

EDWARD BALCERZAN, ZBIGNIEW OSIŃSKI

Poznań

DIE THEATRALISCHE SCHAUSTELLUNG IM LICHT DER INFORMATIONSTHEORIE

In Artikeln und Aussagen von Theaterleuten wird oft hervorgehoben, daß der direkte und lebendige Kontakt zwischen Schauspieler und Publikum ein kennzeichnender Charakterzug der theatralischen Schaustellung ist¹. Vom ästhetischen Bewußtsein der Schöpfer des Theaterschauspiels ist es abhängig, welcher Intensitätsgrad diesem Kontakt beigemessen wird. Er wurde bisher im linearen (vom Schauspieler zum Publikum) oder auch im rückwirkenden System (vom Schauspieler zum Publikum, sowie auch vom Publikum zum Schauspieler) wahrgenommen. Noch in den Zwischenkriegsjahren wurde der Kontakt „Schauspieler — Publikum“ von den kündigungsten Schöpfern der Bühnentheorie unilateral als lineares System aufgefaßt. „Wir haben die Begriffswelt der Zwischenkriegsjahre, in der die Auf-führung als eine objektive, ohne dem Publikum existierende Tatsache bestimmt wird, nicht verlassen“² — stellt W. Radulski fest. Und wenn auch solch eine Meinung weite Verbreitung gefunden hatte, so war doch tatsächlich (nicht aber „intentional“) die Bühnenpraxis auf ihre Publikumswirkung eingestellt. Das programmatische „Vorbeisehen“ des Schauspielers am Publikum (und die damit verbundene „vierte Wand“), wie es die Poetik des „MCHAT“ (Stanislawski) oder der „Redute“

¹ In den bisherigen Konzeptionen auf dem Gebiet der Theatertheorie überwog das Interesse für das Drama und dessen Beziehungen zur szenischen Realisierung. Einen solchen Charakter weisen die Arbeiten von I. Sławińska, S. Skwarczyńska und Z. Raszewski auf. Die „theatralische Theorie des Dramas“ führt meistens in der Praxis zur literarischen (dramatischen) Theatertheorie. Vgl.: I. Sławińska: 1) *Główne problemy struktury dramatu*, „Pamiętnik Teatralny” 1958, H. 3—4, S. 367—379; 2) *Sceniczny gest poety*, Kraków 1960, S. 11—34; S. Skwarczyńska: 1) *Zagadnienie dramatu*, „Przegląd Filozoficzny” 1949, S. 102—126; 2) *Niektóre praktyczne konsekwencje teatralnej teorii dramatu*, „Dialog” 1961, Nr. 10, S. 133—138; 3) *Koncepcja sztuki teatralnej Etiemne Souriau*, „Dialog” 1958, Nr. 6, S. 106—117; Z. Raszewski, *Partytura teatralna*, „Pamiętnik Teatralny” 1958, H. 3—4, S. 380—412.

² W. Radulski, *Brief an Z. Osiński* vom 20. VI. 1963.

Alle aus polnischen Arbeiten angeführten Zitate wurden ins Deutsche von Hubert Orłowski übersetzt.

(Osterwa) verlangte, übte im Grunde genommen eine einzigartige Wirkung auf den Zuschauer aus. Beiden oben genannten Ensembles ging es vor allem um ein — für eine bestimmte Entwicklungsepoche der Theaterkunst sehr wichtiges ästhetisches Problem; um das Eliminieren der während der Vorführung vorkommenden Momente der Zugeständnisse an den Geschmack der Zuschauer. Diese Behauptung bestätigt eine Aussage von T. Byrski (Theater „Reduta“), für den „der Zuschauer ein [...] grundsätzliches und unumgängliches Element des Theaters ist“³.

Im ästhetischen Bewußtsein der zur sogenannten „Großen Reform“ gehörenden Generation (E. G. Craig, W. Meyerhold, A. Tairow, E. Piscator, L. Schiller und andere) gab es keinen Raum für den Gedanken, daß der Kontakt „Schauspieler — Zuschauer“ tatsächlich eine rückwirkende, bilaterale Beziehung ist. Die architektonische Konvention der Kastenbühne schwächte zweifelsohne den Kontakt ab; auf jeden Fall führte sie zu dessen Bagatellisierung. Die Zuschauer wurden als eine Ansammlung von „Zu-Schauern“, die keinen Einfluß auf den Verlauf der Schaustellung hatten, betrachtet, und nicht als deren Mitteilnehmer. Nach Piscator und L. Schiller unterschied sich das Theater vom Film hauptsächlich durch die „Lebendigkeit“ des Stoffes (Schauspieler); die Schaustellung von der Filmvorführung dagegen — hinsichtlich der Technik und nicht der Struktur. Meyerhold schaffte zwar in seinem Theater die Rampe ab, zog jedoch daraus keine praktischen, extremen Forderungen, da er die Kastenbühne als grundsätzlichen Spielraum behielt.

Die Entwicklung der Theaterkunst brachte neue ästhetische Ansichten mit sich und führte zu Versuchen einer engeren Fixierung der Struktur der Schaustellung. Bezeichnend ist, daß diese Versuche von solchen Leuten unternommen wurden, die konsequent eine von der Kastenbühne abweichende Art der Theaterkunst realisierten, von Tadeusz Kantor und Jerzy Grotowski.

„Daß die Handlung sich unter den Zuschauern abspielt, ist für Kantor keine durch die Umstände aufgezwungene Notwendigkeit; es entspricht seinen inneren Bedürfnissen, eine direkte Beziehung zum Zuschauer anzuknüpfen [...]. Wenn der Schauspieler unter den Zuschauern steht und als einer von ihnen spricht, dann keimt im Zuschauer ein Gefühl der Unruhe, der Bindung und Gemeinschaft. Jeder könnte schauspielern, daher eine aktive Stellungnahme zur Kunst und kein «passives» Anstarren der Bühne“⁴.

In Grotowskis Bühnenpraxis ist das Regieführen zweier Ensembles — des der Schauspieler und des der Zuschauer — sowie ihr Behandeln als einer mitwirkenden Ganzheit, eine übergeordnete ästhetische Voraussetzung. „Die Schaustellung ist“ — für Grotowski — „ein Funke, der sich zwischen zwei Ensembles hin und her bewegt. [...] bewußt inszeniert der Regisseur beide Ensembles; er verursacht, daß sie sich gegenseitig nähern, sich berühren, miteinander Fühlung haben und ein

³ T. Byrski, *Od „Reduty” do Teatru im. Żeromskiego*, „Ziemia Kielecka” 1956, Dezember.

⁴ H. Blumówna, *Teatr Tadeusza Kantora*, „Odrodzenie” 1946, Nr. 45.

«Mit-Spiel» führen, so damit der Funke überspringe”⁵. In der Vorführung der *Tragischen Geschichte des Dr. Faustus* nach Marlowe „[...] trennt den Zuschauer vom Schauspiel wörtlich eine Entfernung von wenigen Zentimetern, und es kommt auch so vor, daß sich der Schauspieler direkt an den Zuschauer wendet und sein eigenes Verhalten von dessen abhängig macht”⁶. Der impressive Charakter der angeführten Bezeichnungen ändert nicht ihren grundsätzlichen Sinn.

Obige Beobachtungen führen zur folgenden Schlußfolgerung: der gegenseitige, bilaterale Kontakt „Schauspieler — Zuschauer”, unterschiedlich intensiviert wie auch unterschiedlich im Bewußtsein der Schöpfer auftauchend, ist unzertrennbar mit jedem Typ und jedem Stil der Inszenierung verbunden. Margret Dietrich schreibt:

„Das Theater kann auf viele Elemente, die wir geneigt sind als unentbehrlich zu betrachten, verzichten; das Theater kann ohne Dekorationen, ohne Beleuchtung und ohne eigenes Gebäude bestehen. Man kann ohne Kostüme spielen. Man darf auf Musik, Tanz und Gesang verzichten. Möglich ist auch ein Theater ohne Damentext oder sogar Libretto. Es gibt jedoch zwei Elemente, ohne die kein Theater bestehen kann: Schauspieler und Zuschauer. Der Schauspieler und der Zuschauer sind auf sich «angewiesen». Sie beeinflussen sich gegenseitig. Die Theaterkunst ist ohne sie nicht zu denken”⁷.

Dieser Kontakt charakterisiert also das Bühnenstück. (Wir haben mit ihm auch dann zu tun, wenn in irgendeiner Sequenz der Schaustellung der Schauspieler im Spielraum fehlt). Wir werden den Versuch machen, das konstitutive Element der theatralischen Schaustellung — jene bilaterale Mit-Teilnahme des Schauspielers und des Zuschauers — auf Grund der Kategorien der Steuerungstheorie zu beschreiben und zu definieren.

Die Schaustellung bezeichnen wir als ein relativ abgesondertes System, das nach dem Prinzip der Rückkopplung funktioniert. Wir sind noch einige Erläuterungen schuldig. Die Rückkopplung ist eine Art von kybernetischen Systemen. Norbert Wiener, Schöpfer der Kybernetik, bezeichnet sie als „Geheimnis des Lebens”, Claude Bernard und Pierre de Latil sehen in der Rückkopplung das Geheimnis der allgemeinen Ordnung und die Zweckmäßigkeit des Funktionierens der kompliziertesten Systeme. Das System (als kybernetische Kategorie) umfaßt alle Verbindungen funktionierender gekoppelter Elemente. Als Struktur des Systems der theatralischen Schaustellung werden wir ein Ensemble von Relationen (Kopplungsnetz) zwischen den Elementen des Systems bezeichnen. Aus der Verschiedenheit der Struktur folgt eine verschiedene Wirkungsweise des Systems.

In der Struktur der Schaustellung — als kybernetisches System betrachtet — lassen sich drei konstitutive Elemente unterscheiden: 1. Das E-Ensemble (das En-

⁵ J. Grotowski, *Możliwości teatru*, „Materiały Warsztatowe Teatru 13 Rzędów”, Opole, Februar 1962.

⁶ J. Falkowski, *Godzina niepokoju. Rozmowa z Jerzym Grotowskim*, „Odra” 1964, Nr. 6, S. 57.

⁷ M. Dietrich, *Aktor i publiczność*, „Dialog” 1964, Nr. 9, S. 116.

semble der Expedienten), 2. Das P-Ensemble (Das Ensemble der Perzipienten), 3. die Nachricht.

1. Im E-Ensemble wirken die Schöpfer der Vorführung: der Regisseur, der Autor, die Schauspieler, der Bühnenbildner, der Inspizient, der Musiker und der Beleuchter. Die Aufgaben des E-Ensembles sind doppelschichtig und in jedem Fall rückwirkend:

a) das E-Ensemble bedient sich bei dem Nachrichten-Organisieren und Transformieren der Selbststeuerung;

b) es steuert das Tun (Handeln) des P-Ensembles und fügt sich zugleich seiner Steuerung;

c) das E-Ensemble erzeugt die Nachricht gemeinsam mit dem P-Ensemble. Es steuert das P-Ensemble mit Hilfe der Nachricht.

