denken sie hier an den den Rezeptor verstärkenden Apparat. Wie gesagt, wirken die für das „Gedächtnis“ bestimmten Nach- richten durch einen eigenen Informationseingang (Hilfseingang), dieser kann dann natürlich einen Verstärker besitzen (z.B. optische und aku- stische Effekte). Doch nicht darum geht es hier, dies gehört in das Ge- biet der Mnemotechnik. Andererseits sind die zur Dekoration notwen- digen Materialien doch wohl „technische Stoffe“, aus denen sich zum Teil das System zusammensetzt, es kann also nicht im Informations- ausgang stehen, auch nicht im Eingangsverstärker, falls die Autoren diesen im Auge hatten.

Nach der Besprechung der theatralischen Schau- stellung als Rück- kopplung gehen die Autoren zur Informationstheorie *sensu stricto* über. Auf diesem Gebiet ist die Theorie wohl am besten durchdacht: die Ge- dankengänge der Prager Schule, die Thesen von Jakobson sind bereits auf vielen Gebieten der Ästhetik erprobt. Die Verfasser wandten sie mit Glück an, betonten sehr richtig, daß die Bühnenkunst die Über-

tragung des literarischen Werkes auf den Theater-Code ist. Die Verwendung der neuen Terminologie ist ziemlich bequem und bedeutend präziser: anstatt Theatersprache — Theater-Code, statt Bühnenbild — plastischer (szenographischer) Code usw.¹³ Ebenso brauchbar sind auch Termine wie: Auffrischung des Codes, seine Substitution. Es ist bequemer vom „Zusammenwirken der Codes“ (oder „Mit-Spiel“) zu sprechen als vom „Zusammenwirken verschiedener expressiver Mittel“.

Leider fassen die Autoren dieses Zusammenspiel der Codes mechanisch auf: ihre Codes geben, ähnlich wie die Mitglieder der Fußballmannschaft, ihre Nachricht immer weiter. So sehen es gewiß auch manche Theatermänner, für die das Zusammenspiel des Ensembles sehr wichtig ist. Anders aber stellt sich dies im Licht der Ästhetik dar. Eindrücke, die bei der Perzeption des Bühnenstückes gewonnen werden, sind nicht nur die einfache Summe von Empfindungen aus verschiedenen Gebieten der Kunst (verschiedene Subcodes), ebenso wie der Akkord nicht nur die bloße Summe von Tönen ist. In beiden Fällen entsteht eine neue Qualität, die wir ethymologisch Polyphonie nennen: diese Polyphonie von verschiedenen Gebilden der Theaterkunst macht, wie es scheint, das Wesen des Theaters aus¹⁴. Die Verfasser sind sich nicht immer der Andersartigkeit der besonderen Eigenart der einzelnen Subcodes (der verschiedenen Arten der zusammenspielenden Künste in der Schaustellung) bewußt, wenn sie annehmen, daß der Zuschauer jeden dieser Eindrücke in den sprachlichen Subcode übertragen, sie in sprachlich formulierte Begriffe fassen muss¹⁵. An anderer Stelle wiederum behaupten sie direkt das Gegenteil: die plastischen Effekte lassen sich ihrem tiefsten Wesen nach nicht ausdrücken (ein für die Informationstheorie wenig bequemer Standpunkt) (S. 81). Es liegt nicht an uns, zu entscheiden, wie die Autoren diese Widersprüche überbrücken.

Die allzu mechanische Auffassung der Schaustellung als Rückkoppelung erlaubte es nicht, diese entsprechend auszuwerten. So z.B. wurde der Begriff „Geräusch“ zu wörtlich genommen, als Knistern von Papier von Bonbons, als Türzuschlagen. Um wieviel tiefer dringt Mazur in dem von den Autoren zitierten Artikel in dieses Problem ein: Mazur faßt

¹³ Dadurch aber entsteht ein terminologischer Jargon. Wenn wir statt „Bühnenbild“ — „bühnenbildnerischer Code“ sagen, haben wir eine Synekdoche.

¹⁴ Dieser Meinung sind die Autoren selbst sehr nahe, wenn sie vom synkretischen Charakter mancher Subcodes an der Grenze zweier Künste (S. 76) und von den Schwierigkeiten bei der Erforschung der gegenseitigen Einwirkung verschiedener Ausdrucksmittel (S. 77) sprechen.

¹⁵ „Die Perzeption der Nachricht begleitet ein ununterbrochener Übertragungsprozeß; die durch die Subcodes («Musik», «Plastik», «Gestik», «Bewegung», «Licht») übermittelten Informationen werden in ausdrückbare und in Worte gebrachte Begriffe übertragen“ (S. 80).

diejenigen Nachrichten als Informationsgeräusch auf, die mit Hilfe von den dem Publikum unbekanntem Codes übertragen wurden (also Werke von Neuerern auf dem Gebiete der Kunst)¹⁶. Konsequenter spricht er von Redundanz dann, wenn man in der veralteten Konvention steckt. In der hier besprochenen Untersuchung ist Redundanz eine grundsätzlich positive Erscheinung; sie verstärkt die Bildhaftigkeit des Systems, erleichtert den Empfang, führt nur manchmal zur Banalität (S. 81). Dieses Problem ist hier oberflächlicher aufgefaßt.

