

Christof Schalhorn

**Darstellung, Vergleich und Kritik von Guido Hiß:  
"Der theatralische Blick"**

1994/95, bei Christopher Balme, LMU München, Theaterwissenschaft

# Inhalt

Einleitung .....	3
1 Das "Problem" der Inszenierungsanalyse .....	3
2 Die Beiträge von Guido Hiß .....	4
Teil I: Darstellung/Vergleich.....	6
1 Theorie .....	6
a Äquivalenzsetzung – Korrespondenzbedeutung .....	7
b Eigenschaften der Medienzeichen.....	9
c Der hermeneutische (neostrukturalistische) Aspekt .....	11
d Konventionen .....	13
2 Methodik .....	14
3 Praxis der Transformationsanalyse.....	15
Teil II: Kritik .....	17
1 Pluralismus – Relativismus .....	17
2 Begriff des Ästhetischen .....	20
3 Einzelbetrachtung der medialen Teilsysteme .....	21
4 Sprache und Drama .....	23
5 Die formalen Analyse Kriterien .....	26
Schluß: Vom Sinn methodischer Inszenierungsanalyse .....	29
Literatur.....	31

# Einleitung

## 1 Das "Problem" der Inszenierungsanalyse

Eine lapidare Reflexion ergibt die grundsätzliche Relevanz des Themas für die Theaterwissenschaft: Theater *ist* nichts anderes als die Theateraufführung (Inszenierung), *die* folglich den zentralen Gegenstand der wissenschaftlichen Disziplin ausmacht.<sup>1</sup> Damit ist die Trivialität auch schon zu Ende, denn schon die erste nähere Betrachtung des Gegenstandes führt dessen eigentümliche Schwierigkeit vor Augen. Sie ist bekanntlich eine zweifache: das Transitorische und seine Komplexität.<sup>2</sup> Ersteres betrifft die prinzipielle Augenblicksbezogenheit der theatralen Aufführung, die mit ihrem Auftreten sogleich unwiederbringlich vergangen ist. Problematisch wird dieser Umstand praktisch in der Frage nach der *Konservierbarkeit*: In welcher Form ist eine Theateraufführung post festum zum Objekt der (wissenschaftlichen) Untersuchung zu machen? Diese Notations- bzw. Dokumentationsdiskussion soll hier nicht behandelt werden.<sup>3</sup> Die zweite Schwierigkeit besteht in der Art und Weise der *Analyse* einer Aufführung. Die nämlich hat dem Spezifikum der Komplexität des Theaters gerecht zu werden: seiner *Multimedialität* – also dem Faktum des synchronen Zusammenwirkens einer Vielzahl von sensitiven Ausdrucksformen (Bühnenbild, Requisiten, Sprache, Mimik, Proxemik etc.).<sup>4</sup> Wie hat die analytische Dechiffrierung angesichts dessen zu verfahren?

Das Bewußtsein einer Problematik hierbei entstand erst spät (wobei gerechterweise das junge Alter der Theaterwissenschaft zu verrechnen ist): Zu Beginn der 70er Jahre waren es einmal Theorieentwürfe von kommunikationstheoretischer (in Deutschland D. Steinbeck, A. Paul, M. Wekwerth) sowie im Prager Strukturalismus der 20er Jahre verwurzelter strukturalistisch–semiotischer (ganz besonders T. Kowzan) Seite, die inszenierungsanalytische Fragen stellten. Daneben traten Forschungsrichtungen zum Verhältnis von Drama und Inszenierung, zum

---

<sup>1</sup> Vgl. etwa: Steinbeck, 25-31 ("Gegenstandsbegriff"); Paul, 222f.; SdT, Bd.I, 12ff.; TB, 7ff. (auf S. 10 nennt Hiß im einzelnen drei Gründe für die Unverzichtbarkeit der Inszenierungsanalyse für die Theaterwissenschaft).

<sup>2</sup> Etwa: Steinbeck, 29ff.; SdT, Bd.I, 15f.; TB, 22ff.

<sup>3</sup> Eine kritische Übersicht an Notationsvorschlägen findet sich bei: SdT, Bd. 3, 112-118; TB, 107-128.

<sup>4</sup> Eine repräsentative Übersicht der Zeichensysteme findet sich bei: SdT, Bd.I, 31-179 (= "Das System der theatralischen Zeichen").

Produktionsprozeß, zur Rezeption (im Gefolge des diesbezüglichen literaturwissenschaftlichen Ansatzes von H.R. Jauß und W. Iser) sowie zu bestimmten Interrelationen in einer Aufführung auf.<sup>5</sup> Sicherlich einen Höhepunkt stellt in dieser Entwicklung E. Fischer–Lichtes dreibändiges Werk "Semiotik des Theaters" (von 1983) dar. Zum einen weil hier in der schwerpunktmäßigen Verschränkung von semiotischen und hermeneutischen Theoremen ein umfassendes Fazit der vorherigen Diskussion versucht wird, zum anderen auf Grund seiner sicherlich unangefochtenen Aufnahme beim wissenschaftlichen Publikum.<sup>6</sup> Zur bis dato jüngsten Generation gehört Guido Hiß, der 1988 eine musiktheatralische Untersuchung unter dem Titel "Korrespondenzen" vorlegte, bevor 1993 "Der theatralische Blick" erschien.<sup>7</sup>

## **2 Die Beiträge von Guido Hiß**

Obwohl Hiß in den "Korrespondenzen" und dem "theatralischen Blick" (TB), vor allem im praktischen Teil, unterschiedliche Schwerpunkte setzt – dort das Musik-- hier das Sprechtheater –, verstehen sich beide Arbeiten als *allgemeine* Theorien zur Inszenierungsanalyse, wie aus ihren einleitenden Teilen (1.0-2.5 bzw. I.) hervorgeht. Fragt man nach ihrem Verhältnis, so erweist sich dieses als eines der Revision, wie Hiß selbst im TB formuliert: "Was bleibt und entwickelt wird (im Hinblick auf eine flexible Methodik der Aufführungsanalyse) sind korrespondenztheoretische

---

<sup>5</sup> TB, 16-23, und Schoenmakers, 426-431, die auch die Namen weiterer Vertreter bringt. – Anzuführen wäre in diesem Zusammenhang auch noch die *musikwissenschaftliche* Praxis der Musiktheater-Analyse, vgl. dazu Hiß, 58-63 u. 65-80, sowie die *Film- und Fernsehanalyse*.

<sup>6</sup> So Hiß selbst: TB, 129. Der tatsächliche Einfluß der SdT ist auf Grund der – siehe TB, 10f. – geringen Publikationszahl an Inszenierungsanalysen bzw. Theorien dazu nicht zu belegen. Wille jedenfalls grenzt sich grundsätzlich gegen die SdT ab: 73ff.

<sup>7</sup> a) Dies ist nur für den *deutschsprachigen* Bereich gesagt. – Ein weiterer umfangreicher Entwurf liegt vor in: "Abduktive Erklärungsnetze" von F. Wille (1991). Darauf kann hier nur gelegentlich eingegangen werden. Denn die völlig andere Anlage des Werkes, das sich ausgehend von "Erkenntnistheorie, Wissenschaftstheorie und Sprachphilosophie" (S. 6) um die Bestimmung von Art und Status aufführungsanalytischer *Urteile* bemüht (S. 26-81), läßt einen direkten Vergleich mit dem TB nicht zu. Zumal die von Hiß – TB, 10f. – angekündigte *Rezension* der Arbeit Willes laut Internationaler Bibliographie der Rezensionen (IBR) zumindest bis zur ersten Hälfte von 1994 nicht erschienen ist (vermerkt ist nur eine von Cornelia Nattermann, in: Forum Modernes Theater. Tübingen. Bd.7 (1992). S. 217-220.)

b) Im folgenden beziehen sich im Haupttext die mit "S." aufgeführten Ziffern als Seitenangaben ausnahmslos auf den TB.

Überlegungen. Und dieses Buch, *nicht* mehr die Dissertation markiert ihren Entwicklungsstand." (S. 31, Anm. 1).<sup>8</sup> Und wenn hier nun ausschließlich der TB im Fokus steht, so ist doch zum Zweck der Erläuterung oder des Vergleichs gelegentlich ein Seitenblick auf die "Korrespondenzen" zu riskieren.

Im folgenden wird in Teil I zuerst die *Darstellung* der Konzeption des TB in Theorie (1), Methodik (2) und Praxis (3) unternommen, wobei der *Vergleich* (fast ausschließlich mit dem Ansatz Fischer-Lichtes) in die Anmerkungen verbannt ist. Daran schließt sich in Teil II die *Kritik* an. Diese Trennung ist aus Gründen der Übersichtlichkeit respektive Lesbarkeit geboten. Denn im Unterschied zu einer *Rezension*, die ihren Gegenstand exemplarischer darstellt und "integrativer" zu Werke geht, liegt hier auf der so pointierten wie vollständigen *Wiedergabe* des TB (= Teil I) ein besonderes Gewicht. Deshalb ist Durchgängigkeit der Darstellung gefordert.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Die Gründe, aus denen sich Hiß zu der Revision veranlaßt sah, d. h. die einzelnen revidierten Punkte, sieht er selbst allgemein in dem Abschied von dem Versuch, "Theater auf *einen* Begriff zu bringen" (TB, 31, Anm.1). Im einzelnen sind sie hier nicht von Belang.

<sup>9</sup> Termini technici Hiß' werden in Überschriften und nach ihrer Einführung in Anführungszeichen in der Regel unangeführt verwendet.

## Teil I: Darstellung/Vergleich

### 1 Theorie

Ausgangspunkt und Grundlage des TB bilden unter der Überschrift: "Annäherung an die theatralische Bedeutung" (S. 31) theoretische Überlegungen, die den Konstitutions- bzw. Rezeptionsprozeß des theatralen Ereignisses betreffen.<sup>10</sup> Im Mittelpunkt (und das ist wörtlich zu nehmen, wenn man das Kommunikationsmodell von Produzent-Werk-Rezipient heranzieht) steht dabei die erläuternde Analyse der Modalitäten des theatralen *Zeichens* bzw. der theatralen *Bedeutung*. Die methodische Grunddisposition des TB ist damit als strukturalistisch/semiotisch zu kennzeichnen.<sup>11</sup> Zugleich ist "theatral" oder "theatralisch" ein spezifischer Fall zum Oberbegriff "ästhetisch", d. h. das Theater gehört auch für Hiß in den Bereich der Kunst.<sup>12</sup> Deren Texte aber unterscheiden sich von den alltäglichen Zeichen dadurch, daß sie "grundsätzlich 'bedeutungsoffen', wesentlich vieldeutig" sind (S. 69).<sup>13</sup>

---

<sup>10</sup> TB, 23ff. u. 31f.