Das E-Ensemble wirkt also auf die zwei letzteren Elemente der Schaustellung und besitzt einen entscheidenden, wenn auch nicht ausschließlichen Einfluß auf die Nachricht. Im E-Ensemble unterscheidet man:

a) den Durchfluß der realisierten Information (Informationseingang und -ausgang);

b) den Eingangsverstärker, dessen Impulse Teile des Stoffes sind, der die Nachricht „ausfüllt“.

Zum Eingangsverstärker gehört z. B. das Material, daraus das Bühnenbild aufgebaut wird (die Art des Drahtes, der Leinwand, der Farbe und des Holzes). Dazu gehören auch die Proben, die als Vorstellungsklichs im Gedächtnis des E-Ensembles wirken. Übungen und Proben entscheiden über den Grad der Festigung und Automatisierung der psychosomatischen Struktur der Schauspieler im System der Schaustellung. Eine angeborene Anpassungsenergie, im biologischen Sinne verstanden, gehört auch zum Empfangsverstärker;

c) und den Ausgangsverstärker, dessen Reaktionen Gebilde sind, die nach übermittelten („durchfließenden“) Matrizen aus dem vom Eingangsverstärker erhaltenen Stoff erzeugt werden.

2. Unter dem Begriff „P-Ensemble“ versteht man das Publikum der gegebenen Schaustellung. Auch dieses Ensemble realisiert doppelschichtige, rückwirkende Aufgaben:

a) es steuert das E-Ensemble im Laufe des Miterzeugens einzelner Sequenzen der Nachricht und unterliegt auch zugleich der Steuerung;

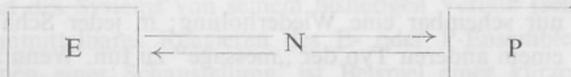
b) es steuert sich selbst während der Transformierung der Nachricht;

c) es nimmt am Erzeugen der Nachricht teil.

Das Publikum nimmt an der theatralischen Schaustellung aktiv teil. Solche Reaktionen des P-Ensembles, wie Rufe, Pfiffe, Gelächter, Applaus, Demonstrationen (z. B. während der Uraufführung des *Hernani* von V. Hugo), gehören zu den Elementen, die an dem Schaffen einer Nachricht mitwirken. Schon die bloße Anwesenheit der Zuschauer wirkt aktiv darauf, was sich auf der Bühne abspielt.

In allen hier angegebenen Beispielen haben wir es mit einer direkten Einwirkung zu tun. Schweigen und Stille behandeln wir — nach B. Lewicki⁸ — als eine Form des Hörbaren und der Tätigkeit. Von einem direkten Einfluß spricht man dann, wenn irgendwelche Reaktion des P-Ensembles einen Informationswert für beide Ensembles E und P besitzt und dadurch zu einem der vielen Signale in der Struktur der Nachricht wird. So verstanden, hat die Stille wie auch das Handeln für beide Ensembles den Wert einer Information. In bestimmten Schaustellungen kann das E-Ensemble der Teilnahme des P-Ensembles an der Nachricht einen besonderen Wert verleihen. So war es z. B. im Falle der *Irkutsker Geschichte* von Arbusow („Majakowski-Theater“, Moskau), wo das Publikum die Rolle eines Gerichtes, das das Tun der Helden (Viktors, Walas, Sergejs u. a.) bewertete, spielen sollte. Auf ähnliche Weise wurde durch L. Schillers Inszenierung *Unserer Stadt* von Wilder die Grenze zwischen dem Expedienten und Perzipienten verwischt. In den Inszenierungen von Grotowski ist das P-Ensemble ein unzertrennbarer Bestandteil des Bühnenraumes. Ein vom P-Ensemble übermitteltes Signal ist hier ebenso bedeutsam wie ein Signal des E-Ensembles. So wurde z. B. jemand aus dem Publikum, der während einer der Vorführungen des Stückes *Kordian* von Słowacki (Regie: Grotowski) improvisierte, zum unmittelbaren Mit-Schöpfer der Nachricht⁹. Auf ähnliche Weise wirkte auch in Mickiewicz' *Dziady* „das Mädchen“, das immer von jemand anderem, vorzeitig Gewähltem gespielt wurde. Natürlich ist das P-Ensemble in geringerem Grade automatisiert als das E-Ensemble. Das Handeln des P-Ensembles weicht also von den kanonischen Durchgängen in der Struktur des Systems, die im E-Ensemble durch Automatisierung (Theaterproben, Übungen) erzeugt werden, stärker ab.

Das direkte Mit-Gestalten der Nachricht durch beide Ensembles veranschaulicht das Schema Nr. 1.:



In diesem Schema wird mit dem Buchstaben N bezeichnet, was eine volle Struktur der theatralischen Nachricht ausmacht. Die Pfeile symbolisieren hier Informationsstrahlen, die vom Expedienten zum Perzipienten (und umgekehrt) fließen. Wir heben hier hervor, daß unseres Erachtens solch ein Informationsstrahl, der vom P-Ensemble zum E-Ensemble fließt und sich aus Stille sowie verschiedenartigsten Tätigkeiten (z. B. Applaus) zusammensetzt, keine Pause in der Nachricht sei, sondern deren Sequenz, die mit anderen Sequenzen in strukturelle Verbindungen eingeht.

⁸ B. W. Lewicki, *Wprowadzenie do wiedzy o filmie*, Wrocław—Warszawa—Kraków 1964, S. 117.

⁹ Vgl.: Z. Raszewski, *Teatr 13 Rzędów*, „Pamiętnik Teatralny“ 1964, H. 4, S. 237.

Dessen war sich N. Wiener bewußt, als er feststellte, daß vom Standpunkte des Schauspielers das Applaudieren im Theater die Einführung einer bestimmten Form bilateraler Nachrichtenübermittlung erziele¹⁰. M. Dietrich unterstreicht wiederum, daß „der Schauspieler nicht ohne Publikum spielen kann. [...] aufmerksame Stille, Applaus sowie auch andere Formen des Reagierens sind für den Schauspieler der beste Ansporn. Der Schauspieler erkennt leicht am Flüstern und Räuspern im Zuschauerraum, daß es ihm nicht gelungen ist, den Zuschauer zur Konzentration zu zwingen und dessen Aufmerksamkeit zu fesseln“¹¹.

Manifestierendes Publikum während der Aufführung des Stückes *Schrei, China!* von S. Tretiakow (Regie: L. Schiller), das Reagieren der Massen während Meyerholds Freilichtvorführungen, Demonstrationen, die Piscators Aufführungen begleiteten — dies alles sind Beispiele einer direkten Einmischung des Perzipienten in die Nachricht. Die Geschichte des Theaters weist viele solcher Beispiele auf. In diesen Fällen erfüllt sich eine Funktion des Theaters, die von Wyspiański mit der Aufgabe des Staatsanwaltes im Gerichtsverfahren verglichen wurde. In den heutigen Tagen ist die Teilnahme des P-Ensembles am Gestalten der Schaustellung eine notwendige Bedingung, und das vor allem in den Fällen, wo es sich um besondere Darbietungen handelt (so z. B. um Kabarets). Die Teilnahme des P-Ensembles bedingt das Vorkommen komischer Effekte. Ein kabarettistisches Programm kann vom Fernsehen übertragen werden, würde jedoch — im Vergleich zu anderen Fernsehdarbietungen — jeglichen Sinn verlieren, wenn es im Studio aufgenommen würde.

Im System der theatralischen Schaustellung funktioniert eine einmalige und unwiederholbare Nachricht. Es ist eine eigenartige Informationssendung („message“)¹². Das Theater gehört zu den wenigen Kunstgattungen, die — im Gegensatz zu Film oder Literatur — nicht nur vor den Augen des Publikums entstehen, sondern auch sozusagen mit dessen Hilfe. Jede sogenannte „Wiederholung“ der Schaustellung ist nur scheinbar eine Wiederholung; in jeder Schaustellung haben wir nämlich mit einem anderen Typ der „message“ zu tun. Wenn z. B. das Schauspiel *Historyja o Chwalebnyh Zmartwychwstaniu* zwanzigmal in „der gleichen“ Inszenierung und mit „dem gleichen“ (aber niemals „demselben“) E-Ensemble gespielt wird, so sind es 20 verschiedene Nachrichten. Das ist ein ganz anderes Phänomen, als z. B. eine 20malige Filmvorführung vor Kinobesuchern, wo die Nachricht keiner Änderung unterliegt (außer unwesentlichen technischen Veränderungen in der Filmkopie). Die Kinobesucher haben auf die Film-Nachricht keinen Einfluß.

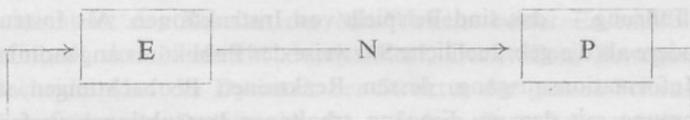
¹⁰ N. Wiener, *Cybernetyka a społeczeństwo*, Warszawa 1961, S. 57.

¹¹ Dietrich, *a. a. O.*

¹² A. Molles versteht unter dem Begriff „message“ ein Phänomen, das ein Wahrnehmungsobjekt ist und das das Informieren sowie Übermitteln durch natürliche (Sinnesorgane) wie auch technische Kanäle (Apparatur) erzielt. Nach B. W. Lewicki, *Film naukowy jako przekaz informacyjny*, „Kwartalnik Filmowy“ 1962, Nr. 3 (47).

Im System der theatralischen Schaustellung — als ein grundsätzlich unwiederholbares Phänomen verstanden — haben wir eigentlich ausschließlich mit einem direkten Mit-Wirken beider Ensembles beim Aufbau der Nachrichten-Struktur zu tun. Wesentlich dabei ist, daß „die Kontaktaufnahme zwischen Schauspieler und Zuschauer von der Bühnenarchitektur unabhängig ist; grundsätzlich ist sie die gleiche auf der Kastenbühne wie auf der offenen Bühne“¹³.

Obwohl die theatralische Nachricht etwas Einmaliges ist, lassen sich doch bestimmte Ähnlichkeiten der Struktur der Schaustellung bei den sogenannten „Wiederholungen“ feststellen. Es bleiben ja ein aus denselben Elementen bestehendes E-Ensemble (wenn auch die Relationen zwischen den Elementen jedesmal einer Änderung unterliegen) und ein bestimmtes übergeordnetes „Bühnenspielreglement“. Wenn man die von Natur aus verschiedenen Nachrichten aus zwei, drei oder zehn Schaustellungen auf die Synchronie zurückführt, läßt sich feststellen, daß das P-Ensemble die Schaustellung auch indirekt beeinflußt. Dies veranschaulicht das zweite Schema.