Zum Schluß einiges über die Einwände der Autoren zu den Gedankengängen von Ingarden. Leider begnügen sie sich nur mit zwei losen Bemerkungen, und doch würde mehr Redundanz einem so schwer verständlichen Autor, wie Ingarden, gegenüber dem Verständnis der Nachricht sehr dienen. Die Verfasser betonen hier ganz unnötig ihre Gegnerschaft zu Ingarden (S. 77), sobald sie den für unsere Erwägungen wichtigsten Teil seiner Doktrin, die Konkretisierung, annehmen. Ihrer Ansicht nach unterscheiden sie sich von Ingarden dadurch, daß sie das Bühnenstück nicht nur als Konkretisierung, sondern auch als Übertragung (auf einen anderen Code) ansehen. Es ist durchaus möglich, daß Ingarden diese Meinung teilen würde. Zwar hat er sich hierzu nie unmittelbar geäußert, betonte aber verschiedene Male die Besonderheit des Stoffes, mit dem wir im Theater zu tun haben. Seine Doktrin als Ganzes genommen schließt die These der Autoren nicht aus. Die (scheinbare!) Unvereinbarkeit beruht darauf, daß Ingarden seine Forschungen dort beginnt, wo die Verfasser aufhören. In bezug auf den Zuschauer interessiert die Verfasser nur der Informationszugang und -ausgang. Was sich im Zuschauer abspielt, warum der Informationsausgang so und nicht anders aussieht, d.h. warum der Zuschauer so und nicht anders reagiert, liegt außerhalb ihrer kybernetischen Interessen. Das aber war für Ingarden (und auch für Husserl) das Wichtigste, sicherlich auch mit Recht vom Standpunkt der Kybernetik aus. Bei Beobachtung eines „sehr großen Systems“, des Menschen, vergessen wir oft, daß sich bei jeder, auch der einfachsten Information eine Menge komplizierter Prozesse abspielt. Ehe der Ausgang eintritt, spielen sich Millionen von Ein- und Ausgängen, eine Menge von In- und Dekodationen ab. Die Arbeiten von Husserl und Ingarden haben gewiß die Forschungen auf dem Gebiet dieser Prozesse weiter gebracht. Sie haben völlig neue Kategorien eingeführt. So verwendet Ingarden u.a. zur Unterscheidung dessen, was wir über die Gegenstände wissen, von dem, was sie als autonome Existenzen sind, den Begriff: rein intentional (manchmal nur: intentional). Das Problem kann

¹⁶ M. Mazur, *Cybernetyka a sztuka (Kybernetik und Kunst)*, „Nowa Kultura“, 8. Juli 1962, Nr. 27 (641).

nur ein Philosoph „von Beruf“ beurteilen; der Polonist verbleibt lieber bei der Wiederholung des in diesem Zusammenhang gemachten bescheidenen Ausspruchs von Markiewicz: „Nec sutor ultra crepidam“¹⁷. Wenn nach der Theorie von Ingarden alle Gebilde unserer Kunst intentional sind, wenn überhaupt alles, worauf sich unsere Gedanken richten, intentional ist¹⁸, braucht man sich über die Intentionalität des Theaters keine Gedanken zu machen. Aus diesem Termin entspringt nichts, was den Auffassungen der Autoren widersprechen würde¹⁹. Wenn der Terminus „intentional“ jemand stört, so kann er ihn meistens weglassen; daraus ergibt sich soviel wie aus dem Fortlassen des Ausdrucks „relativ“ im Begriff „das relativ abge sonderte System“ in der Kybernetik.

Neben der Erkenntnistheorie war die Seinsweise des Kunstwerks das zweite Problem von Ingarden. Bekanntlich gelangte er zu der Überzeugung, daß die Existenz des Kunstwerks heterogen ist, daß es im Sein der Künstler oder der Empfänger des Kunstwerks verwurzelt ist, also eine Quasi-Existenz darstellt. Zwar können solche Kummer als überflüssig angesehen werden, doch Porębski²⁰, den die Autoren zitieren, vertritt die Meinung Ingardens. In dem von ihnen angegriffenen Zitat stellt Ingarden die banale Wahrheit fest, daß ein Schauspieler, z.B. Solski, der Friedrich den Großen spielt, im Alltag nicht Friedrich der Große, sondern Solski ist. Es geht eben darum, die Quasi-Existenz der vom Schauspieler dargestellten Gestalt nachzuweisen. Mit der „intentionalen“ Theatertheorie von Ingarden läßt sich diese Frage nicht erklären; das Intentionale ist hier schwer nachzuweisen. Die Ansichten von Ingarden widersprechen nicht der „Theorie des theatralischen Stoffes und objektiver, im Theaterstück ‘regierender’ Gesetze“ der Autoren. Ingarden spricht sich über die die Autoren interessierenden Fragen nicht aus. Vielleicht würde er mit ihnen einer Meinung sein, da sie seinen Prinzipien nicht widersprechen. Aus der Tatsache, daß nach Ingarden die *dramatis persona* ein Quasi-Dasein ist, ist nicht zu schließen, daß

¹⁷ H. Markiewicz, *Jeszcze o budowie dzieła literackiego w związku z artykułem prof. R. Ingardena* (Noch einmal über den Aufbau des literarischen Werkes im Zusammenhang mit dem Artikel von Prof. R. Ingarden), „Pamiętnik Literacki“, LV, Heft 2, S. 431.