<sup>11</sup> a) In "Korrespondenzen", S. 161-169, spricht sich Hiß über die von ihm "bevorzugte Schule" der *Semiotik* aus, welche die "in Frankreich, Italien, Deutschland und Osteuropa (sowjetischer und tschechischer Strukturalismus) in der Tradition der Saussureschen Linguistik" entwickelte ist (S. 161). Die zentralen Autoren sind (bei Hiß) vor allem (mit ihren Werken): Roland Barthes ("Elemente der Semiologie", u.a.), Umberto Eco ("Einführung in die Semiotik"), Roman Jakobson ("Linguistik und Poetik") und Jurij Lotman ("Die Struktur literarischer Texte"). Und das relativ noch mehr im TB, der ansonsten fast ausschließlich hermeneutische und rezeptionstheoretische bzw. postmoderne Theoreme in Anschlag bringt (s. Anm. 23 u. 30).

b) Wie im weiteren zu sehen sein wird, ist Fischer-Lichtes SdT in noch stärkerem Maße semiologischen Voraussetzungen verpflichtet – was schon allein dem Umstand zu entnehmen ist, daß Wille *sie* (und nicht etwa Hiß' "Korrespondenzen") als Repräsentanten dieser Richtung behandelt (S. 66ff.) (vgl. Anm. 59).

<sup>12</sup> Zugegebenermaßen spricht Hiß im TB eher selten von "Kunst" (so etwa S. 36, wo die Musik den "darstellenden Künsten" gegenübergestellt wird); doch geht aus seinem durchgehenden Gebrauch des Begriffs "ästhetisch" im Verein mit der Bezugnahme auf kunsttheoretische Autoren (Jakobson, Lotman: S. 36f.) eindeutig hervor, daß für Hiß das Theater als eine Form des Phänomens "Kunst" gilt. Noch deutlicher ist er diesbezüglich in "Korrespondenzen": S. 7-19 u. 19ff.

<sup>13</sup> Die Charakterisierung des "Ästhetischen" als "Mehrdeutigkeit" ist eine häufig anzutreffende (vor allem strukturalistisch-semiotische) Auffassung: vgl. Henckmann/Lotter, 161, u. SdT,

Die Problematik ergibt sich nun auch für Hiß aus der Multimedialität (= "Polyphonie", S. 31) der Theateraufführung (S. 23ff.). Es fragt sich, ob (= a) und, wenn, auf welche Weise (= b) die Fülle an durcheinanderschwirrenden Zeichen (Hiß spricht hierbei anschaulich von einem "Dschungel", S. 25) in einen Zusammenhang, d. h. zur Einheit des wahrnehmenden Bewußtseins, zu bringen ist.

### **a Äquivalenzsetzung – Korrespondenzbedeutung**

Hiß insistiert darauf, daß die Medienzeichen *nicht* einzeln, also je für sich (= unverbunden) rezipiert werden (S. 31ff.). Das hätte – wie er in "Korrespondenzen" schon ausführt – für die Inszenierungsanalyse die Konsequenz, sie bloß "hererzählen" zu müssen (S. 24). Vielmehr ist es gerade das Zeichen-*Ensemble*, der multiple Gesamtkomplex, worin die theatrale Bedeutung gründet. Folglich ist ausgehend vom "Zeichendschungel" ein "Zusammenschweißen" der Einzelmedien nötig: als eine synthetisierende Leistung des Rezipienten. Diese nennt Hiß nach ihrer formalen Seite "Äquivalenzsetzung", nach ihrer inhaltlichen "Korrespondenzbedeutung" (S. 31ff., 39ff.)<sup>14</sup> Wobei es stellenweise den Anschein hat und

---

Bd.3, 66f.

<sup>14</sup> Die Konzeption der Äquivalenzsetzung bzw. Korrespondenzbedeutung ist offenbar eine Innovation von Hiß selbst, die er in "Korrespondenzen" erstmals einführte. Ausgangspunkt ist dort die, zu der bereits definierten von primären (= Alltagszeichen) und sekundären (= Diskursformen-Zeichen) (S. 5) hinzugefügte, Unterscheidung eines "Tertiärkodes", der die "violdimensionalen Kommunikationsformen" (S. 19) bezeichnet. Von diesen "Tertiärsprachen" sagt Hiß nun, sie bestünden "formal aus Tiefenäquivalenzen, inhaltlich aus Korrespondenzen" (S. 25). Das Wort "Äquivalenz" ist dabei eine Adaption. Hiß definiert es aber neu: Verweist es üblicherweise auf alle die Elemente, die "auf denselben Platz einer (semiotischen, C.S.) Kette eingesetzt werden können" (S. 7) und insofern "äquivalent" sind (ebd.) bzw. in "Äquivalenzrelationen" zueinander stehen (S. 8), so nimmt *Hiss* bei tertiären Sprachen "zusätzlich" "'Ähnlichkeiten', Parallelen zwischen Elementen völlig unterschiedlicher Zeichensysteme" an, die "in die Tiefe", d. h. synchron, wirken (S. 24). Indem Hiß aber von diesen "Tiefenäquivalenzen" als einem "Zusammenspiel der beteiligten Zeichensysteme" spricht, woraus sich "neue Zusammenhänge herausbilden" (S. 24), ist der Äquivalenzbegriff von einer *grammatikalischen* (Gleichwertigkeit von Elementen im Hinblick auf eine Zeichenketten-Stelle) zu einer *semantischen* Funktion geworden, wo im Grunde gerade *nicht*-äquivalente (s. im Haupttext unter b) Elemente im "Zusammenspiel" eine *neue Gesamtbedeutung* annehmen: die Korrespondenzbedeutung. Dabei hat es – worauf hier aber nicht weiter einzugehen ist – den Anschein, daß Hiß selbst diesen Bedeutungswandel von "Äquivalenz" gar nicht bemerkt. – Was nun die Originalität von Hiß Theorie einer

und an sich auch nicht falsch ist, als sei die Korrespondenzbedeutung das Resultat der Äquivalenzsetzung. Es heißt:

"In jedem Augenblick einer Theateraufführung werden Ausdruckselemente,

---

*Zeichensynthese* betrifft, so scheint in der Tat die sich von der Saussureschen Linguistik herschreibende Semiotik hierbei nichts anzubieten (zumindest finden sich bei Lewandowski für die Begriffe: Äquivalenz, Korrespondenz und Synthese gar keine oder abweichende Erläuterungen. Und nach Nöth, S. 499-504, kannte die Theater-Semiotik die Hißsche "Lösung" – bis 1985 – tatsächlich nicht. Allerdings – und darauf verweist auch Lewandowski, S. 1119f. – ist es die auf Pierce (Henkmann/Lotter, S. 119) zurückgehende Semiotik, die, wenn auch in einer anderen Sprache, ganz genau dieses Phänomen längst beschrieben hatte. Dabei ist der entscheidende – mit der Äquivalenzsetzung zu identifizierende – Begriff der der "Superisation": Diese ist "ein Zeichenprozeß (...) im Sinne einer zusammenfassenden Ganzheitsbildung einer Menge von einzelnen Zeichen zu einer 'Gestalt', einer 'Struktur' oder einer 'Konfiguration' oder auch die zusammenfassende, ganzheitliche Wahrnehmung eines Ensembles von Elementen (!) als invariante Gesamtheit, die als solche als Superzeichen oder Superobjekt gedeutet werden kann" (Bense/Walther, S. 106), wobei dieses "die Summe der Teile, d.h. die ursprünglichen Repertoires, transzendiert" (a.a.O., S. 31), also neu bzw. mehr ist als diese. Siehe a.a.O. auch die Stichworte: Elementarzeichen, Ganzheit, Gradationssystem, semiotisches, Konnex (!), Repertoire, Zeichenensemble. Bloß anzumerken bleibt, daß auch ein Großteil der weiteren Hißschen Bestimmungen "a la Pierce" – klarer? – formulierbar sind. – Ebenso ist im Zusammenhang mit dem von Hiß namhaft gemachten Problem auf die schon länger bestehende *Gestalttheorie* hinzuweisen, die gerade im ästhetischen Phänomen das Mehr-Sein des Ganzen als die Summe der Teile herausstrich – und das auch bei polyphonen Medien, wie die Arbeiten R. Arnheims zum Film (vgl. Henrich/Iser, S. 606) belegen (allgemein dazu: HWdPh, Bd.3, S. 550). – Fischer-Lichte, die über etwas der Äquivalenzsetzung/Korrespondenzbedeutung Vergleichbares, d. h. eine Theorie der Zeichensynthese, nicht verfügt, weiß allerdings wohl um die "Teil-Ganzes-Relation" (wie Hiß selbst bemerkt: TB, S. 137). Und zwar in der Formulierung der *hermeneutischen* Tradition (Gadamer, S. 298; SdT, Bd.3, S. 64). Daß Fischer-Lichte keine *Theorie* der Zeichensynthese aufstellt, heißt auch nicht, daß sie derartiges der Sache nach nicht kannte: Der gänzlich unpräventiös angebrachte Terminus, mit dem sie dasselbe Phänomen formuliert, ist derjenige der "*Kombination*". So heißt es S. 13: "1. Jedes Zeichen eines Zeichensystems kann mit jedem Zeichen eines anderen sowie mit anderen Zeichen desselben Systems kombiniert werden. (...) 2. Jedes Zeichen kann sowohl gleichzeitig als auch in der zeitlichen Abfolge mit einem anderen kombiniert werden. (...)" Die nähere Ausführung der Kombinationsarten erfolgt dann ebenfalls in Bd.3, S. 88-96. Eine eigene zusammenhängende Darstellung der Fischer-Lichteschen Position zur Inszenierungsanalyse findet sich übrigens im TB selbst: S. 129-144.



die verschiedenen (potentiell selbstständigen) Zusammenhängen angehören, von den Zuschauern gleichzeitig wahrgenommen und zu einem Gesamteindruck verarbeitet, zur Korrespondenzbedeutung." (S. 39)

Anzumerken ist noch, daß Hiß im Zusammenhang mit seiner Korrespondenztheorie so weit geht, die Bedeutung der Einzelzeichen, selbst wenn sie "potentiell" isolierbar sind, für irrelevant, wenn nicht gar inexistent zu erklären. Entscheidend ist nur der Zusammenklang. Deswegen hält er auch die Bemühungen (namentlich von Fischer-Lichte, Bd. I) um Eruiierung der "semantischen Eigenart" der Teilsysteme für belanglos, ja irreführend (S. 52f., 61f.).<sup>15</sup>

### **b Eigenschaften der Medienzeichen**

Als Antwort auf die Frage, *wie* die Äquivalenzsetzung vor sich geht bzw. *welcher Art* die Korrespondenzbedeutung sein kann, zählt Hiß als "Regelungsmechanismen" der Synthese die folgenden "Spielweisen" (S. 32) auf, die zugleich als Eigenschaften der medialen Einzelzeichen in ihrem Verhältnis zueinander aufzufassen sind.