In diesem Schema dringt der Informationsstrahl (Richtung: P zu E) nicht direkt in die Struktur der Nachricht ein, sondern wird ins Bewußtsein des E-Ensembles geleitet, das unter dem Einfluß von Angaben, die das Verhalten des P-Ensembles betreffen, bestimmte Nachrichtensequenzen ändert. Die Schaustellung als System verstanden kann also nach dem Prinzip der kurzen oder langen Hysteresis funktionieren. Unter Hysteresis versteht man eine Erscheinung, die darauf beruht, daß der Zustand des Systems von seinem bisherigen Verlauf (seiner „Geschichte“) abhängt. Ein unmittelbares Reagieren des E- oder P-Ensembles auf eine Nachricht, im Rahmen einer Schaustellung, ist Beispiel einer kurzen Hysteresis. Die Umformung bestimmter Struktursequenzen der Schaustellung, durchgeführt aus verschiedensten Gründen (Einfluß einer Rezension, Eingreifen der Zensur, Reaktion des Publikums), ist Beispiel dafür, wie eine lange Hysteresis wirkt.

Ein belehrendes Beispiel ist in dieser Hinsicht der Einfluß der Zensur auf das Gestalten der Nachricht. Wir wollen es anhand des Stückes *Wesele* von Wyspiański, das J. Osterwa in Warszawa (Teatr „Rozmaitości“) inszenierte, erörtern. Während der Premiere am 6. März 1915 fehlte die Gestalt des Hetmans. Die von den Schauspielern dargestellten Bauern waren mit Stöcken bewaffnet. Im August desselben Jahres, nachdem die Deutschen Warszawa besetzt hatten, wurden die einst von der Zensur verbotenen Dialogpartien und Requisiten (Sensen) wiederauf-

¹³ Dietrich, a. a. O., S. 117.

genommen¹⁴. Wählen wir als nächstes Beispiel das von L. Schiller in Warszawa (1933, Teatr „Ateneum”) inszenierte Stück *Schrei, China!* In diesem Falle mischte sich die Zensur sukzessiv ein, so daß der Text des Schauspiels fast nach jeder Aufführung gestutzt wurde. Daraus ergab sich, daß ganze Sequenzen in den Vorführungen auf eine vom E-Ensemble nicht beabsichtigte Art und Weise funktionierten, und nämlich — als Pantomime.

In der langen Hysteresis funktionieren alle sogenannten Wiederholungen und Neuaufführungen, die als das überzeugendste (zugleich aber besonders komplexe und schwer analysierbare) Beispiel für die Einwirkung des erörterten Phänomens anzusehen sind. Diesem Problem widmen wir die Aufmerksamkeit im Endteil des Aufsatzes, wo die verschiedenen Möglichkeiten der Entwicklung der Schaustellung in ihrer Diachronie analysiert werden.

Im P-Ensemble des Systems der Schaustellung treten auf:

a) der Informationseingang, dessen Impulse Instruktionen sind, wie man beobachten soll. Die zeitgenössisch maßgebenden Bühnekonventionen, eine Erwähnung im Theaterprogramm oder in der Presse, Worte des Regisseurs, ein Vortrag vor der Aufführung — das sind Beispiele von Instruktionen. Als Instruktion kann auch eine andere als die gebräuchliche Sitzweise des Publikums angenommen werden;

b) der Informationsausgang, dessen Reaktionen Beobachtungen sind, die in Übereinstimmung mit den am Eingang erhaltenen Instruktionen verfertigt worden sind.

Eine Instruktion, wie man die Beobachtungen durchführen soll, kann (muß aber nicht) ins Bewußtsein des P-Ensembles eindringen. Das P-Ensemble kann in Übereinstimmung mit der Instruktion, wie auch gegen sie, beobachten. Mit Recht schrieb vor 30 Jahren J. Łempicka:

„Das Publikum ist kein Theaterkonsument [...] und ist sogar kein Feind [...], den man für ein Ideal gewinnen sollte. Das Publikum ist die Seele des Theaters, es ist jene Hälfte seines Wesens, ohne die sogar der Begriff selbst nicht existiert”¹⁵.

3. Das Fragmentarische und die Inkontinuität sind ein gemeinsamer Charakterzug bei der Teilnahme des E- und des P-Ensembles am Gestalten der Nachricht. Einen besonderen Charakter weisen im E-Ensemble der Schauspieler sowie der Verfasser des Stückes auf. Der Schauspieler ist als strukturelles Element der Schaustellung in hohem Grade ein sich selbst gestaltender Stoff (Medium) und er ist in einem bestimmten Sinn von der Konzeption und dem Tun des Regisseurs unabhängig. Der Verfasser, sowie auch ähnlicherweise der Bühnenbildner oder der Verfasser des in die Vorführung einmontierten Filmes, unterliegen während der Vorführung keiner direkten Beeinflussung von Seiten des P-Ensembles. Durch ihre Tätigkeit hinterlassen sie bestimmte dauerhafte Spuren-Informationen. Alle diese

¹⁴ J. Sokolicz-Wroczyński, *Dzieje „Wesela” na scenach polskich i obcych*, „Świat” 1932, Nr. 48.

¹⁵ J. Łempicka, *Teatr i niewtajemniczeni*, „Tydzień Polski” 1935, Nr. 1, S. 14.

Spuren sind Elemente einer Nachricht, alle wurden einst — und werden auch jetzt — in der Schaustellung übermittelt und transformiert. Alle unterliegen auch den grundsätzlichen Transformationsgesetzen der Subcodes der Nachricht.

Ein Schauspieler, der für einige Zeit den Spielraum verläßt, ein Bühnenbildner, dessen Dekorationen im Dunkeln oder hinter dem Vorhang verschwinden, ein Autor von Dialogen, die durch eine Geste oder Musik unterbrochen werden, — mit einem Worte: jedes Mitglied des E-Ensembles schließt sich in bestimmten Sequenzen des Kommunikationsaktes aus. Das Fehlen von Textstellen, das Abtreten eines Schauspielers, das Ausschalten der Beleuchtungskörper oder das Abbrechen eines akustischen Effektes sind eine Art von Signalen, die Informationen übertragen. Eine noch größere Unterschiedlichkeit charakterisiert die Teilnahme des P-Ensembles am Gestalten der Nachricht. Das P-Ensemble ist nämlich kein homogenes Ganzes; manche Reaktionen sind hier individuelle Gesten. Das E-Ensemble strebt eine Integration des P-Ensembles an; es ist bemüht, dessen Reaktionen durch das Aufzwingen von Prinzipien eines bestimmten theatralischen „Mit-Spiels“ zu vereinheitlichen.

Die Nachricht ist das Resultat des Mit-Wirkens beider Ensembles. Jedes einzelne „Ausfüllen“ der Nachricht durch Wort, Geste, Ton, Bewegung oder Requisiten entscheidet über die Dynamik der Struktur der ganzen Schaustellung. Die wesentliche Aufgabe des Systems beruht auf dem Bestreben, eigene Reaktionen je nach äußeren Einwirkungen zu steuern und das zu regeln, was am Ausgang vorgeht, je nachdem, was am Eingang erhalten wurde. Um diese Aufgabe zu meistern, müssen beide Ensembles (besonders aber das E-Ensemble) Angaben über den aktuellen Stand des Systems, also Informationen, erhalten. Unter Information versteht Mieczysław Chojnowski „ein bestimmtes Ereignis oder eine Reihe von Ereignissen in zeitlicher Dimension, also eine Reihe von Signalen, Wörtern, Druckzeichen, elektrischen Impulsen, Nervenreizen und ähnlichem“¹⁶.

Alles kann (wörtlich!) Informationen liefern: das Aussprechen eines Wortes, die Wortintonation, das willkürliche Zittern der Stimme, jeder Ton, jede Bewegung oder Spur einer Handlung, jede Regel- sowie Unregelmäßigkeit des Systems. Sich auf solche Angaben stützend kann das E-Ensemble das System regeln. Es kann also z. B. das Tempo beschleunigen, die Geste umformen oder schließlich die Aussageintonation ändern. Jede Information muß mit Hilfe irgendeines physischen Trägers, des Signals der Information, übermittelt werden. Ein Ensemble von Signalen setzt sich aus solchen Elementen zusammen, wie Bewegung, Gestik, Licht, Mimik, jedes Flüstern oder Husten.

Die Signale bestimmen die Art der Informationsübermittlung durch den Kanal. In unserem System kann man dieses komplizierte Signalensemble — nach Porębski — als Formel bezeichnen: „Unter Formel wird nicht nur ein einzelner Satz

¹⁶ M. Chojnowski, *Założenia cybernetyki a zagadnienia biologii*, „Postępy Wiedzy Medycznej“, 1957, H. 3.

oder ein einzelnes musikalisches Motiv verstanden, sondern auch eine Universitätsvorlesung, eine Rundfunkreportage, ein Jazzkonzert, eine religiöse Zeremonie, eine Vorführung auf der Bühne, im Fernsehen oder Kino¹⁷. Ein Signal kann in der Schaustellung einen unterschiedlichen Wirkungskreis haben: einen allgemeinen (wenn z. B. die Musik vom ganzen Publikum gehört wird) oder einen begrenzten (wenn z. B. die Geste einer Person des E-Ensembles nur von wenigen erfaßt wird).

Die theatralische Schaustellung ist ein System, in dem optische und akustische Signale funktionieren. Aus solchen Signalen setzt sich die Nachricht (mit anderen Worten: „message“) zusammen. Die Signale sind meßbar in Hinsicht auf ihr Volumen und ihre Intensität. („Die Informationstheorie befaßt sich mit dem Messen der Informationsquantität, abgesehen von deren Inhalt, Wert, Wahrhaftigkeit, Ausschließlichkeit, Herkunft oder Bestimmung“¹⁸). Beim gegenwärtigen Forschungsstand wäre es jedoch für das Bestimmen der Koeffizienten der quantitativen Methoden — sowie deren Anwenden — in der Theaterwissenschaft zu früh.