¹⁸ Von den vielen Definitionen dieses Begriffs verweisen wir nur auf manche: *Spór o istnienie świata* (Der Streit über die Existenz der Welt), Warszawa 1957, Bd. 1, S. 96; *O poznawaniu dzieła literackiego* (Die Erkenntnis des literarischen Werkes), [in:] *Studia z estetyki*, Warszawa 1957, Bd. 1, S. 20.

¹⁹ Um so mehr, als Markiewicz (*op. cit.*, S. 429—430) sich mit der Verwendung dieses Termins durch Ingarden aussöhnte, indem er darauf hinwies, daß Karl Marx in manchen Fällen von idealen Gegenständen sprach.

²⁰ *Sztuka a informacja* (Kunst und Information), „Rocznik Historii Sztuki“ III 1962, S. 82.

dieses Quasi-Dasein kein Informationsträger sein und in die kybernetischen Kategorien eingegliedert werden kann, umso mehr, als die Informationsfunktion seine Daseinsberechtigung bildet, als es hörbar und sichtbar ist. Dies bedeutet aber nicht, daß, wenn wir ihn in Informationskategorien fassen, der Philosoph sich nicht mit Philosophie beschäftigen, nicht über die ewigen Probleme der Menschheit grübeln darf.

Wir betonen noch einmal, daß die Arbeit von Balcerzan und Osiński, obwohl sie zweifellos kontrovers ist, durch die Kühnheit ihrer Konzeption und ihre Originalität in Erstaunen versetzt und interessante Gedanken bringt. Doch soll man die im Laufe der Polemik vorgebrachten Einwände nicht vergessen. Der allgemeinste Vorwurf, der sich bei der Lektüre der ganzen Abhandlung aufdrängt, ist die unbefriedigende Antwort auf die Frage, ob eine solche Verwendung der Informationstheorie wissenschaftlichen Nutzen bringt. Gelangen wir wirklich auf diesem Wege am besten zum Verständnis des Phänomens des Theaterstückes oder bewegen sich diese Wege nur an seiner Peripherie?

Fassen wir die einzelnen Vorwürfe, die gemacht wurden, zusammen. Die Hauptthese der Autoren ist die Behauptung, daß die theatralische Information das Werk zweier gleichwertiger Partner, des P- und des E-Ensembles, d.h. des Publikums und des Theaters ist. Diese Schlußfolgerung haben die Verfasser historisch nicht unterbaut und beschränkten sich auf Beobachtungen über das zeitgenössische Theater, und zwar auf die Bühne von Grotowski. Trotzdem wurden die Schlußergebnisse auf alle Theatertypen verallgemeinert. Dabei wurde die Kybernetik zu Hilfe genommen, vor allem die Rückkopplung. Unter diesen Umständen konnten sie die vorsichtige und methodisch korrekte Anwendung ihrer Prinzipien nur schwer durchführen. Die Zulassung der Entropie in die Schaustellung durch Vernichtung der Informationen führt z.B. zur Geringschätzung des Bühnendichters und seines Textes (seiner schöpferischen Absichten). Aus demselben Grund ergibt sich die Außerachtlassung des für die Kybernetik grundlegenden Problems der Informationsregulierung; die Anwendung dieses Begriffs auf die Schaustellung konnte interessante Resultate liefern. Die fehlende Empfindlichkeit für die Entropie führte zu einer rein mechanischen Auffassung des Geräusches, obwohl die Interpretation dieses Begriffs als Code aus der Neuerungskonvention (Geräusch) oder der konservativen Konvention (Redundanz) Hinweise zur Interpretation nicht minder interessanter Theatererscheinungen liefern konnte. Solche Fehlritte bei der Anwendung der kybernetischen Methode ergaben sich auch daraus, daß die Autoren „sehr große Systeme“ betrachtet haben, bei denen die Kybernetik besondere Vorsicht, entsprechende Methoden verlangt und dort, wo man die Mannigfaltigkeit nicht beschränken kann, keine Festlegungen gibt.

Neben diesen grundsätzlichen Mißverständnissen liegen auch einige Ungenauigkeiten bei der Handhabung des Begriffsapparates der Informationstheorie vor. Die Autoren vergaßen zweimal, die Bedeutung des Gedächtnisses zu berücksichtigen: beim Empfang der Schaustellung durch das P-Ensemble und beim Verstärkungseingang des E-Ensembles. Der am Rande gemachte Angriff auf Ingarden ist unmotiviert, überflüssig, da die Autoren den Widerspruch zwischen ihm und ihrer eigenen Konzeption nicht nachweisen.