1. Grundmerkmal ist das "doppelte (horizontale und transversale) Beziehungsfeld des theatralischen Zeichens" (S. 68). Damit ist gemeint, daß es einerseits innerhalb eines Zeitmoments (simultan) auf die anderen Zeichen wirkt (= transversal, vertikal, Hiß spricht auch von "Tiefe" oder "Tiefenäquivalenz", S. 35). Andererseits in der zeitlichen Erstreckung (= horizontal), nämlich auf der "syntagmatischen Achse" (S. 67, insgesamt S. 34ff.).<sup>16</sup>
2. Hinsichtlich des elementaren Verhältnisses von (mindestens) zwei Zeichen untereinander grenzt Hiß sich gegen die Ansicht Fischer-Lichtes ab, der zufolge dieses in Homologie oder Nicht-Homologie besteht, was meint, daß zwei Zeichenbedeutungen entweder identisch sind oder different.<sup>17</sup> Anstelle dessen setzt Hiß den Begriff der *Interpretation*: Eine Ausdrucksform nimmt die andere variierend auf und spiegelt sie so in weiteren Bedeutungsaspekten (=

---

<sup>15</sup> SdT, Bd.I,25-179.

<sup>16</sup> Die Paarung horizontal/transversal ist eine Schöpfung Hiß', da seine Annahme von transversal-vertikal (aber natürlich nicht das Horizontale) im Zusammenhang mit der Tiefenäquivalenz neu ist.

<sup>17</sup> Wie Hiß S. 50 zitiert, heißt es bei Fischer-Lichte: "Die Bedeutungen sind analog bzw. parallel oder sind es nicht" (SdT,Bd.I, S. 188). Ebenso spricht sie a.a.O., S. 14 (sowie 73 und besonders 88ff.) davon, daß der theatralische Text "ein System von Äquivalenzen und Oppositionen" bildet.

- "selektives Bedeutungsspiel der Tiefenäquivalenzen", 5.45, insgesamt S. 44f. u. 50f.).<sup>18</sup>
3. Eine Einzelbedeutung ist abhängig von ihren *Kontextfaktoren*, d. h. von dem Zeichen-Umfeld, in dem sie steht. Dies gilt, auf die syntagmatische Achse bezogen, sowohl vorwärts wie rückwärts, was Hiß die "Dialektik von Pro- und Retention" nennt (S. 66ff.).<sup>19</sup>
  4. Es gibt zwei binäre Klassen von Zeichen jeweils besonderer semantischer Eigenart: Erstens die Aufteilung in "symbolische" und "ikonische" (= bildliche) Zeichen (S. 53ff.). Dabei ist " – im Sprechtheater – der symbolische Anteil (zumindest auf den ersten Blick) im Bereich dramatischer Sprache zu suchen (...), der ikonische im 'Rest', in den visuell vermittelten Ausdrucksdimensionen" (S. 58f.).
  5. Zweitens stehen die Medienzeichen in der Spannung von "Vagheit" und "Bestimmtheit". Vage bedeutet ungenau, allgemein; bestimmt bedeutet: genau, besonders (S. 55ff.). Im Unterschied zu symbolisch/ikonisch lassen sich diese semantischen Bestimmungen jedoch nicht festen Gruppen von Medienzeichen zuordnen, so daß, beispielsweise, sowohl Sprache wie Gestik vage und bestimmt sein können. Folglich ist das Verhältnis different und für den Einzelfall auszumachen: "Die entscheidende Opposition offenbart sich im Zusammenspiel des Vagen und Bestimmten." (S. 61)<sup>20</sup>
  6. Die Ausdrucksformen stehen zueinander im Verhältnis verschiedener "Dominanz" (= "Signifikanz"). Transversal wie horizontal betrachtet, liegt also eine "hierarchische Ordnung der Teilsysteme" (S. 73) vor. Was sich semantisch dahingehend auswirkt, daß in der rezipierten Korrespondenzbedeutung *ein* Medium – das in der Regel ein bestimmtes im Sinne von 5. sein wird – seine Bedeutung den übrigen diktiert.<sup>21</sup>

---

<sup>18</sup> Gleichwohl nimmt Hiß trotz seiner Zurückweisung auch das Verhältnis zwischen Zeichen an, wo sie *dasselbe* bedeuten: siehe nur S. 68, wo er die *Redundanz* von Zeichen für möglich erklärt.

<sup>19</sup> Hierbei folgt Hiß namentlich W. Iser. Doch ist das Kontext-Prinzip linguistisch-semiotisches Allgemeingut: z.B. Bense/Walther, S. 55, Lewandowski, S. 595ff.

<sup>20</sup> Das Begriffspaar vage/bestimmt zum Ausdruck der Bedeutungsschärfe scheint Hiß ebenfalls (vgl. Anm.16) erstmals aufgestellt zu haben. Zum einen behauptet er das selbst, S. 55, zum anderen führt Lewandowski nur "Vagheit" auf (S. 1213), nicht aber "Bestimmtheit".

<sup>21</sup> Unter der Überschrift "Gliederung und Hierarchisierung" findet sich dieser Punkt auch bei Fischer-Lichte: SdT, Bd.I, S. 183ff.

### c Der hermeneutische (neostrukturalistische) Aspekt

Wie Hiß selbst betont, geht es ihm maßgeblich um eine "Konnotierung" der bislang wesentlich *strukturalistischen* Einsichten durch das Paradigma der *Hermeneutik* (S.15f. u. 43f.). Als solches gilt ihm die Einrechnung der lebensweltlichen Erfahrung (Meinungen, Ansichten etc.) des Verstehenden in den Akt des Verstehens selbst, so daß das Zu-Verstehende prinzipiell immer nur die Widerspiegelung jener "Vorurteile" ist.<sup>22</sup> Auf das Synthetisierungsmodell der Äquivalenzsetzung angewendet, bedeutet dies, daß deren "Regelungsmechanismen", die auf das "letztlich nicht taxierbare, unbegrenzte Spiel semantischer Transformationen" (S. 42) des Zeichenschungels angewendet werden, den Dispositionen des wahrnehmenden Bewußtseins entsprechen. Die Regel der Rezeption bedeutet – so Hiß – ein grundsätzlicher *Individualismus*, der sich so auswirkt, daß "wahrscheinlich (...) 500 Zuschauer der gleichen Hamlet-Inszenierung 500 verschiedene Dänenprinzen (sehen)" (S. 12 und ebenso S. 42):

"Korrespondenzen sind inhaltliche Phänomene; die Bedeutungssynthese wird durch unsere ästhetische Kompetenz und den sozialen und geschichtlichen Kontext unserer Wahrnehmung entscheidend beeinflusst." (S. 43)<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Allerdings soll es nach Hiß auch so sein, daß "Fremdes" an der hermeneutischen Rezeption beteiligt ist, und der Rezipient "Neues" erfahren kann (TB,16 u. 71). Grundsätzlich folgt Hiß in diesem Teil seiner Theorie Fischer-Lichte, die in Bd. 3, S. 56ff., die Vorurteilslehre einführt – und einschränkt durch den Hinweis auf Lernerfahrung. Worin Hiß Fischer-Lichte übrigens, bewußt (TB,134ff.), aber ohne Angabe von Gründen, nicht nachfolgt, ist ihre (auf J. Kristeva gestützte) Produzenten-Theorie. In der Konsequenz spricht die einer Theateraufführung die pure Möglichkeit der *Einheit* mit dem Argument ab, daß sich die Individualität jedes einzelnen Beteiligten (bei machtlosem Regisseur) im "Produkt" geltend macht: SdT, Bd.3, 22ff.

<sup>23</sup> a) Beiden Semiotikern, sowohl Fischer-Lichte als auch Hiß, ist wohl eine handfeste Unkorrektheit nachzusagen, die darin besteht, daß sie sich bei ihrem *subjektivistischen* Vorurteils-Begriff auf *Gadamer* berufen. Wie nämlich schon aus dem Titel von dessen Hauptwerk "Wahrheit und Methode" (den Hiß interessanterweise S. 16 unterschlägt) hervorgeht, liegt es dem Philosophen ferne, an die Stelle des von ihm "bekämpften" Objektivismus der Naturwissenschaften für die des Geistes den Relativismus zu setzen. So heißt es unter anderem S. 273: "Sieht man näher zu, so erkennt man jedoch, daß auch Meinungen nicht beliebig verstanden werden können. (...) So gibt es auch hier einen Maßstab. *Die hermeneutische Aufgabe geht von selbst in eine sachliche Fragestellung über* und ist von dieser immer schon mitbestimmt. Damit gewinnt das hermeneutische Unternehmen festen Boden unter den Füßen. Wer verstehen will, wird sich von vornherein

Diesen Individualismus hält Hiß offenbar für eine historische Besonderheit unserer Tage, was er mit dem Titel "Korrespondenzkrise" (S. 40) belegt. Damit scheint auf den der (Post-?)Moderne zugesprochenen Schwund an gesellschaftlichen Verbindlichkeiten hingewiesen.<sup>24</sup>