Nicht alle in der Struktur der Schaustellung vorkommenden Signale und Informationen haben dabei dieselbe Informationsbedeutung. Manche von ihnen sind für die theatralische Nachricht unwesentlich, andere aber von wesentlicher Bedeutung. Die unwesentlichen Informationen zählt man zu der sogenannten Kategorie der Störungen („Rauschen“). Sie verhindern die Übermittlung einer reinen Information. Das laute Zuschlagen der Tür durch einen verspäteten Theaterbesucher, seine Bemühungen, den ihm zugewiesenen Platz zu erreichen, das Knistern von Bonbonpapieren und das Knarren der Stühle — das sind eben die am häufigsten vorkommenden Beispiele von Informationsstörungen¹⁹. Unseres Erachtens ist die Nachricht weder ein dramatisches Werk noch ein zum Aufführen bestimmter Text. Das Drama ist nämlich ein literarisches Kunstwerk und unterscheidet sich als solches von der theatralischen Nachricht durch seine Seinsweise und, was daraus folgt, auch durch den Code sowie den Typus der ästhetischen Konkretisierung. Das Drama ist ein fertiges, in graphischen Zeichen fixiertes Sprachgebilde. Zwischen einem gesprochenen und einem schriftlich abgefaßten Werk bestehen prinzipielle Unterschiede. Im letzteren enthalten die graphischen Zeichen entweder keine Hinweise, was die Interpretation anbelangt, oder sie enthalten solche Angaben, die ein für allemal festgelegt worden sind. Das können z. B. besonders wichtige Wörter sein, die durch andere Schriftart hervorgehoben wurden, eine Folge kurzer und langer Zeilen in freien Versen u. ä. Der Verfasser gilt als ausschließlicher Expedit des Werkes; die Tätigkeiten des Drucksetzers sowie des Korrektors gelten nur als Elemente im Mechanismus des Kanals, durch den die Nachricht „wandert“. Das schriftlich Abgefaßte kann technische oder Druckfehler enthalten, die jedoch

¹⁷ M. Porębski, *Sztuka i informacja*, [in:] *Rocznik historii sztuki*, Bd. 3, 1962, S. 59.

¹⁸ Lewicki, *a. a. O.*, S. 157.

¹⁹ Vgl.: *Cybernetyka a sztuka*, „Nowa Kultura“ 1962, Nr. 27.

der Leser einfach beseitigt, ohne ihnen irgendeine Ausdrucks- oder Bedeutungs-funktion zuzuschreiben.

Anders verhält es sich mit dem akustischen Zeichen im gesprochenen Werke. Dieses Zeichen ist nicht nur Träger einer Information; es kann auch zugleich die Information ändern, es kann ihr einen anderen interpretatorischen Sinn als den vom Verfasser gegebenen verleihen. Nicht der Autor allein, sondern ein Ensemble, nämlich der Verfasser und der Sprecher, ist als Expedient anzusehen. Die Betonung des Sprechers kann den Sinn des Wortes bestimmen. Davon zeugt ein bekanntes Experiment. Man erzielt verschiedene Bedeutung der Worte „Was verlangst du, o Herr, für deine reichen Gaben [...]“, indem man sie auf verschiedene Art und Weise ausspricht. Die Rolle der Tongebung war Witkacy vorzüglich bekannt, der behauptete, daß in der Schaustellung nicht die lexikalische Bedeutung eines Schimpfwortes wichtig sei, sondern dessen Tonfall. Je nach der Betonung kann es Drohung, Liebkosung, Vertraulichkeit oder Nachsinnen bedeuten.

Befassen wir uns mit dem Fragment eines dramatischen Textes — *Zabawa* von S. Mrozek. „S (auf den Kontrabaß hinweisend): Ist das schwarz? B (unsicher): Das ist ein Orchester“. Alle Worte dieses Fragments sind Zeichen desselben Codes. Obwohl sie verschiedene Funktionen ausüben, existieren sie alle nach demselben Prinzip. In der theatralischen Nachricht wird jedoch ihre Seinsweise verschieden sein. Die Namen S und B verwandeln sich in lebendige Menschen. Der Unterschied zwischen der Seinsweise des Buchstabens S, unter dem wir uns eine Person vorstellen, und dem Menschen, der die Gestalt darstellt, ist wohl evident. Ähnlicher Art sind die niedergeschriebenen Worte „Kontrabaß im Futteral“, Zeichen eines anderen Codes als das theatralische Requisit. Auch die Wörter „hinweisend“ sowie „unsicher“ werden in der theatralischen Nachricht in Zeichen der Gesten- und mimischen Sprache umgewandelt. Das Wort „unsicher“ wird zur Ausdrucksweise der Worte: „Das ist ein Orchester“, das Wort „hinweisend“ dagegen zum Bestandteil des Handelns der Person S. Am meisten „wahrheitsgetreu“ werden nur die Worte des Dialogs („Ist das schwarz?“, „Das ist ein Orchester“) in die Nachricht übertragen. Jedoch auch in diesem Falle kommt es zu einer Übersetzung, denn die auf der Bühne gesprochene Sprache ist kein selbständiger Code, so wie es die Sprache des Dramas ist.

Der Code, eine Anordnung von Zeichen einer Nachricht, die im System der theatralischen Schaustellung funktionieren, besteht aus mehreren unterschiedlichen Subcodes²⁰. Mit dem Terminus „Subcodes“ bezeichnen wir einheitliche — in bezug auf die Seinsweise und den Ausdruckstypus — Untersysteme von Zeichen, solche wie Sprache, Gestik, szenische Bewegung, Szenographie, Musik und Licht. Selten wendet man in der Struktur der Schaustellung den Film an. Zum ersten

²⁰ Der Terminus „Subcode“ bedeutet nicht dasselbe wie das Wort „Ausdrucksmittel“. Unter „Ausdrucksmittel“ versteht man gewöhnlich einige mitwirkende Subcodes (vor allem schauspielerische: Gesten, Bewegung, Wort, Mimik).

Mal führte E. Piscator den Film in die Theatergeschichte ein, als er das Drama *Sturmflut* von Paquet inszenierte. Die Leistungsmöglichkeiten des Filmes, stellt J. Bab fest, sind „in der unbedingten Herrschaft über Zeit und Raum, in der Darstellung stummer Natur und anonymer Massen“ begründet²¹. Im Film stecken „[...] derartige Möglichkeiten, die Massen darzustellen sowie sie aufzurufen, wie sie in dieser Hinsicht keinem noch so monumentalen Theater zur Verfügung stehen“, behauptet A. Kłoskowska viele Jahre nach Piscators Experimenten²².

Die Subcodes können einen synkretistischen Charakter aufweisen, falls sie sich im Grenzgebiet einiger „reiner“, analytisch ausgesonderter Subcodes befinden. Die Inschriften in den Inszenierungen von Shakespeare oder Brecht, onomatopoeische Töne sowie Kostüme oder Masken der Schauspieler sind Beispiele synkretistischer Subcodes aus dem Grenzgebiet der Plastik, Musik und Sprache. Das Kostüm ist oft vom szenischen Gestus sowie szenischer Bewegung nicht zu trennen und ist zugleich dabei eine plastische Komponente. Die aus dem Code der Schausstellung hergeleiteten Subcodes sollen optimale Bedingungen für Informationsübertragung durch den Kanal sowie dessen Erweiterungen garantieren.

Daraus ergeben sich ihre prekorektiven Eigenschaften, ihre Widerstandsfähigkeit gegen Störungen und Verluste. Manche Subcodes dienen zur Übermittlung weniger komplexer Informationen, die nur eine kurze Zeit existieren (Gestik, Wort, Bewegung). Andere sind dauerhafter und besitzen die Eigenschaften der Spuren (Konfigurationen), wie z. B. das Bühnenbild. Beim Perzipieren sowie Transformieren der Nachricht haben wir immer mit Konfigurationen wie auch Vorgängen zu tun, deren Abgrenzen öfters große Schwierigkeiten verursacht. Die Subcodes sind unterschiedlich empfindlich gegen den Zwang, den das P-Ensemble ausübt. Die weniger automatisierten Subcodes sind in höherem empfindlich; stärker also die Gestik, die Bewegung, die Sprache, als die Plastik (im Sinne: Szenographie), mehr die in bestimmten Sequenzen der Nachricht konstruierten akustischen Elemente, als z. B. eine auf Platten aufgenommene Musik.

Den direkten und indirekten Einfluß des P-Ensembles unterstreichend, behaupten wir, daß das P-Ensemble auf alle Sequenzen und Subcodes der Nachricht einwirken kann. Es genügt die Beeinflussung eines Subcodes oder einer Sequenz, damit die ganze Struktur der Nachricht einer Deformation unterliegt. Durch die Störung des Subcodes der Gestik in irgendeiner Sequenz erzielt man z. B. eine andere Auswirkung der Geste vor dem Hintergrunde des Bühnenbildes. Eben dadurch aber unterliegt der Subcode „Bühnenbild“ auch einer Deformation. Ähnlicherweise wird auch der Subcode „Musik“ (sogar einer automatisierten, auf ein Tonband aufgenommenen Musik) verschieden in der Schausstellung wirken, je nachdem, ob der Schauspieler sich rhythmisch oder arhythmisch bewegt, ob er in bestimmter Sequenz die vorschriftlichen Gesten ausführt, ob er überhaupt auf der

²¹ J. Bab, *Das Theater der Gegenwart*, Leipzig 1928, S. 226.

²² A. Kłoskowska, *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, Warszawa 1964, S. 195.

Bühne weilt, und endlich, ob die Elemente des Subcodes „Bühnenbild“ mit Ton und Geräusch (als Elemente des musikalischen Subcodes) übereinstimmen.

Die spezialisierten Subcodes erlauben demnach den Bereich der spezifischen Sprache der Theaterkunst aufzuzeichnen. A. Schaff, indem er über die eigenartige Sprache der Worte, der Gesten, des Gehens schreibt, stellt fest: „Unter Sprache versteht man jedes System von Zeichen einer bestimmten Art, das der menschlichen Verständigung dient (es geht dabei um das Übermitteln von Erkenntnissachen, emotionellen Erlebnissen u. ä.) und in manchen Fällen der Gedankenformulierung im Erkenntnisprozeß dienen kann (d. h. im Widerspiegelungsprozeß der objektiven Wirklichkeit in ihrer subjektiven Erkenntnis)”²³. Das Anerkennen der Spezifik der Theatersprache und des theatralischen Stoffes²⁴, sowie auch die Möglichkeit, diese Sprache als ein bestimmtes System von kommunikativen Zeichen zu behandeln, erlauben, daß die Schaustellung im sogenannten dramatischen Theater als ein Prozeß des Übertragens aus dem Text-Code (einer graphisch fixierten Partitur) in den spezifischen Theater-Code angesehen werden kann. Die Schaustellung ist also — entgegen der These von Roman Ingarden²⁵ — nicht nur eine Konkretisierung, sondern vor allem weit verstandene Übertragung. Zwei verschiedene Sprachen (die Sprache der literarischen Kunst und der Theaterkunst) kann man übertragen, denn „alle Sprachen lassen sich übersetzen, wenn es auch manchmal umständlich ist, vor allem, wenn entfernte und gegenseitig isolierte Sprachsysteme in Betracht kommen”²⁶. Eine detaillierte Erörterung dieses Problems wie auch die Frage des gegenseitigen Reagierens einzelner Ausdruckselemente (solcher wie Wort-, Ton- und Bild-Zeichen sowie Anzeichen) in ihren Zeichensituationen, aus denen die Struktur der theatralischen Nachricht besteht, sind Aufgabe konkreter Analysen und semantischer Untersuchungen.