---

nicht der eigenen Vormeinung überlassen dürfen (...)". Das Mißverständnis von Fischer-Lichte und Hiß betrifft dann auch im Kern den Begriff des "Vorurteils". Dieses ist bei Gadamer nämlich gerade nicht individualistisch verstanden, sondern grundsätzlich allgemein-kulturell: "Die Antizipation von Sinn, die unser Verständnis eines Textes leitet (= Vorurteil, Vorverständnis, C.S.), ist nicht eine Handlung der Subjektivität, sondern bestimmt sich aus der Gemeinsamkeit, die uns mit der Überlieferung verbindet." (S. 298) Allein aus diesem Grund macht Gadamer dann die Reflexion der Begriffsgeschichte (Bildungstradition) dem Hermeneutiker zur Pflicht (ebd., ff.). Und im Zusammenhang damit steht – gegründet auch in der von Heidegger kommenden ontologischen Stoßrichtung des gesamten Ansatzes –, wenn Gadamer mit dem Begriff des "Klassischen" (S. 294f.) zu einer, von der rezeptionstheoretischen Kritik (Warning, 22) als "massiver Substantialismus" gebrandmarkten, Objektivitätsannahme "zurückkehrt", (vgl. auch Gadamers Artikel "Hermeneutik" in HWdPh, Bd.3, 1061ff.)

b) Wenn somit die Hermeneutik Gadamers für den grundsätzlichen Relativismus nicht zum Paten zu machen ist (vgl. aber unter "d Konventionen", zu möglichen anderen, von Hiß allerdings nicht genannten, Spielarten der Hermeneutik vgl. Frank, 541ff.), ist zu überlegen, ob der von Hiß bei dieser Frage ebenfalls in Anschlag gebrachte W. Iser als Vertreter der Rezeptionstheorie die entsprechende Schützenhilfe bietet. Doch auch hier, d. h. obwohl die Rezeptionsforschung wie Hiß die Annahme "idealer Gehalte" ablehnt (s.o.), kommt ein Subjektivismus nur sehr eingeschränkt zum Tragen. So kennzeichnet die (auch von Hiß in "Korrespondenzen", S. 15ff., diskutierte) "Leerstellentheorie" Isers gerade die strenge Unterscheidung von objektiv Eindeutigem und individuell zu "füllenden" Uneindeutigem (= Leerstellen), was eine "richtige Lektüre" zu beherzigen hat (Warning, 32). Und daß die Gesamtbedeutung der (hier vornehmlich literarischen) Kunst unter Verbindlichkeit gestellt ist, geht aus der Inhaltsbestimmung hervor, wonach sie nämlich die "Reaktion auf Defizite bestimmter Umweltsysteme" ist, also eine extrem gesellschaftliche Funktion hat (Warning, 34). – Dazu nun, ob Hiß' bislang unausgewiesener Relativismus auf das Konto der Theorie der *Postmoderne* "geschoben" werden kann, vgl. Anm. 30.

<sup>24</sup> Auch Fischer-Lichte macht mehrfach (so Bd.3, 48) das Fehlen eines verbindlichen theatralischen Codes für die Gegenwart geltend. Und wie bei Hiß erhebt sich bei ihr die Frage nach dem Verhältnis *dieses* Relativismus zu dem (zeitlosen!) ihres Hermeneutik-Verständnisses. Für Fischer-Lichte ist zu präzisieren, daß sie in der Objektivitätsfrage zwischen *Beschreibung* (Denotation) und *Deutung* (Konnotation) unterscheidet (z. B. SdT, Bd.3, S. 75) (was zu Anmerkung 32 zu beachten ist): Rein subjektiv wäre danach nur die

## d Konventionen

Obwohl aber hermeneutisch der Individualismus herrscht, ist es notwendig, die "Verständlichkeit (einer Theateraufführung, C.S.) zu sichern" (S. 70). Hiß: "Dennoch muß es auch in polyphonen Strukturen Wegweiser für den rezeptiven Nachvollzug der Abläufe geben." (S. 73)

Der erste Verantwortliche dafür besteht offenbar im *Produzenten* der Aufführung. Ihm ist es nämlich gegeben, durch "Auswahlvorgänge" aus allen möglichen Kombinationen der Teilsysteme eine "gezielte Äquivalenzsetzung" (S. 35f.) vorzunehmen (= "Komposition"), d. h. das Werk *bestimmt* zu strukturieren (S. 35ff. u. 44ff.).

Einen Wegweiser im obigen Sinn liefert der Produzent dann, wenn er die erwähnte hierarchische Organisation der Teilsysteme in sein Produkt hineinlegt, welches infolgedessen *eindeutiger*, d. h. allgemeinverbindlich rezipierbar wird. Dabei – und dies ist in gewissem Sinne nachzutragen – kann er sich gestalterisch der "Technik wechselnder Dominantenbildungen" (S. 75, d. h. Wechsel der medialen Führungsrolle) bedienen. Außerdem räumt Hiß, worauf noch zurückzukommen ist, dem "Drama als Ordner" eine prinzipiell leitende Rolle ein (S. 73).

Als zweiter Wegweiser fungiert die sog. "Opposition des Natürlichen und Artifiziiellen". Darunter fallen einmal "externe Konventionen der Alltagswelt", womit das Eingehen von (offenbar noch vorhandenen!) außertheatralen, d. h. alltäglichen Usancen in die Äquivalenzsetzung bezeichnet ist (Beispiel: Tatbestand und Rechtsbedeutung des Mordes werden einschlägigen Personen auf der Bühne verbindlich beigelegt). Zum anderen gehören hierzu "interne Gesetzmäßigkeiten", nämlich (inner-)theatrale *Spielkonventionen*, die vor allem in noch rituell geprägten Theaterformen (Nö) bestimmte Bühnen-Erscheinungen objektiv kodieren (S. 70ff.).<sup>25</sup>

---

Deutung von objektiv beschreibbaren Sachverhalten, z. B. daß ein weißer Stuhl auf der Bühne steht. Hiß folgt ihr hierin *nicht* (obwohl er vielleicht dasselbe meint?), was mit Anlaß für die Probleme ist, in die er betreffs des Begriffs des Ästhetischen gerät (s. Teil II, 2).

<sup>25</sup> Fischer-Lichte unterscheidet diesbezüglich: 1. den "theatralischen Code im Sinne einer Norm" (Bd.3, 15) sowie "außertheatralische kulturelle Codes", welche, 2., den "primären kulturellen Systemen zugrunde liegen" (ebd. 16), und, 3., "den sekundäre(n) kulturelle(n) Systemen" (ebd., 17). Alle drei Punkte zählt sie zur "externe(n) Umkodierung". Dahingegen entsteht "bei der internen Umkodierung (...) Bedeutung dadurch, daß ein Element des Textes durch andere Elemente desselben Textes bestimmt wird" (ebd. 17ff). Gemeint ist also das Kontext-Prinzip.

## 2 Methodik

Hiß' Vorschlag für das *methodische* Prozedere ist das Konzept einer "semantischen Spektralanalyse", worunter das Verfahren verstanden wird, "die Sprache der Aufführung in Teilen zu (re-)konstruieren, um das szenisch Gesagte verstehen zu können" (S. 108). Das "Spektrale" dieser auf das Semantische, also die Zeichenbedeutung, gehenden Inszenierungsanalyse besteht in ihrer Vielschichtigkeit bzw. der großen Bandbreite an betrachteten/betrachtbaren Zeichenbezügen. Dies formuliert sich in der ersten der drei "grundsätzlichen Forderung an die Analyse" (S. 155), der *Flexibilität*. Die bedeutet, "auf die Besonderheiten des gewählten Gegenstandes flexibel und kreativ zu reagieren" (S. 103). In diesen Zusammenhang gehört auch Hiß' Plädoyer für einen "Pluralismus an Fragestellungen und Lösungsversuchen" (S. 25, ebenso S. 103). Die beiden anderen Forderungen sind: *Explizität*, nämlich daß die Analyse – um "sich nicht im Beliebigen und formal Uferlosen zu verlieren" (S. 155) – "ihr Vorgehen, ihre Auswahlstrategien, ihre Interessen begründen und nachvollziehbar machen muß" (ebd.); und *Historizität*, was die historische Vermittlung sowohl ihres Gegenstandes als auch ihres eigenen Vorgehens bedeutet (ebd.).<sup>26</sup> Was das analytische Instrumentarium im einzelnen angeht, folgt Hiß den Ausführungen Fischer-Lichtes:<sup>27</sup>

Es sind "vier Segmentierungsebenen der Theatersprache" zu unterscheiden (= "signifikante Einheiten"), deren Komplexität graduell zunimmt, weswegen auch von "Stufen des Zusammenhangs" zu sprechen ist (S. 75ff.).

1. Das *Lexem* stellt die kleinste bedeutende Einheit dar (= "Bedeutungsatome"), ist aber "nicht genauer zu beschreiben(de)" und deswegen "unwichtig" (S. 76f., Anm. 32).
2. Das *Klassem* ist die Kombination von Lexemen bzw. "lexematischen Partikel(n)" und besitzt aufführungsanalytische Relevanz. Wenn Hiß sagt, daß "Klassem bedeuten, indem sie sich gegenseitig interpretieren", erwächst der Eindruck, daß *sie* die Medienzeichen sind, deren Eigenschaften oben

---

<sup>26</sup> Abgesehen vom Grundsatz der Historizität, finden sich vergleichbare j "Forderungen" auch bei Fischer-Lichte, SdT, Bd.3, 74f. – nicht aber in den "Korrespondenzen".

<sup>27</sup> Dies tut er ausdrücklich, einmal im Theorieteil, S. 76, dann abermals im Abschnitt "Zwei Methodenentwürfe", S. 137ff. Fischer-Lichte selbst, die damit "ein streng formales Modell semantischer Kohärenz (aus der "Strukturalen Semantik") von A.J. Greimas zitiert" (TB,137), erläutert die vier Ebenen in Bd.3, S. 65, besonders aber S. 76-85.

behandelt wurden (S. 77).<sup>28</sup>

3. In der nächsthöheren Kategorie, der *Isotopie*, hat man den Bedeutungskomplex, in dem "normalerweise über Theater gesprochen und geschrieben wird" (S. 78). Gemeint ist eine, auf der klassematischen Ebene fußende, größere thematische Einheit. Hiß unterscheidet mit Fischer-Lichte drei Typen (als "isotopische Verfahren", d. h. Erstellungsweisen von Isotopien): a. *Ebenenisotopie*, die nur "eine der beteiligten Ausdrucksebenen" untersucht; b. *syntagmenbildende Isotopie*, die sich an den der Inszenierung bzw. der Vorlage zugrundeliegenden horizontalen "Segmentierungsmustern" (z.B. Akt-Szenen-Einteilung) orientiert; c. die *Figurenisotopie*, das "wichtigste isotopische Verfahren" bzw. der "aufführungsanalytische(n) Normalfall", "fokussiert auf die Rollenfigur", die dramatischen Personen (alle Zitate S. 78f.).
4. Die vierte und höchste Segmentierung ist die der *Totalität des Sinnes*. Damit ist die eigentliche Interpretation gemeint, die "Vermittlung der auf den 'tieferen' Bedeutungsebenen analysierten Inhalte" (S. 80).