²³ A. Schaff, *Wstęp do semantyki*, Warszawa 1960, S. 251. Siehe: A. Schaff, *Język a poznanie*, Warszawa 1964, S. 131–246 (vor allem S. 180–185).

²⁴ „Der Stoff ist“ — nach Lewicki — „eine Materie, die der Künstler gestaltet und aus der er das Ausdrucksmittel (beziehungsweise die Ausdrucksmittel) seiner Konzeption direkt hervorbringt [...]. Im Bereich der ästhetischen Nomenklatur ist nur das wörtliche Verstehen des Begriffes «Stoff» möglich, d. h. als einer authentischen, meßbaren (nach Zeit-, Raum-, Gewicht-, Licht- und Tonmaßen) Materie”. (Vgl.: Lewicki, *a. a. O.*, S. 101).

²⁵ „Nicht zu vergessen ist, daß die realen Schauspieler (Menschen und «Requisiten») keinen Bestandteil des Theaterschauspiels bilden. Sie sind lediglich die psychophysischen Seinsfundamente des in der Ausführung sich befindenden Schauspiels, dessen Bestandteile erst die in ihm dargestellten Personen sind: *dramatis personae* [...]. Das ganze Theaterschauspiel «stellt sich» als eine Kette von in Gesprächen sich entwickelnden menschlichen Schicksalen” dar. (R. Ingarden, *Von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel*, [in:] *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen 1960, S. 404 und 419). Ingardens Theorie können wir nicht annehmen. Es geht nämlich nicht um eine „intentionale” Theorie des Theaters, sondern um eine Theorie des theatralischen Stoffes und objektiver, im Theaterstück „regierender” Gesetze. Das Theaterstück wird als ein eigenartiges System der Informationsübermittlung verstanden.

²⁶ Schaff, *Język a poznanie*, S. 237.

Eines der wichtigen Mitwirkungsgesetze der Subcodes ist das Gesetz der gegenseitigen Aktivierung, der gegenseitigen Erneuerung (Auffrischung) des Informationswertes. Die in der Aufführung ausgesprochenen Worte beziehen sich z. B. öfter auf Gegenstände, Requisiten und dekorative Elemente, die sich im Spielraum befinden. Ein im Bühnenraum, in der Nachricht exponierter Gegenstand verliert im Kommunikationsfluß an Informationswert. Dieses „Sich-Abnutzen“ tritt besonders deutlich in der naturalistischen Konvention vor, wo z. B. ein beim Öffnen des Vorhanges sichtbares Bücherregal das P-Ensemble darüber informiert, daß das Zimmer jemandem gehört, der viel liest. In weiteren Sequenzen des Kommunikationsflusses der Nachricht hat das sichtbare Bücherregal für den Zuschauer keine Bedeutung mehr. Daher ist die Abneigung der Zuschauer gegen ein Bühnenstück, in dem durchlaufend dieselben Requisiten verwendet werden, verständlich. Wenn aber der Autor der Dialoge die Gefahr der Banalisierung voraussieht, fügt er neue Dialogpartien in die Bühnenstücke ein, wodurch er das Zeichen des Subcodes „Plastik“ erneuert. Dadurch vergrößert sich der Grad der Redundanz.

Als Beispiel dafür diene eine Inszenierung des Stückes *Bei geschlossener Tür* von J. P. Sartre (Gdańsk 1957). Der Regisseur Cybulski stellte auf der freien Bühne drei häßliche Kanapees und eine Büste auf. Dadurch wurde die Hauptinformation, nämlich daß die Handlung des Stückes sich in einem untypischen Raum abspielen wird, vor dem Eintreten der Schauspieler übermittelt und „verbraucht“. Aber schon in der ersten Dialogpartie Garcins und des Kellners, die sich auf die Möbel bezieht, gewinnen diese Elemente des Bühnenbildes immer mehr an Bedeutung, obwohl sie weder ihr Äußeres noch ihre Bestimmung geändert haben. Der Dialog steuerte die Aufmerksamkeit des P-Ensembles, indem er es aufs Neue dazu brachte, die Kanapees anzuschauen und die Bedeutung der Büste zu ergründen. Die Worte signalisierten auch das Fehlen bestimmter Gegenstände, z. B. das der Spiegel (Garcin: „Es gibt keine Spiegel, keine Fenster. Natürlich, nichts, was in Scherben gehen könnte“). Der sprachliche Subcode aktiviert also nicht nur allein und zieht das Bühnenbild ins Spiel, sondern bereichert auch das Wissen darüber. Der Expedient läßt es aber nicht bei einem einmaligen Aufmerksam-Machen auf das Bühnenbild bewenden; so kehrt z. B. das Motiv des Fehlens der Spiegel in den Dialogen mehrmals wieder. Die Wiederholungen vergrößern die Redundanz der sprachlichen Subcodes. Dadurch wird aber der Informationsstand des plastischen Subcodes vergrößert.

Auf eine teilweise verschiedene Art wirken Aussagen von Personen und eine anaturalistische, konventionelle Szenographie mit. Wenn z. B. Kordian (von Łomnicki gespielt) über die vom Gipfel des Mont Blanc gesehenen „Eisnadeln“, den „gewaltigen Kiefern- und Eichenforst“ oder die wie Risse aussehenden blauen Flüsse spricht und dabei auf einer leeren Bühne vor einer bis ins Weiße erhellten Wand steht, dann weckt die erwartete, aber fehlende Illustration zum Text (das Fehlen eines erwarteten Elementes des Subcodes) im Bewußtsein des P-Ensembles eine Vorstellung des Gegenstandes, über den gesprochen wurde. In der Inszenie-

nung des Stückes *Wesele* erlangte der Regisseur T. Byrski einen ausgezeichneten Effekt, indem er an Stelle der erwarteten Requisiten (der Bauernsensen) die Subcodes „Gestik“ und „Sprache“ einführte, und dadurch die Vorstellung im Bewußtsein des P-Ensembles aufbaute. In solchen Fällen haben wir es mit dem Phänomen der Substitution zu tun; die in einem bestimmten Subcode erwartete Information wird durch eine zweite, in einem anderen Subcode übermittelte Information unterstellt. (Ein extremes Beispiel für die Substitution des musikalischen sowie plastischen Subcodes an Stelle des sprachlichen ist die Pantomime.) Das Gesetz der gegenseitigen Erneuerung der Informationsqualität sowie das Gesetz der Substitution der Subcodes beschränkten sich nicht auf die Relation: der sprachliche Subcode — andere Subcodes. Die Zeichen des plastischen Subcodes können auch durch den Subcode „Licht“ erneuert werden. So z. B. spielte die Beleuchtung eine wichtige Rolle in den Inszenierungen von L. Schiller; im Stück *Pastorkalka* war das Licht unbeweglich, statisch, auf zwei Stellen konzentriert. Dagegen in Mickiewicz' *Dziady* beweglich und dynamisch. Es „kroch“ über die Bühne, die himmlischen und die höllischen Gestalten durch blaues und rotes Licht symbolisierend. In der Inszenierung der *Gefangenen* von Marinetti (Regie: W. Radulski) beleuchtete der Scheinwerfer dann einzelne Personen oder Menschengruppen, wenn sie gingen oder sich sonstwie bewegten. „Das Scheinwerferlicht «kroch» über die Gegenstände, Gestalten, Gesichter. Es spielte, es war *persona dramatis*, der Chor der Aufführung“.

In dieser Schaustellung funktionierte der Subcode „szenische Bewegung“ nach folgendem Prinzip: „Wenn eine Gestalt sprach, erstarb jede Bewegung“.

Der Subcode der Bewegung aktivierte den Subcode der szenischen Sprache. In der Szene des Spazierganges „bewegte sich der Kreis der Gefangenen oder hielt an, dadurch Pausen einbauend, die der Schaustellung ihre realistische und psychologische Konkretisierung nahmen“. Diese Art von Mit-Organisierung der Subcodes erlaubte dem E-Ensemble, eine Logik des Traumes und der Unwirklichkeit hervorzubringen. „Manchmal war die Bewegung wichtiger als das Wort“²⁷ — stellt der Regisseur fest. Mit anderen Worten: der Subcode der Bewegung siegte im Spiel um die Dominante über den sprachlichen Subcode.

Ein anderes typisches Beispiel der Zusammenarbeit und des Spiels der Subcodes ist Wyspiański's *Akropolis*, wo eine gewöhnliche Wanne — mit Hilfe einiger Subcodes (Gestik, szenische Bewegung, Sprache), die der Szenerie immer neue semantische Werte verliehen — der Reihe nach zum Sarg, Beichtstuhl, Bett und einer Last, die ein Auschwitz-Insasse trug, wurde. „Die Wanne ist, wörtlich genommen, wirklich eine Wanne. Jedoch nicht nur — schreibt Flaszen. Sie ist auch eine metaphorische Wanne, eine Anspielung auf die Wannens, in denen man menschliche Körper zu Leder und Seife preparierte. Wenn es notwendig ist, wird sie, senkrecht aufgestellt, zu einem Altar, zu dem einer der KZ-ler knieend ein obses-

²⁷ Radulski, *Brief an Z. Osinski* vom 30. VII. 1963.

sives Gebet singt. In anderem Falle, flach hingelegt, wird sie zu Jakobs Hochzeitsbett. Die Schubkarre ist ein Arbeitsgerät; ein eigenartiger Leichenwagen, mit dem man die Leichname zusammenholt. An die Wand gelehnt, wird sie zum Thron, auf dem Priam Platz nimmt"²⁸. Ähnlicherweise dienen Rohre als Gälgen, als Schornsteine der Gaskammern und als Sprachrohre. Ein Rohr spielte sogar die Rolle von Jakobs grotesker Braut. Im Spiel wurde den Rohren immer neue Bedeutung verliehen.

Diese Erscheinung der Substitution und des Spieles der Subcodes ist mit der spezifischen Perzeption der theatralischen Nachricht eng verbunden. 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. Prüfen wir das an einem Beispiel. W. Meyerhold versuchte in einer Inszenierung den Frühling mit Hilfe einer plastischen Synekdoche darzustellen: an Stelle einer naturalistischen Landschaft mit Fliedersträuchern und Nachtigallengesang baute er auf der Bühne ein Fenster mit einem Zweig und einer großen flatternden Gardine auf. Damit dieses Zeichen des plastischen Subcodes seine, vom Expedienten beabsichtigte Funktion erfüllte, mußte die Ansicht des Fensters mit Zweig und Gardine durch das P-Ensemble ins Begriffliche (als das Wort „Frühling“) übersetzt werden. Für das Erfüllen der sprachlichen Kommunikation ist es notwendig, daß das P-Ensemble an den Frühling denkt. Wenn aber das P-Ensemble nur zur Kenntnis nimmt, daß sich auf der Bühne ein Fenster, ein Zweig und eine Gardine befinden, wenn es also wörtlich und nicht funktionell übersetzt, dann wird der Kommunikationsakt in dieser Sequenz abgeschwächt.

Ähnlicherweise muß der stilisierte, rhythmische Ballettschritt des Papstes in Marlowes *Faust* (Regie: Grotowski), um Würde, Selbstbewußtsein und Macht auszudrücken, ins Begriffliche, in die Begriffe „Macht“, „Würde“ und „Selbstbewußtsein“ übersetzt werden. Außersprachliche Elemente müssen im Bewußtsein des P-Ensembles Wort-Äquivalente finden, die mehr oder weniger präzise den verlangten Begriff (der sich in Worten und nur in Worten ausdrücken läßt) zum Ausdruck bringen werden. Ohne daß eine Übertragung durchgeführt wird, ist der Perzipient nicht im Stande, das plastische oder akustische Zeichen zu verstehen²⁹.

Solch eine Übersetzung, die im Bewußtsein des P-Ensembles vorgeht, kann man als Quasi-Substitution bezeichnen: es ist der Perzipient, der Worte an Stelle der Zeichen der Subcodes „Plastik“, „Licht“ oder „Gestik“ unterstellt und deren Anwesenheit so empfindet, als ob sie von der Bühne gesprochen wären, als

²⁸ L. Flaszen, „*Dziady*“, „*Kordian*“, „*Akropolis*“ w *Teatrze 13 Rzędów*, „Pamiętnik Teatralny“ 1964, H. 3, S. 233.

²⁹ Dieses Problem erörtert Jakobson. Er unterstreicht, daß es für den Aphoniker unmöglich ist, vom „Index“ oder „Icon“ zum entsprechenden „Wortsymbol“ umzuschalten. Vgl.: R. Jakobson, M. Halle, *Grundlagen der Sprache*, Berlin 1960, S. 58.

wären sie Zeichen des Subcodes „szenische Sprache“. Diese Behauptung führt keineswegs zu einer literarischen Theatertheorie. Neben der Übersetzbarkeit spielt beim Empfang der Nachricht auch die Unübersetzbarkeit eine wichtige Rolle. Erörtern wir nochmals das Beispiel mit dem Fenster und dem Zweig. Der Perzipient übersetzte das plastische Zeichen in den Begriff „Frühling“. Er brachte jedoch nur eine teilweise Übertragung zustande, da in ihr nur der kommunikative Aspekt erhalten blieb, während seine expressive und autotelische Funktionen verloren gingen. Die materiellen Eigenschaften des Zeichens und des Bildes, wie die Form des Fensters, der Umriss des Zweiges und die Schatten auf der Gardine, fügten sich nicht der Übertragung. Diese Eigenschaften werten weiter die Sequenz der Nachricht auf. Solch ein Perzipient, der das plastische Zeichen ins Begriffliche übersetzte, dabei aber die expressive Funktion des Subcodes „Plastik“ nicht empfing, hat in demselben Grade die Sequenz der Nachricht nicht perzipiert, wie derjenige, der den ästhetischen Wert des Bildes erlebte, sich aber seine Bedeutung nicht klarmachen konnte.

Das Gesetz der Mitarbeit und des Spiels sowie auch das Gesetz der Übersetzbarkeit (und der teilweisen Unübersetzbarkeit) der Subcodes in der theatralischen Nachricht erfolgen — was bereits erwähnt wurde — aus großer und beabsichtigter Redundanz der Subcodes. Die Subcodes sind durch ihre Eigenschaften im Stande, den Informationskanal zu erweitern. Sie werden verschärften Maßregeln unterworfen, da sie darauf eingestellt sind, der Informationsübermittlung optimale Bedingungen hinsichtlich der Treue und des Volumens zu sichern. Vor allem müssen sie für das P-Ensemble lesbar sein. Das heißt, daß die von den Signalen aller Subcodes durchgegebenen Informationen den Perzipienten erreichen müssen. Die Subcodes sollten sich deshalb durch Präzision auszeichnen. Das Tätigkeitsfeld der durch die Subcodes übermittelten Informationen vergrößern im Bereiche der Struktur der Schaustellung die sogenannten Äquivalenzformen (Metapher, Hyperbel, Parabel) oder auch die Äquivalenzformen durch Negation (Gegenüberstellung, Kontrast). Es sind Anzeiger einer Redundanz, die als Tendenz des E-Ensembles verstanden wird. Die Redundanz führt zur großen Bildhaftigkeit des Systems und vergrößert die Möglichkeit, es im Gedächtnis zu behalten. Die Subcodes schützen die Information vor Verlusten, doch nicht immer sind sie im Stande, sie vor Banalität zu bewahren.

Das Wesen der Nachricht, wie schon erwähnt wurde, macht der dialektische Kampf (oder das dialektische Spiel) der Subcodes um die Dominante, um die Ausschließlichkeit, aus. Die Subcodes führen den Kampf um wesentliche Information auf eine unterschiedliche und abwechslungsreiche Art und Weise. Ihr Spiel vollzieht sich nach bestimmten Regeln, die durch die Art der Einbildungskraft und den Stil des E-Ensembles bestimmt werden. Die Art und Weise, auf die die Subcodes ihr Spiel führen, bezeichnet man als Konvention der Schaustellung. Der Inszenierende bestimmt den Bereich einer allgemeinen Konzeption, in dem die Subcodes im Code einer bestimmten Schaustellung funktionieren sollen.

Dieses Spiel um die Dominante und Ausschließlichkeit nimmt oft die Gestalt eines Spiels der Strukturen an, ähnlich einer Kollage, wo einzelne — die Struktur des Bildes bereichernd und ihre expressive Funktion aufwertend — Zeitungs-, Pelz- und Lederfetzen sowie Glas- und Drahtstücke einen Kampf um die Dominante führen. Dieser Kampf ist in der komplexen Struktur der Nachricht eine natürliche Tendenz.

Diese dialektisch widersprüchlichen Kräfte werden durch die in der Struktur der Schaustellung auftretenden synkretistischen Subcodes „versöhnt“. Trotz einer Mitabhängigkeit bewahren die synkretistischen Subcodes dem Theater gegenüber gewissermaßen autonome Eigenschaften. Und so gravitiert das Wort des Dialogs zur Literatur oder Rezitation, das Bühnenbild hört nicht auf, in einem bestimmten Grade ein Werk der bildenden Kunst zu sein, der Film „flieht“ in der Richtung der Filmkunst, die Gestik — weitläufig verstanden, als ein Spiel mit dem Körper des Schauspielers, als Mienenspiel — führt zur Pantomime, die akustischen Effekte wiederum, wie z. B. im *Faust* von Marlowe (Regie: Grotowski), organisieren sich zu einer bestimmten geschlossenen musikalischen Ganzheit. Als Konsequenz eines solchen Spieles der Subcodes sind die Vorführungen sogenannter „lebendiger Bilder“, die literarischen „Theater der Vorschläge“, die Pantomime, das Ballet, die Oper sowie das Oratorium anzusehen. Mit einem Worte: der Typ des Theaters wird durch die Dominante gegebener Subcodes bestimmt.

Das E-Ensemble läßt öfter absichtlich einen Subcode eine besondere Rolle spielen. Daraus erklärt sich die Tatsache, daß es in der Struktur der Schaustellung dominierende und begleitende (oder helfende) Subcodes gibt. Die ersten organisieren gewöhnlich kompositorisch die Nachricht, die letzteren dagegen erfüllen gewissermaßen Hilfspflichten.

Im naturalistischen Theater war die szenische Sprache der dominierende Subcode. Sie verlor sich jedoch; die Worte beschränkten ihren Bedeutungsbereich durch Konfrontation und Mit-Spiel mit den übrigen Subcodes (z. B. in einem illusionistischen Bühnenbild). Die „große Bühnenreform“ der 20er und 30er Jahre hob dagegen den plastischen sowie musikalischen Subcode hervor. Sehr früh stellte es sich jedoch heraus, daß die Musik und das konstruktivistisch vereinfachte Bühnenbild auch die expressive Funktion des Subcodes „szenische Sprache“ — in Vergleich zur Rolle, die der letztere im naturalistischen Theater erfüllte — verstärkten. Und nicht nur das: die Unterstützung des Subcodes „szenische Sprache“ durch andere Subcodes vergrößerte wesentlich den Bedeutungsbereich des Wortes in der Struktur der Nachricht. Nach ähnlichem Prinzip arbeitet auch das Brecht-Theater, wo der Wort-Subcode die Rolle eines Organisators aller anderen akustischen und Bild-Subcodes spielt.

Als Beispiel einer Organisation der Nachricht durch den musikalischen Subcode diene uns das von Grotowski inszenierte Drama *Akropolis*. Der Regisseur komponierte für diese Inszenierung eine spezifische Theaternmusik, die sich in die Ganzheit der Struktur der Schaustellung „einmischte“. Dabei verzichtete er auf

jegliches, sich außerhalb der Bühne befindendes Instrumentar (Tonbandgerät, Flügel). Das Hauptprinzip des szenischen Spiels beruhte darauf, daß nichts in den Handlungsverlauf eingeführt wurde, was sich nicht von Anfang an auf der Bühne befand. Außer einigen Personen sowie einer Anzahl angesammelter Gegenstände befand sich dort weiter nichts mehr. Das und nur das mußte zum Aufbauen einer Schaustellung genügen, deren übergeordnetes Prinzip lautete: „Ganze Welten schaffen, indem man das benutzt, was in Reichweite liegt“. Alle Instrumente bilden hier also „eine Zusammenstellung von Musikinstrumenten, auf denen der Schauspieler die Kakophonie unsinniger Leiden und eines unsinnigen Todes spielt: Das Dröhnen von aneinandergeschlagenem Eisen; schwere, gleichtönige Schläge der Hämmer; das Knirschen der gegeneinander geriebenen Rohre; dünnes Klimpern der Nägel; lautes Klappern der Holzschuhe; hängende Rohre, die die Stimmen der Menschen resonieren. Ein paar in der Hand des Schauspielers geschüttelten Nägel erklingen wie ein Meßdienerglockchen. Es gibt hier nur ein wirkliches Musikinstrument: die Geige. Ihr Motiv taucht immer wieder auf: einmal als wehmütigen Spiel eines wandernden Musikanten, als melancholisch-lyrischer Hintergrund für das brutale Bild, das andere Mal als durchdringender, rhythmischer Widerhall von Befehlsworten, eine poetische Umformung der Pfliffe der Lagerwache“³⁰.