### **3 Praxis der Transformationsanalyse**

Ausgehend davon, daß die Methode dem Gegenstand anzupassen ist (*Flexibilität*), entwickelt Hiß für die Analyse einer Klassikerinszenierung die Methode der "Transformationsanalyse" (als Anwendungsfall der semantischen Spektralanalyse). Am Beispiel von Peter Steins Bremer "Torquato Tasso"-Inszenierung von 1969 demonstriert er sie im zweiten Teil des TB. Grundansatz ist die Bestimmung der theatralischen Bedeutung in Differenz zur dramatischen Vorlage des "Klassikers" (S. 155):

Im ersten Schritt wird der Dramentext für sich analysiert, um seine "Sinn- und Rezeptionsspielräume" (S. 158) zu sondieren. Zu diesem Zweck betrachtet Hiß die "Struktur der Fabel", d.h. Handlungsführung und Gesamtsinn (S. 160-168), und im Anschluß daran einzeln die Hauptpersonen (S. 169-225) (*Figurenisotopie*). Bemerkenswert ist hierbei Hiß' ziemlich ausführliche Auseinandersetzung mit der (*Historizität*) literaturwissenschaftlichen Interpretationsgeschichte (von Karl Gude bis Christa Bürger), und zwar, darauf wird noch zurückzukommen sein, mit dem Ziel, die *richtige* Lesart zu eruieren.

---

<sup>28</sup> Was das *Lexem* anbelangt, so ist die Darstellung (von Hiß alias Fischer-Lichte) nicht ganz klar: einerseits soll es für sich "unwichtig" sein, andererseits aber in synthetisierter Form, im *Klassem*, plötzlich die Bedeutungsgrundlage darstellen.

Im zweiten Schritt geht es um die Profilierung der Inszenierung vor dem erarbeiteten Hintergrund. Hierbei wird einleitend die Spielfassung mit der Vorlage verglichen (S. 226-238), um dann an selbstgewählten Schlüsselstellen (*syntagmenbildende Isotopie*) – z.B. "Der Faun", "Das Dilemma der Tat", "Bock und Affe" – figurenisotopisch vorzugehen, wobei Tasso naturgemäß (*Flexibilität*) das Hauptgewicht zufällt ("Die anderen" werden im so überschriebenen Kapitel – S. 274-286 – separat behandelt). Und wenn Hiß auch vom gesprochenen Wort ausgeht (*hierarchische Organisation der Teilsysteme, das Drama als Ordner*), so wird dieses doch jeweils im Zusammenhang mit den nichtsprachlichen Medien reflektiert, die (*Technik der wechselnden Dominantenbildung*) gegebenenfalls auch die Führungsrolle behaupten. Ansonsten erfolgt die Sicherung der Verständlichkeit vor allem durch Rekurs auf externe Konventionen der Alltagswelt.<sup>29</sup>

In einem dritten Schritt – z.T. aber auch schon zuvor (z.B. S. 255) – liefert Hiß die historische Reflexion (*Historizität*) der Inszenierung, indem vor allem zeitgenössische Rezensenten zu Wort kommen und kritisiert werden (S. 287-301).

---

<sup>29</sup> Beispiele hierzu siehe unter II, 5. – Fischer-Lichte verfährt übrigens in ihren praktischen Analyse, in SdT, Bd.3, 123-185, und Fischer-LichteIV, nicht anders.



## Teil II: Kritik

### 1 Pluralismus – Relativismus

Den TB durchziehen Bekenntnisäußerungen zum Paradigma des *Pluralismus*, und zwar sowohl in inszenierungsanalytischer als auch drameninterpretatorischer Hinsicht: Es gebe weder die *eine* Analysemethode noch die *eine* Interpretation (S. 25,27f., 42,44,80,103f.). Ohne hier der zum einen bescheidenen, zum anderen offenbar oberflächlichen theoretischen Absicherung dieser These nachgehen zu können<sup>30</sup>, ist

---

<sup>30</sup> Einige Andeutungen seien gleichwohl am Platze: *bescheiden* ist Hiß' Absicherung, da er – selbst nicht argumentierend – sich offenbar lediglich auf die Autoren Gadamer (mit "Wahrheit und Methode"), Iser ("Der Lesevorgang. Eine phänomenologische Perspektive") und J.F. Lyotard ("Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?" – allerdings nur im Literaturverzeichnis) bezieht. Die *Oberflächlichkeit* der Bezugnahme wurde in Anm. 23 im Falle der ersten beiden (Hermeneutik und Rezeptionstheorie) schon aufgewiesen. Hier ist noch die Stichhaltigkeit der *Postmodernen* Patenschaft zu überprüfen. Die Frage lautet, ob Hiß' Verständnis von Pluralismus gleich Individualismus als poststrukturalistische Annahme identifiziert werden kann. Die Antwort fällt auch hier negativ aus. Mit W. Welsch ist davon auszugehen, die "Pluralität" *nicht* den Rückzug auf subjektive Beliebigkeit meint (Welsch nennt diese Ansicht die der "feuilletonistischen Postmoderne", S. 3), sondern die *Thematisierung* von Komplexität unter "Verabschiedung der Einheitswünsche" (S. 33) (= "veritabler Postmodernismus"). Letzterer aber ist "kein Agent von Beliebigkeit, sondern schätzt spezifische und benennt allgemeine Verbindlichkeiten, und er plädiert nicht für Orientierungslosigkeit, sondern tritt für präzise Maßgaben ein" (S. 3, ebenso 41 u. 322). Was hierbei im besonderen Lyotard betrifft, den Hiß als einzigen mit der Parole: "Aktivieren wir die Differenzen!", erwähnt, so gilt gerade für ihn *nicht*, das (interpretierende) Bewußtsein habe sich auf seine individuelle Sichtweise zu "kaprizieren", sondern: "Das postmoderne Interesse richtet sich auf die Grenzen und Konfliktzonen, auf die Reibungen, aus denen Unbekanntes und der gewohnten Vernunft Widerstreitendes – "Paraloges" –hervorgeht" (S. 34). D. h. der Gegenstand ist als pluraler, widersprüchlicher *objektiv* zu interpretieren. Und so ist das Ziel namentlich der Kunst-Analyse nicht, wie Hiß (aber auch Fischer-Lichte) ansetzt, die (widerspruchsfreie) Darlegung einer einzigen individuellen Sichtweise bzw. Fragestellung mit positivem Ergebnis, sondern "Irritation, zunächst im Sinn der Vieldeutigkeit und zuletzt. vor allem im Sinn der Unfaßlichkeit" (S. 324), und das verbindlich. Nach M. Frank geht J. Derrida darin, d. h. im Konstatieren der Widersprüchlichkeit im Werk, soweit, die Möglichkeit jeder Interpretation überhaupt zu leugnen (Frank, 549f.), wohingegen das "Saussure-Schleiermachersche" Theorieumfeld dahin tendiert, als Folge der Pluralität die prinzipielle Unabschließbarkeit der *einen* Interpretation (was zu unterscheiden ist von Hiß' vielen,

doch auf die latenten Selbstwidersprüche hinzuweisen, die Hiß diesbezüglich begeht. Schon die folgenden Stellen mögen dies belegen:

- S. 33 heißt es im Zusammenhang mit einer zur Erörterung des Korrespondenzbegriffes nötigen Interpretation von Matthias Claudius' Gedicht "Der Tod und das Mädchen": "Man müßte, denke ich, arge interpretatorische Anstrengungen unternehmen, um aus dem Part des Mädchens etwas anderes herauszulesen als den Gestus der Angst und des Schreckens."
- S. 168: "Und als gemeinsamer Nenner und Motor der Handlungsentwicklung steht nicht vorrangig, wie von der "Tasso"-Forschung bislang fast einhellig vertreten, die Opposition Kunst-Leben, Dichter-Weltmann, sondern als Ausdruck der Krise einer höfischen Lebensform: Kommunikationsverlust."
- S. 299f.: "In der starken Konzentration auf die Dichterfigur liegt zugleich die Schwäche der Inszenierung. (...) Das Stück (wie ich es gelesen habe) verhandelt mehr die Krise des Dichters. Bei Stein wird Antonio 'gesichtslos', Hofschranze, Teil des höfischen Kollektivs. In der Reduktion Antonios auf eine bürokratische Ungestalt verkleinert sich die ganze kritische Unternehmung." (ebenso: S. 233f., 236f., 280)

Es ist evident, daß Hiß in allen Fällen *seine* Lesart der fraglichen Gegenstände als die *eine richtige* behauptet (wobei er, worauf noch zurückzukommen ist, im letzten Zitat sogar so weit geht, Peter Stein *vorzuwerfen*, dem Drama, es mißverstehend, nicht Genüge getan zu haben). Dieser Sachverhalt wird dabei durch Bescheidenheits- bzw. Rückzugsfloskeln, als: "wie ich es gelesen habe", nicht revidiert. Denn de facto bleibt es beim geäußerten Anspruch auf allgemeine Geltung. (Dasselbe gilt für Hiß' diesbezügliche Selbstrechtfertigung in Anm. 2 auf S. 158f., wo die zumindest *momentane* objektive Geltung – und welche hätten wir denn sonst? – seiner Verurteilung der früheren "Tasso"-Exegese als "falsch und unzureichend" mit dem Hinweis darauf, sie sei nicht "absolut" gesetzt, *faktisch* nicht relativiert wird. – Ebenso ist es lediglich als verbales Höflichkeitsmanöver anzusehen, wenn Hiß S. 299 der Stein-Inszenierung nachsagt: "(sie) vergibt wichtige Deutungsmöglichkeiten",

---

vorläufig geltenden Interpretationen) anzunehmen (Frank, 563ff.). Daß Hiß auch sonst kein veritabler postmoderner Denker ist, geht aus seiner völlig fraglosen Annahme von zwei Kernproblemen des Neostrukturalismus hervor: dem Begriff des (bei Hiß schlicht wahrnehmenden) *Subjekts* sowie dem (bei Hiß traditionell-hermeneutisch behandelten) Phänomen der *Geschichtlichkeit* – vgl. Frank, 243-496 und 116-242.

anstatt eben: sie ist "falsch und unzureichend".)<sup>31</sup>

Daß Hiß jedoch auch sonst und prinzipiell jene Liberalität nicht befolgt, geht aus dem einfachen Umstand hervor, daß er vorliegende andere Methoden zur Inszenierungsanalyse (vor allem Fischer-Lichte und Kleindiek) *kritisch* bewertet und in Teilen als "fragwürdig" ablehnt (S. 130ff.,152, aber auch S. 9ff., 42f. u. 103ff.). Dasselbe gilt unterschwellig für seine Forderung, die Methode habe sich dem Gegenstand anzupassen (*Flexibilität*): Folglich scheidet des "Herrn Guido Hiß" Diktum über die Beschaffenheit des Gegenstandes potentiell unendlich viele Methoden als falsch (oder "ineffektiv") aus. Ähnlich steht es um den Grundsatz der "Explizität". Denn dieser macht es dem Analytiker zur Pflicht (d. h. untersagt das Gegenteil), seine Vorgehensweise mit Gründen zu rechtfertigen. Und wenn Hiß, S. 104 (aber auch S. 44 u. 80) verkündet, die Inszenierungsanalyse solle "nicht auf positiv faßbare Ergebnisse" spekulieren, dann widerspricht er dem nicht nur implizit durch jede Zeile seiner "Tasso"-Analyse (s.o.), sondern explizit dort, wo er der "unkritische(n), ja intuitive(n) Theatergeschichtsschreibung" (inklusive Aufführungsanalyse) vorhält, sie könne "nur äußerst spekulative Ergebnisse hervorbringen" (S. 10).<sup>32</sup>

Damit ist eine Kluft bei Hiß zwischen theoretischem Anspruch und praktischer Wirklichkeit aufgewiesen. Diese hat – siehe unten – für die Annahme von Hiß' methodischen Vorschlägen, wohl keine Bedeutung, doch muß sie 'intellektuell'

---

<sup>31</sup> a) Ähnlich verfährt Fischer-Lichte, z.B. SdT,Bd.3,198 (Anm.113). b) Bemerkenswerterweise diskreditiert Welsch, S. 322, gerade die von Hiß (und Fischer-Lichte) beschrittene Taktik als *nicht*-postmodern: "Ich habe die Praxis vordergründiger und oberflächlicher Subjektivität im Auge, die Pluralität bloß im Modus der Bequemlichkeit und zu Entlastungszwecken in Anspruch nimmt (...) und meine das Verhalten derer, die allem, was sie sagen, ein "ich meine", "aus meiner Sicht", "ich vertrete die Auffassung" vorschalten und dadurch sich der Pflicht zu eingehender (...) Argumentation enthoben glauben. Da wird Pluralität zum Lehnstuhl von Selbstherrlichkeit (...), denn nicht schon in Bekundungen unterschiedlicher Subjekte, sondern erst auf der Ebene des Widerstreits von Konzeptionen tritt jene Pluralität hervor, die gravierend und fruchtbar ist." Wenngleich Hiß und Fischer-Lichte selbstverständlich nicht aus Bequemlichkeit, sondern aus theoretisch-methodischen Gründen derart verfahren.

<sup>32</sup> Ähnlich unklar ist Fischer-Lichte in diesem Punkt, wenn sie in Bd.3, S. 74, ausführt: "(Jede Aussage) muß von jedermann auf den Text selbst zurückgeführt und so auf ihre Berechtigung hin überprüft werden können. Das soll nicht heißen, daß jede Aussage durch Textbefunde verifizierbar bzw. falsifizierbar sein müßte (...), sondern lediglich, daß der Bezug dieser

unbefriedigend bleiben.

Im Zusammenhang mit der Relativismus-Problematik ist noch das Prinzipienlose, zumindest Überraschende in Hiß' und Fischer-Lichtes<sup>33</sup> Anstrengung anzumerken, nachdem der totale, epochensignative Individualismus gelehrt wurde, plötzlich mit der Verankerung von "Konventionen" die Allgemeinverbindlichkeit wieder hereinzubringen. Warum dies? Und: Wie ist das möglich? Ist der Relativismus dadurch ersetzt? Und wenn nicht, wie sieht die Mischung von ihm und der Konventionalität aus? Auf solche Fragen gibt Hiß nicht nur keine Antwort, er stellt sie nicht einmal.

## **2 Begriff des Ästhetischen**

Unklar ist auch die besondere Stellung des Ästhetischen. Hiß sagt wohl, daß es sich bei einem theatralen um ein ästhetisches Ereignis handelt, und auch, was er unter "ästhetisch" versteht (nämlich vieldeutig). Doch bindet er die Bedeutungsoffenheit des Ästhetischen, erstens, an die synthetisierende Äquivalenzsetzung (die subjektiv freigestellt ist) und so, zweitens, an die Multimedialität, in Bezug auf die allein jene ästhetische Synthesis wirksam werden kann. Damit aber handelt Hiß sich Probleme nach zwei Seiten ein:

- Erstens ist er gezwungen, allen "mono"-medialen (nur *eine* Ausdrucksform besitzenden) Künsten (z. B. der Literatur qua geschriebenes Wort) ein Ästhetisch-Sein abzusprechen. Denn bei ihnen ist keine Zeichensynthese möglich, die allein ästhetische Vieldeutigkeit bewirkt. Hiß erkennt aber die anderen Künste sehr wohl als ästhetisch an (S. 36ff.: Lotman) – und befindet sich somit im Widerspruch.
- Zweitens trägt er der schlichten Tatsache nicht Rechnung, daß Multimedialität, genauer: Polyphonie, kein Spezifikum des Theaters ist, sondern in jedem Moment des außertheatralen Alltags "bewältigt" wird. So ist ein Gang über eine verkehrsreiche Straße eine sämtliche Sinne und eine Unmenge von (Zeichen-)Bedeutungen betreffende Syntheseleistung des wahrnehmenden Bewußtseins, die *prinzipiell* genauso offen ist. Das beweist

---

Aussage auf einen tatsächlichen Textbefund feststellbar sein muß." (Vgl. auch ebd., 68.)

<sup>33</sup> Fischer-Lichte spricht einerseits von produktionsbedingter, hermeneutischer und ästhetischer Vieldeutigkeit und behauptet den modernen Verbindlichkeitsverlust eines theatralen Codes (s.o.), proklamiert aber andererseits ein "Mindestmaß an Übereinstimmung des Codes", ohne welche nämlich "theatralische Kommunikation nicht stattfinden kann (Bd. I, 194) und differenziert dabei Arten der (externen) Code-Normierung (s.o.).

ein Unfall, den das fragliche Subjekt (!) erleidet, weil es den Fokus seiner Aufmerksamkeit (*Isotopie*) anstatt den Fahrzeugen der sommerlich gekleideten Damen-(oder Herren-)Welt gewidmet hat. Umgekehrt aber sind nicht alle multimedialen Ereignisse deswegen, weil sie auf einer Bühne stattfinden, schon Kunst und Theater (z.B. der Messerwerfer im Variete); wohingegen wiederum anerkanntermaßen theatrale Spielformen, die *außertheatrale* Multimedialität *kopieren* (*Naturalismus, Historismus*) und somit per definitionem gar nicht anders wahrgenommen werden wollen als die Alltags-Realität, trotzdem ästhetische Erscheinungen sind.

Was dem TB demnach fehlt, ist letztlich ein qualifizierter Begriff vom *ästhetischen Zeichen* im Unterschied zum nicht-ästhetischen – etwas, das traditionellerweise die viel umstrittene Kardinalfrage der semiotischen Kunsttheorie ist.<sup>34</sup> Dafür gibt namentlich Fischer-Lichte ein Beispiel ab, die im Einleitungsteil von Band I der "Semiotik des Theaters" hierüber handelt.<sup>35</sup> Hiermit verbunden wäre freilich die Notwendigkeit, die Synthesistheorie der Korrespondenzbedeutung dementsprechend zu differenzieren in eine theatral-ästhetische (allerdings ohne diese zum alleinigen Kriterium einer Kunstform zu machen) und eine alltägliche.<sup>36</sup> Der bestehende Ästhetik-Begriff des TB ist jedenfalls so nicht aufrechtzuerhalten.

### **3 Einzelbetrachtung der medialen Teilsysteme**

Hiß polemisiert wiederholt gegen die Bemühungen von Aufführungsanalytikern

---

<sup>34</sup> Henrich/Iser, 25ff. u. 52ff.

<sup>35</sup> Fischer-Lichte: SdT, Bd.I, 181-183, auch 19f. ("Zeichen des Zeichens") – Daß es außertheatrale (alltägliche) Mehrdimensionalität von Zeichen gibt, diese allein somit noch kein Theater ausmacht, zeigt Fischer-Lichte – in der Regel einleitend – bei ihrer Einzelbehandlung I der theatralen Zeichensysteme, z. B. S. 43f., 53f.,75 . Doch Hiß selbst räumt in "Korrespondenzen" ein: "Alltagssprechen stellt genaugenommen einen komplexen Wirkungszusammenhang unterschiedlicher Zeichensysteme dar." (S. 168) – Nachzutragen ist, daß Hiß selbstverständlich das Bestehen eines Unterschiedes zwischen realem und theatralem Zeichen grundsätzlich bewußt ist. Das geht schon aus der lapidaren Art hervor, mit der er einleitend die kommunikative "als-ob"-Konvention theatralischer Bedeutung referiert (TB, 18). Doch widmet er diesem Umstand, im Gegensatz zu "Korrespondenzen": 2.2.6 "Fiktionalität", im TB keinerlei nähere Ausführung, sondern behandelt das Bedeutungs-Problem *rein* von der Multimedialität her, d. h. *allgemein* wahrnehmungstheoretisch.

<sup>36</sup> So beispielsweise verfährt die sog. Stuttgarter Schule um M .Bense I und E. Walther: Bense/Walther, Stichwort "Ästhetik", Walther, 132ff.,| vgl. allgemein dazu: Nöth, 380ff.

(namentlich Fischer-Lichte), die medialen Teilsysteme unter die Lupe zu nehmen.<sup>37</sup> Seine Begründung für diesen Schritt, wonach die *einzelnen* Zeichenbedeutungen im Resultat überhaupt nicht mehr thematisch sind, weil alleinige Relevanz der synthetisierten Korrespondenzbedeutung zukommt (weswegen es der Analyse auch um die "Wirkungszusammenhänge zwischen Zeichensystemen", S. 58, geht), vermag allerdings nicht zu überzeugen.