Die Gegenstände zeichnen sich hier beinahe durch die Eigenschaft des Sprechens aus, und die Töne besitzen den Charakter plastischer Bilder. (Durch jenen dominierenden Subcode der Musik erinnert diese Inszenierung an den nach ähnlichem Prinzip aufgebauten Film *Leibgarde* des japanischen Regisseurs A. Kurosawa)³¹.

Leicht sind Beispiele solcher Schaustellungen zu finden, in denen der Sieg eines Subcodes nur vorübergehend war, sich nur auf eine Sequenz beschränkte; z. B. der berühmte pantomimische Kampf Chlestakows mit dem Huhn und das Kreisen des Apfels in Gogols *Revisor* (Regie: Meyerhold) sowie auch das Siegen des plastischen Subcodes in der finalen Sequenz dieser Vorführung (die stumme Szene mit den Puppen).

Die in einer Sequenz siegenden Subcodes zeichnen sich in der Regel durch eine stärkere Ausdruckskraft aus. Die Art und Weise, wie die Subcodes funktionieren, kann man am einfachsten und exaktesten durch die Analyse einzelner Nachrichten im System der Schaustellung erfassen. Möglichkeiten, die sich dabei bieten, wurden hier kaum angedeutet. Die Nützlichkeit der Informationstheorie für Lösungen im Bereich der Genologie der theatralischen Kunst scheint dagegen eine unzweifelhafte Tatsache zu sein; Forschungsvorschläge und Lösungen sind hier wohl nur noch Zeitfragen. Einzelne Arten und Gattungen der Schaustellungen (Bühnenwerke) kann man als beabsichtigte Informationstypen deuten, die über entsprechende akustische Wort- und Bildsignale verfügen.

Die Autoren dieses Aufsatzes, denen die Absicht, eine normative Theorie des Theaters zu fordern, ebenso fremd ist wie eine vorgetäuschte Gleichgültigkeit gegen

³⁰ Flaszyn, *a. a. O.*

³¹ Vgl.: A. Helman, *Rola muzyki w filmie*, Warszawa 1964, S. 205–206.

Wertungsprobleme in Sachen der Theaterkunst, kommen zur Überzeugung, daß wohl solch eine Nachricht am schwierigsten zu realisieren ist, in der alle Subcodes (a) mit gleicher Kraft ausgedrückt sind, (b) sich in demselben Maße im System eines bestimmten Codes werten lassen und (c) die gleichzeitig am Schaffen einer geschlossenen Struktur mitwirken. Aus dieser Sicht war das Vergleichen einer Schaustellung mit der Kollage nur im bestimmten Maße zutreffend. In der Kollage spielt nämlich nur der Endeffekt eine Rolle. Niemand wird darüber nachgrübeln, ob ein bestimmter Zeitungsfetzen an und für sich ästhetischen Wert besitzt. Es geht darum, daß er als Bildkomponente einen Wert darstellt. In der Bühnennachricht ist jedoch das Problem komplizierter. Hier muß sich das Bühnenbild nicht nur in der Struktur der Schaustellung behaupten, sondern auch gegenüber den Wertungskriterien der plastischen Kunst. Ähnlicherweise müssen sich auch die Konstruktion der Dialoge und das Zusammenspiel der Stimmen behaupten. Natürlich unterscheidet man in der Schaustellung synkretistische sowie spezialisierte, besondere Subcodes. Sie erfüllen in der Nachricht eine instrumentale sowie auch eine autotelische, organisierende, die Nachricht in ein Ganzes bringende Funktion.

In welcher Richtung kann sich das System einer Schaustellung, diachronisch gesehen, entwickeln? Ein durch dasselbe (oder fast dasselbe) E-Ensemble — in Anwesenheit verschiedener P-Ensembles — wiederholte („reproduzierte“) System vermag sich in mehreren Richtungen zu entwickeln. Man muß dabei betonen, daß „das gleiche“ E-Ensemble (wie auch P-Ensemble) niemals „dasselbe“ ist. Es weist nämlich veränderte Eigenschaften auf, was als Konsequenz der von außen, wie auch im System der Schaustellung erhaltenen Impulse zu betrachten ist³². Daraus ergibt sich, daß — wie es schon erwähnt wurde — die theatralische Nachricht eine einmalige Informationssendung („message“) und ein in seiner Struktur prinzipiell unwiederholbares Phänomen ist. Diese Tatsache wurde vielmals von Regisseuren und manchen Kritikern unterstrichen³³.

1. Das Bestreben, den Stand eines stabilen Gleichgewichts, auch Homöostase genannt, zu erreichen, ist die natürliche Eigenschaft eines relativ abgesonderten

³² Vgl.: M. Mazur, *Cybernetyka a determinizm*, „Argumenty“ 1964, Nr. 47 (337).

³³ Plastisch erfaßte dieses Phänomen ein Rezensent, der gezwungen war, nach mehreren „Wiederholungen“ der Schaustellung, eine neue Rezension zu schreiben: „Viele meinen, daß der entscheidende Kampf des Theaterschauspiels sich am Tage der Premiere abspielt. Und auf Grund dieser einzigen Vorführung spricht man das «amtliche» Urteil über das Stück aus; man ordnet dies Stück sowie den Schauspieler ein. [...] Das Stück unterdessen, sich während der ersten offiziellen Vorführung entfaltend [...], führt sein immer interessanteres und wechselhafteres Leben weiter. Fast jeden Abend «glänzt» der Faden [des Bühnenstückes] in immer neuen Farben, denn es wirken an ihm lebendige Menschen. Das Stück ist kein Filmstreifen, worin weder die Bewegung noch der Ton sich ändern. Es ist eine üppige Lebensform [...], in seinem Inhalt Tausende von Möglichkeiten bergend. Jeden Abend wird es vom Schauspieler anders gespielt. Jeden Abend wird es von demselben Zuschauer anders empfunden. Ich besuchte das Stück *Wesele* einige Tage nach der Premiere. Es interessierten mich einige neu besetzte Rollen. [...] Und ich sah nicht nur neue Schauspieler: ich sah auch ein neues Stück“ (J. G[amska] Ł[empicka], *Teatralia*, „*Slowo Polskie*“ 1933, Nr. 308).

Systems. Unbeachtet des Zwanges des P-Ensembles, wird ein Schauspieler immer in der Richtung vorbestimmter Normen, sozusagen kanonischer Strukturen, gravitieren. (Norm ist in diesem Falle die Struktur der Erstaufführung.) Das Bewußtsein des E-Ensembles bewahrt ja Klischees vorhergegangener Proben und Vorführungen auf. Bewegungen, Gesten, die Interpretation und Instrumentierung des Textes sind — dank der Proben — im hohen Maße automatisiert. Je größer die Automatisierung ist, desto größer sind die Chancen, die Stabilität zu erhalten. Das Erreichen der Homöostase ist jedoch im System der Schaustellung niemals ganz möglich. Jede Wiederholung derselben szenischen Handlungen ist nur eine scheinbare Wiederholung. Die Geste eines Schauspielers ist niemals ganz identisch mit der Geste aus der letzten Schaustellung. Ähnlich verhält es sich mit der Textinterpretation oder Bewegung.

Nicht nur im E-Ensemble kommen die Veränderungen vor, sondern auch — und vor allem — im P-Ensemble, und was daraus folgt, auch in den nacheinander übermittelten Nachrichten. Die Veränderungen und Abweichungen in den wiederholten Vorführungen können sogar für einen Fachmann unsichtbar sein, der mehrere Male dieselbe Vorführung erlebt. Und dennoch kommen sie immer vor. Die Informationswege können sich ähneln, es sind jedoch nie dieselben.

Den Typ des relativ identischen Systems bezeichnet man als quasi-stabiles System. Nach O. Lange läßt sich das quasi-stabile System als solch ein System definieren, das sich um den Ausgangsstand (die Norm) mit fester Schwingungsamplitude bewegt. Die Quasi-Stabilität läßt sich bei großer Automatisierung dann erreichen, wenn die einzelnen Elemente nach dem Prinzip eines ausgearbeiteten Reflexes funktionieren. Solch eine Quasi-Stabilität des Systems erreichten z. B. Stanislawskis Schaustellungen im „MCHAT“ oder die Schaustellungen der „Redute“. In dieser Richtung entwickeln sich auch die Vorführungen des „Teatr-Laboratorium 13 Rzędów“ in Wrocław. Ein quasi-stabiles System versucht eine immer größere Ordnung in der Struktur zu erreichen, die das Gegenteil einer hohen Entropie des Systems ist. Eine besonders hohe Entropie (Maß der Unordnung) weisen gewöhnlich Premierenvorführungen auf. Der Schauspieler spielt sich oft erst in der 20. oder noch weiteren Vorführung ein. (Das betrifft z. B. Schauspieler der oben erwähnten Ensembles.) In solchen Fällen sollte man die Norm auf die Schaustellung festlegen, in der die Entropie am geringsten ist. Denn erst dann erreicht die Struktur einer Schaustellung den Höchststand ihres Ausdrucks.

2. Die Schaustellung kann sich auch in der Richtung einer Unordnung, einer wachsenden Entropie und eines unbeabsichtigten, jedoch systematischen Abweichens von der Natur der Premiere entwickeln. L. Schillers Inszenierungen, die ständig ihre innere Bindung (Kohäsion) verloren haben, sind für die Geschichte des Theaters nichts Fremdes. Bekannt ist ja dessen Desinteresse für die von ihm inszenierten Stücke nach der — sagen wir mal — 20. Vorführung. Ein aus dem Gleichgewicht gebrachtes System entfernte sich davon immer mehr. Prozesse, die man sich selbst überläßt, entwickeln sich in der Richtung einer steigenden Entropie.

In derselben Richtung bewegen sich auch die während der Proben nicht genügend eingeübten Schaustellungen. Sie werden durch ein von Quasi-Stabilität weit entferntes Mit-Spiel der Subcodes charakterisiert. In solchen Fällen spricht man vom „Eintrocknen“ oder „Absterben“ einer Schaustellung.

3. Man muß auch solche Fälle berücksichtigen, in denen sich das E-Ensemble voll bewußt der Quasi-Stabilität gegenüberstellt. Es geschieht dann, wenn das Abweichen von alter Norm und das Aufbauen neuer Normen für dieselbe Schaustellung zum Ziele wird. Schauspielerisches Improvisieren in der Komödie *dell'arte*, aktuelle politische Anspielungen in Rajkins Theater, die Fertigkeit der Schauspieler in Meyerholds Theater, den Charakter der Subcodes (der Gestik, Bewegung und Intonation) je nach der jeweiligen sozialen Zusammensetzung des P-Ensembles zu ändern, — dies alles sind klassische Beispiele für das Abweichen der E-Ensembles von der Quasi-Stabilität. Solch einen Typ des Systems nennt man Deviationssystem. Die Deviation beruht auf einer teilweisen Rekombination der Nachricht sowie auch auf einer Erneuerung der verbrauchten Informationswege. Falls man annimmt, daß die „Kunst ein Spiel ist, in dem um wesentliche Information gespielt wird“³⁴, so muß man der Deviation eine besondere Berechtigung einräumen. Die Rekombination der Nachricht ist nämlich gleichzeitig ein Kampf gegen die Redundanz der Nachricht in demselben System. Es ist auch u. a. ein Kampf für das E-Ensemble, das sich vor Automatisierung und einer gewissen Langeweile, die durch ein ständiges (auf fast identische Weise vorgehendes) Benutzen der Subcodes hervorgerufen ist, verteidigt.

4. Die Entwicklung des Systems einer Schaustellung kann aber auch in zwei Phasen verlaufen: erst in der Richtung der Quasi-Stabilität, dann in der Richtung der Entropie oder umgekehrt: anfangs in der Richtung der Entropie und dann, infolge der Bemühungen des E-Ensembles, in der Richtung einer Quasi-Stabilität. Solch ein Typ des Systems funktioniert nach dem Prinzip einer „Sattel-Rückkopplung“ (das Diagramm der Entwicklung des Systems erinnert an die Zeichnung eines Sattels). Das sich in langer Hysterese entwickelnde System einer Schaustellung unterliegt einer Einwirkung zufälliger Faktoren, wie ein veränderter Informationskanal, Veränderungen im Verstärkungskanal (die Beeinflussung des P-Ensembles durch die Theaterkritik) oder sogar endlich Veränderungen im E-Ensemble. Das Einwirken eines zufälligen Faktors ruft im E-Ensemble eine Alarmreaktion hervor und verursacht die Konzentration der Bemühungen auf die Elemente der Schaustellung, die durch die Entropie besonders gefährdet sind. Das Bewältigen der Entropie durch eine besondere Alarmreaktion (das Aufmerksammachen des störenden Publikums, das Reparieren eines beschädigten Scheinwerfers u. ä.) versetzt das System in den Stand der Quasi-Stabilität zurück.

Die Informationstheorie gestattet bestimmte Möglichkeitsmengen, die in einem übergeordneten und analytisch von uns abgesonderten System der theatralischen

³⁴ Porębski, a. a. O., S. 56–57.

Schaustellung enthalten sind, zu beschreiben und zu klassifizieren. Den Referenten ging es dabei nicht um ein einfaches Herausfinden solcher Elemente aus der Schaustellung, die der Kybernetik bekannt sind, sondern um das Aussondern der für den Akt der theatralischen Kommunikation spezifischen Momente. Dies erfolgte durch das Feststellen der für alle Akte theatralischer Kommunikation gültigen Gemeinsamkeiten. Auf Grund der durchgeführten Analyse kann behauptet werden, daß das System der Schaustellung einen teleologischen Charakter aufweist. Es ist nämlich ein relativ isoliertes System, das zugleich als ein Teil weiterer Systeme, als ein Teil der Makrostruktur kultur-gesellschaftlicher Phänomene, vorkommt. „Einst wird es möglich sein“, stellt Ducrocq fest, „alle Ausdrucksformeln der Denker in ein großes System zusammenzufügen, in dem die darin enthaltenen verschiedenen Formeln Beschreibungen derselben, nur unter verschiedenen Gesichtspunkten gesehenen Wahrheiten sein werden“³⁵.

Übersetzt von *Hubert Orłowski*

BIBLIOGRAPHIE

1. S. Bogusławski, H. Greniewski, J. Szapiro: Dialogi o cybernetyce, „Myśl Filozoficzna” 1954, H. 4 (14).
2. E. Csátó: Funkcje mowy scenicznej, „Estetyka” 1962.
3. M. Choynowski: Założenia cybernetyki a zagadnienia biologii, „Postępy Wiedzy Medycznej” 1957, H. 3.
4. M. Dąbek: Cybernetyka i jej konsekwencje społeczne (Résumé). „Ruch Filozoficzny” 1960, Nr. 1, S. 53–54.
5. A. Ducrocq: Era robotów, Warszawa 1960.
6. Filozofskie problemy kibernetiki, Moskwa 1961.
7. H. Greniewski: Elementy cybernetyki sposobem niematematycznym wyłożone, Warszawa 1959.
8. H. Greniewski: Proteza Robot Golem, „Nowa Kultura” 1959, Nr. 25.
9. H. Greniewski, M. Kempisty: Cybernetyka z lotu ptaka, Warszawa 1963.
10. A. M. Jagłom, J. M. Jagłom: Prawdopodobieństwo i informacja, Warszawa 1963.
11. R. Jakobson: Poetyka w świetle językoznawstwa, „Pamiętnik Literacki” 1960, Nr. 2.
12. R. Jakobson, M. Halle: Grundlagen der Sprache, Berlin 1960.
13. O. Lange: Całość i rozwój w świetle cybernetyki, Warszawa 1962.
14. P. de Latil: Sztuczne myślenie, Warszawa 1958.
15. S. Lem: Niebezpieczne związki, „Nowa Kultura” 1962, Nr. 21, 22.
16. B. W. Lewicki: Film naukowy jako przekaz informacyjny, „Kwartalnik Filmowy” 1962, Nr. 3 (47).
17. B. W. Lewicki: Funkcje informacyjne struktury dzieła filmowego, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego”. Serie I, 1963, H. 29.
18. B. W. Lewicki: Wprowadzenie do wiedzy o filmie, Wrocław–Warszawa–Kraków 1964.
19. H. Markiewicz: Granice literatury, „Kultura i Społeczeństwo”. 1961, Nr. 2.
20. H. Markiewicz: Roman Ingarden o dziele literackim, „Estetyka” 1961, S. 266–277.
21. H. Markiewicz: Sposób istnienia i budowa dzieła literackiego, „Pamiętnik Literacki” 1962, Nr. 2.
22. M. Mazur: Cybernetyka a sztuka, „Nowa Kultura” 1962, Nr. 27.

³⁵ A. Ducrocq, *Era robotów*, Warszawa 1960, S. 326.

23. T. Milewski: Językoznawstwo matematyczne, „Ruch Filozoficzny” 1961, Nr. 2.
24. M. Porębski: Sztuka i informacja, „Rocznik Historii Sztuki”, III 1962.
25. M. Porębski: Teoria informacji a badania nad sztuką, „Estetyka” 1962.
26. W. Ross Ashby: Wstęp do cybernetyki, Warszawa 1961.
27. Z. Rowieński, A. Ujemow, J. Ujemowa: Filozoficzny zarys cybernetyki, Warszawa 1963.
28. A. Schaff: Język a poznanie, Warszawa 1964.
29. A. Schaff: Wstęp do semantyki, Warszawa 1960.
30. W. Sluckin: Mózg i maszyny. Zarys cybernetyki, Warszawa 1957.
31. N. Wiener: Cybernetyka a społeczeństwo, Warszawa 1961.
32. J. Zeman: Poznání a informace, Praha 1962.
33. J. Ziomek: Staff i Kochanowski. Próba zastosowania teorii informacji w badaniach nad przekładem, Poznań 1965.
34. S. Żółkiewski: Marksizm a porozumiewanie się, „Nowa Kultura” 1962, Nr. 21.
35. Cybernetyka, „Znak” 1963, Nr. 112 (Sondernummer).

SPEKTAKL TEATRALNY W ŚWIETLE TEORII INFORMACJI

STRESZCZENIE

Zasadą funkcjonowania każdego spektaklu teatralnego jest wzajemny, dwukierunkowy kontakt aktorów i publiczności, którego analiza pozwala na traktowanie spektaklu jako układu względnie odosobnionego, działającego według zasady sprzężenia zwrotnego. W strukturze spektaklu wyróżniają się trzy podstawowe elementy: 1. Zespół Nadawcy, czyli twórcy przedstawienia, 2. Zespół Odbiorcy, publiczność danego spektaklu, 3. Komunikat, który powstaje na przecięciu strumieni informacyjnych płynących od Nadawcy do Odbiorcy i od Odbiorcy do Nadawcy. Układ spektaklu może funkcjonować na zasadzie krótkiej histerezy, gdy Odbiorca bezpośrednio współkształtuje Komunikat, w czasie trwania danego przedstawienia, i na zasadzie długiej histerezy, gdy Nadawca zmienia pewne sekwencje Komunikatu pod wpływem reakcji Odbiorcy, ujawnionych poza danym spektaklem (recenzje, cenzura itp.).

Komunikat jest rezultatem współdziałania obu Zespołów: N i O, a więc tworem różniącym się od tekstu dramatu kodem i sposobem istnienia (system znaków). Na kod teatralny składają się subkody, czyli podsystemy znakowe jednolite co do sposobu istnienia i typu ekspresji: mowa, gest, plastyka, muzyka, światło. Subkody mogą mieć charakter synkretyczny, gdy znajdują się na pograniczu subkodów „czystych”, wyodrębnionych analitycznie. O charakterze Komunikatu — i o stylu inscenizacji teatralnych — decyduje sposób gry subkodów o dominantę oraz sposób wykorzystania przez Nadawcę prawa wzajemnej aktywizacji różnych subkodów. Wydaje się, że najbliższy sztuce teatru jest Komunikat, w którym wszystkie subkody wyrażone są z równą siłą ekspresji, dają się wartościować w układzie wewnętrznych praw literatury, plastyki czy muzyki, a jednocześnie są maksymalnie funkcjonalne w danym Komunikacie.

Układ spektaklu teatralnego, rozpatrywany w diachronii, może rozwijać się w czterech kierunkach: 1. Naturalną właściwością układu jest dążenie do równowagi stabilnej, czyli do homeostazy. 2. Zakłócenia w rozwoju układu prowadzą do wzrostu entropii i do zupełnego rozbitcia struktury. 3. Od zwykłego rozregulowania się układu trzeba odróżniać świadome przeciwstawianie się Zespołu N quasi-stabilności, celowe odchodzenie od normy. 4. Rozwój układu może wreszcie przebiegać dwufazowo, najpierw w kierunku homeostazy, a potem w kierunku entropii, bądź odwrotnie — początkowo w kierunku entropii, a w drugiej fazie, na skutek wysiłku Zespołu N, w kierunku quasi-stabilności (normą jest tu układ spektaklu premierowego, jakkolwiek w badaniu historii danego konkretnego spektaklu można uznać za normę któreś z kolejnych przedstawień).

Edward Bałcerzan, Zbigniew Osiński