Erstens verlöre der Begriff der Synthese seinen Sinn, wenn es nichts Synthetisiertes gäbe; zweitens ist es de facto möglich, die Einzelbedeutungen festzustellen (durch Abstraktion von allem übrigen, Isolierung); und drittens verstößt Hiß selbst (notwendig) permanent gegen sein Verdikt, indem er sowohl bei der Charakterisierung der Verhältnisweisen (bzw. Eigenschaften) der Medienzeichen (s.o.) als auch in seinen diesbezüglichen Fallbeispielen (z. B. S. 32ff., 45ff., 60ff. und besonders 64ff.) und vor allem in seinen "Tasso"-Analysen auf die einzelnen Bedeutungskomponenten in ihrer medialen Eigenart rekurriert.

Die positive Begründung für eine separate Erforschung der Medien steht mit diesem Hinweis freilich noch aus. Sie liegt m. E. ganz allgemein darin, daß die Kenntnis der prinzipiellen *Eigenart* (die es geben muß, sonst wären die Medien nicht als verschiedene ansprechbar) die Inszenierungsanalyse wesentlich erleichtern kann. Und das negativ wie positiv, indem man nämlich im ersten Fall nicht seine Aufmerksamkeit mit der Suche nach Unmöglichem vergeudet und im zweiten Fall nicht bemerkenswerte Punkte übergeht. Kurz gesagt, besteht die Erleichterung in einer geschärften Aufmerksamkeit.

Dabei darf die Eruiierung der Wirkungsmöglichkeiten und -grenzen der einzelnen Zeichensysteme durchaus von dem Ideal beseelt sein, in ihnen – wie Fischer-Lichte sagt<sup>38</sup> – eine eigene Semiotik, d. h. "Sprache", zu entdecken. Im besten (allerdings keinesfalls zu erzwingenden) Fall wäre sie *quasi* als Vokabular erlernbar und aufführungsanalytisch applizierbar.<sup>39</sup> Es wäre zumindest vorschnell, derartige Reflexionen glattweg für unmöglich, überflüssig oder gar (auf einmal!) "szientifisch" zu erklären – *wenn* man denn überhaupt Inszenierungsanalyse in wissenschaftlichem

---

<sup>37</sup> Vor allem TB, 52ff und 62.

<sup>38</sup> SdT, Bd. I, 28f.

<sup>39</sup> Dies kann hier nur so thetisch gesagt sein. Denn zur Begründung wäre tatsächlich unumgänglich, wovor Hiß "zurückschreckt": die kritische und umfassende Auseinandersetzung mit den medialen Teilsystemen, wie sie Fischer-Lichte vorführt.

Rahmen betreiben will.<sup>40</sup> Die Haltung von Hiß kann jedenfalls in dieser Frage nicht überzeugen.

#### **4 Sprache und Drama**

Bekanntlich war die Geringschätzung des *Literarischen*, konkret: des Dramas bzw. des es vermittelnden Wortes, seit ihrer Gründung als eigenständiger Disziplin ein Glaubens-, ja Kampfsatz der Theaterwissenschaft<sup>41</sup> (aus der so verstandenen Not heraus, die Emanzipation von den Philologien zu legitimieren; zugleich ist freilich die in der avantgardistischen Theaterprogrammatik der sog. "Jahrhundertwende" vielfach lautgewordene Forderung nach einer "Entliterarisierung" der Bühne<sup>42</sup> als inspirierender Argumentationsschub mit einzurechnen.) Und wenn das Literarische – sofern es denn um Literaturtheater und eine Aufführung als Ganzes ging – schon *praktisch* von der Theaterwissenschaft nicht völlig ignoriert werden konnte, so mußte die "Eingemeindung" *theoretisch* spätestens ab dem Zeitpunkt erfolgen, wo die Vertreter der Disziplin sich dem Produktionsprozeß oder aber der Analyse einer Inszenierung zuwandten.<sup>43</sup> Und so hat denn auch namentlich die Theatersemiotik das gesprochene Wort zumindest als *eines* unter die vielen Zeichensystemen eingereiht. Trotzdem herrscht selbst bei Fischer-Lichte noch eine gewisse Reserviertheit dem Drama gegenüber.<sup>44</sup> Mit solcher "Ziererei" macht Hiß Schluß.<sup>45</sup>

---

<sup>40</sup> Zur Notwendigkeit methodisch reflektierter Inszenierungsanalyse siehe im Schlußteil.

<sup>41</sup> Besonders ist hier die Stimme Max Herrmanns zu nennen, in: Klier, 15ff.; ebenso zitiert bei Hiß: TB, 7ff.

<sup>42</sup> Siehe Balme, 14ff. (besonders 15), 132ff.

<sup>43</sup> Als prominentes Beispiel einer (jüngeren) literaturgeneigten Theatertheorie sei Lazarowicz's "Triadische Kollusion" genannt, wo Theater als das Zusammenspiel der drei (idealen) Personen: Autor (!), Schauspieler, Zuschauer, verstanden wird: Lazarowicz, 56ff.

<sup>44</sup> Fischer-Lichte räumt dem literarischen Text des Dramas zwar "eine besondere Bedeutung, privilegierte Stellung" ein (Bd.3, 34), weil er "der Aufführung nicht nur in einzelnen Elementen oder Teilstrukturen, sondern als ganzer Text zugrunde liegt (ebd.), doch wird diese Einschätzung dadurch stark relativiert, daß sie, ausgehend von einer grundlegend unterschiedlichen Ikonizität des theatralischen und des sprachlichen Zeichens (S. 51), die theatrale Inszenierung eines Dramas als eine "Bedeutungsverschiebung" versteht, „deren Resultat prinzipiell mit der Vorlage nichts mehr zu tun hat (S. 53). Damit aber ist das Wort de facto "zurückgescheucht" in die Reihe der übrigen Zeichensysteme (ja eigentlich als deren letztes); und Fischer-Lichte macht denn auch mit dieser Einschätzung ernst, indem sie in der SaT als Ebenenisotopie ohne weiteres "die kinesischen Zeichen in den Mittelpunkt" stellt (Bd.3, 120) (siehe aber Anm. 47). Und das, obwohl es sich bei der analysierten Inszenierung

So widmet er bereits in den "Korrespondenzen" ein eigenes Kapitel den "Aspekte(n) der Dramentheorie" (Kapitel 4.0) und analysiert danach das Libretto des "Wozzeck" von Alban Berg (Kapitel 5.0), auf welcher Grundlage die Gesamtinterpretation der Oper erfolgt (6.2-6.4). Deswegen bleibt sich Hiß in diesem Punkt nur treu, wenn es im TB heißt:

"Ein dramatischer Text, aufbauend auf dem wichtigsten und verbindlichsten Kommunikationssystem der Menschheit, der Normalsprache, bleibt auch im theatralischen Zeichenensemble schlichtweg unüberhörbar." (S. 83)

Damit ist dem Drama ("wichtigstes und verbindlichstes Kommunikationssystem") nicht mehr nur *ein* Platz unter anderen, sondern – zumindest dann, wenn es sich um Literaturtheater handelt<sup>46</sup> – eine gewisse Vorrangrolle zugesprochen, die Hiß auch in seiner hohen Einschätzung vom "Drama als Ordner" im Rahmen der Verständlichkeitssicherung (s.o.) zum Ausdruck bringt.

Dieser Auffassung ist zweifellos zuzustimmen: Es wäre wohl *möglich* (möglich ist vieles!) und doch absurd, in einer Hamlet-Inszenierung, die sich in irgend einer Form dem Text verpflichtet, zu seiner Isotopie beispielsweise nur die Füße der männlichen Hauptdarsteller zu wählen, oder zu glauben, es ließe sich völlig unabhängig vom

---

um eine Sprechtheateraufführung durchaus üblichen Zuschnitts handelte, in welchem letzteren Punkt sie sich vom Gegenstand der jüngsten (veröffentlichten) Analyse Fischer-Lichtes unterscheidet, welcher die Frankfurter "King Lear"-Inszenierung des postmodernen Theatermakers Robert Wilson war (1990). Da Wilson aber bekanntermaßen an szenischer Interpretation eines Dramas nichts liegt (Fischer-Lichte IV,204f.), erscheint bei ihm – gemäß Hiß' Grundsatz der Flexibilität – das analytische Absehen vom Wort (wie Fischer-Lichte es auch praktiziert) plausibler. Allerdings korrigiert sich Fischer-Lichte offenbar noch auf derselben Seite (53), indem sie einräumt, daß "beide Texte (gemeint ist der dramatische und der theatrale, C.S.) sich im Hinblick auf einen gemeinsamen Sinn interpretieren lassen"; und gar die Inszenierung – anders als bei Wilson – als "Interpretant für die potentielle(n) Bedeutung(en) eines Dramas" gelten darf.

<sup>45</sup> Genau sowenig "Berührungsängste" zeigt F. Wille: "Die Inszenierung eines literarischen Textes kann demnach so beschrieben werden, daß diesem Text in der Aufführung eine empirische Realität als Extension zugeordnet wird." (S. 96, allgemein 93ff.)

<sup>46</sup> Es ist daran zu erinnern, daß Hiß grundsätzlich Fragestellung und "Fokus der Aufmerksamkeit", konkret: die isotopische Strategie, *freistellt*. Jedoch bindet er sie an den Grundsatz der Flexibilität, woraus unter anderem die Forderung nach Beachtung der theatralen Gattungsspezifika folgt, d. h.: Im Sprechtheater (und ganz zweifelsfrei in Drameninszenierungen) ist von der Sprache schwerpunktmäßig auszugehen, im Musiktheater von der Musik usw. (etwa Tanz- und Puppentheater).



Wort die Mimik der Schauspieler in relevanter Weise verfolgen.<sup>47</sup> Ein ästhetischer Gehalt von auch nur geringer Komplexität, also schon jeder anspruchsvollere Handlungsverlauf schreit im wahrsten Sinne des Wortes nach zusammenhängend angelegter sprachlicher Artikulation<sup>48</sup> – wenn er denn (s.o.) rational rezipierbar und nicht anonyme Initiierung zufälliger Assoziationsschübe sein soll.

Allerdings geht Hiß in seiner "Transformationsanalyse" in mancher Hinsicht darinentschieden zu weit. Denn er macht in seiner "Tasso"-Analyse *sein* Verständnis des ursprünglichen bzw. originalen *Goethe-Textes* zum *Maßstab* für die Steinsche Inszenierung. Das aber ist aus zwei Gründen unstatthaft: Erstens hat Peter Stein gar nicht das Original gespielt, sondern – wie Hiß selbst mit philologischem Spürsinn verfolgt – eine Bearbeitung, d. h. einen prinzipiell eigenständigen Text. Wenn aber das gespielte Drama im Vorfeld interpretiert werden soll, dann wohl in seiner tatsächlich inszenierten Version. Allerdings ist – zweitens – diese Vorgehensweise grundsätzlich nicht ungefährlich. Denn sie verführt allzu leicht dazu, daß der Analytiker, mit einem derart verfestigten eigenen Bild (vom Drama) im Kopf, sich der Interpretation der *Aufführung*, die doch eigentlich der Gegenstand ist, nicht öffnen kann oder sie sogar seinem Vorurteil unterwirft. Und indem Hiß letzteres nachweislich tut, macht er sich nicht nur zum Fürsprecher der sonst von ihm abgelehnten Werktreue-Forderung, sondern unterstellt zugleich die Theaterwissenschaft in einem wesentlichen Punkt der Philologie, *die* nämlich nichts weniger als die Gesamtbedeutung ("Totalität des Sinnes") in quasi ideal-

---

<sup>47</sup> Was das letztere anbelangt, so ist Fischer-Lichte in ihrer Analyse in der SdT bezeichnenderweise insofern inkonsequent, als sie die als Ebenenisotopie gewählten kinesischen Zeichen keineswegs (in dieser Detailliertheit, im Unterschied zur "Lear"-Analyse) ohne erheblichen Rekurs auf das gesprochene Wort analysiert – analysieren kann: So beginnt die Untersuchung nicht nur "zum besseren Verständnis der nachfolgenden Ausführungen" (S. 122) mit der Wiedergabe der Handlung, sondern stellt auch ihrer Notation der kinesischen Zeichen ("Sequenzprotokoll") jedes Mal – nur! – die Repliken *voran*. Das aber erscheint – man verdecke nur einmal die linke Spalte – tatsächlich unumgänglich, denn das Verfolgen der kinesischen Zeichen *allein* ist in der überwiegenden Zahl der Fälle und damit letztlich im ganzen im Grunde sinnlos. Man weiß nicht, was sie bedeuten sollen.

<sup>48</sup> Daß aber mit solchem Eingeständnis die "Annexion" der Theaterwissenschaft durch die Philologen verbunden sein sollte, ist völlig uneinsichtig. Dagegen ist nämlich mit Fischer-Lichte (vgl. Anm. 44) einfach auf die neuschaffende Interpretationskraft der Bühne zu verweisen (im Grunde analog zur Aufführung einer Musik-Partitur) – ohne noch erst die mannigfachen originären ästhetischen Qualitäten der theatralen Kunstform ins Feld zu führen.

substantialistischer Weise auszusprechen und so die Aufführung beinahe überflüssig zu machen vermag.

Im Zusammenhang damit ist ganz besonders Hiß' Auseinandersetzung mit der literaturwissenschaftlichen Interpretationsgeschichte methodologisch abzulehnen. Einmal weil sie in beschriebener Weise verfänglich, darüber hinaus aber schlichtweg überflüssig ist: Denn, abgesehen von den zufälligerweise in dieser Richtung spezialisierten Fachleuten, wird kein einziger Zuschauer über jenen Kenntnis-Horizont verfügen. Deswegen kann ein möglicherweise hier engagierter Regisseur derartiges nicht zur Voraussetzung der Verständlichkeit seiner Inszenierung machen.<sup>49</sup> Der TB kann daher in diesem Teil nur den Anschein einer akademischen Fingerübung erwecken. Plausibler wäre es dann schon, wenn man – mit Hiß – dem Grundsatz der Historizität Rechnung tragen will, die Interpretationsgeschichte in Form historischer *Inszenierungen* zu verfolgen. Zumal hier, wenn es sich um solche jüngeren Datums und dem Publikum potentiell bekannte handelt, tatsächlich Bezüge zur analysierten vorliegen können (Selbst-Zitate) oder herzustellen sind .

### **5 Die formalen Analysekriterien**

Die Kriterien, die Hiß für eine Inszenierungsanalyse bereitstellt, d. h. das Set von Verhältnisseigenschaften der Medienzeichen, vor allem aber die Segmentierungseinheiten und isotopischen Verfahren, sind durchweg als geschickt gewählt und praktikabel zu bezeichnen<sup>50</sup>:

Es ist in der Tat beachtenswert, daß eine Einzelbedeutung je nach Zeichenkontext variieren kann; ebenso sind *Interpretations-, Bestimmtheits- und Dominanzverhältnis* hilfreiche Kategorien, was auf höherer Ebene noch mehr für die eigentlich analytischen Parameter gilt (*Isotopie, syntagmatische Achse* etc.), die andernorts sich auch schon bewähren konnten.<sup>51</sup> Allerdings ist für sie alle ihre rein *formale* Be-

---

<sup>49</sup> Denkbar – wenn auch ästhetisch sehr fragwürdig – ist die Informierung des Publikums durch das *Programmheft*.

<sup>50</sup> Eine Ausnahme stellt allein ein von Hiß, allerdings auch eher beiläufig, erwähnter Mechanismus dar, der die *Redundanz* von Zeichen betrifft. Dazu heißt es S. 68 (P. Pavis-Zitat): "Die Redundanz macht die Botschaft weniger doppeldeutig: die Wiederholung verhindert die Möglichkeit einer Fehlinterpretation (!)." – was sehr wohl nachvollziehbar ist. Nachdem Hiß dies aber angenommen hat, sagt er S. 69: "Redundanzfülle kann in Beliebigkeit umschlagen." (siehe auch davor) – was nicht nur in sich nicht einleuchtet (der anschließenden Erklärung zum Trotz), sondern auch bezüglich seiner Vereinbarkeit mit dem zuvor Gesagten.

<sup>51</sup> Siehe Anmerkung 6.

deutung nicht zu übersehen. Sie sind im wesentlichen gliedernde *Strukturprinzipien*, die – auch wenn eine andere Gliederung natürlich andere Blickwinkel schafft – konkret zum *inhaltlichen*, d. h. der eigentlichen Bedeutung, per se nichts beitragen: Daß der Gesichtsausdruck einer Bühnenfigur grimmige Traurigkeit besagt, oder daß eine Beleuchtungssituation den Eindruck "hysterischer Stimmung" hervorruft, was in Verbindung mit dem Ausspruch eines Halbwüchsigen: "Ein Ambiente wie Himbeereis", Komik bewirken mag – all das ist durch Anlegen jener analytischen Instrumentarien aus dem Gegenstand Inszenierung 'beileibe' nicht zu gewinnen. Und das entspricht auch ganz der Auffassung Hiß', der hinsichtlich der realen Bedeutungsfindung ja auf die "Vorurteile" des wahrnehmenden Individuums sowie die gesellschaftlichen "Konventionen" verweist. Wie er vor allem letzteres in seiner "Tasso"-Analyse konsequent zur Geltung bringt, mögen einige Beispiele demonstrieren:

- Das "konstante (Einheits-)Bühnenbild" (S. 239) wird einmal – unter Bezug auf "die präziseste Raum- und Kostümbeschreibung" (S. 240) von Botho Strauß – mit außertheatralischen Begriffen beschrieben und dann als "Metapher für Abgeschlossenheit, Hermetik, Begrenztheit" völlig realitätsbezogen gedeutet (S. 239f.).<sup>52</sup>
- S. 242 rekurriert Hiß in der Deutung von zwei Körperhaltungen des Tasso Bruno Ganz auf zwei offenbar deutlich zitierte und der Allgemeinbildung bekannte Werke der bildenden Kunst: den "Denker" von Rodin sowie Tischbeins "Goethe in der Campagna". Inhaltlich herrscht auch im Verständnis der folgenden beiden Zitate in vielfacher Differenzierung (etwa: unmittelbar, historisch, bildungsgeschichtlich) der reine Realitätsbezug:
- "Auch hier steht eine Komödiantin auf der Bühne, eine kultiviertere, elegantere indes, eine müde Aristokratin, meisterhaft im Ausdruck gepflegtester Dekadenz, Schülerin weniger des Plato als des Baudelaire: ennui." (S. 246)
- "Der agiert hier weltmännisch-geschmeidig. 'Operettengeneral' assoziierte ein Kritiker. Die selbstgenügsame Sicherheit seines Auftretens in Kombination mit dem sentenziösen Geschwafel wirken zutiefst vertraut, weniger wohl aus der Operette als – aus der Tagesschau. So agiert, wer die Macht hat, wie dieser Fürst bewegen sich die kinder küssenden, Boden-des-Vaterlandes-

---

<sup>52</sup> Bemerkenswert ist noch, daß Hiß – siehe Kritikpunkt 1) – Wert darauf legt, mit dieser Deutung nicht allein zu sein. S. 240 heißt es: "Diese Einschätzung teilen auch (...).

schleckenden, breitlachenden Souveräne unserer Tage: der Präsident, jovial, in der Rolle des netten Nachbarn, das süße Grinsen der Macht. Oder, wie es Ivan Nagel formuliert hat: (...)" (S. 248)

Die Methodik zur Aufführungsanalyse kann (nach Hiß) also tatsächlich nur, rein formal, "die *Mechanismen* des multimedialen Wirkungszusammenhangs" (S. 23, Hervorhebg. C.S.) erforschen und dem praktischen Theaterwissenschaftler an die Hand geben. Angesichts der gegebenen Beispiele können dann aber schon Zweifel aufkommen: Was leistet die methodische Reflexion, die Auseinandersetzung mit jener beträchtlichen Anzahl von Theorien (Linguistik, Semiotik, Strukturalismus, Hermeneutik etc.), letztendlich, wenn die eigentliche Interpretation, das Ausdeuten der angebotenen Bedeutungen, völlig "aus dem Stand" (um nicht zu sagen "aus dem Bauch") erfolgt – zumal Hiß in seiner gesamten Analyse die eigenen Analyse Kriterien verschwindend wenig zur Anwendung bringt?<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> Wenn auch von einem völligen Fehlen nicht die Rede sein kann, so sind Hiß' Termini *technici* doch mühsam zu suchen: S. 252 ist von "Konventionsbrüche(n)" und "Korrespondenzen zweiten Grades" die Rede, und S. 269 weist er in einer Anmerkung auf das zuvor unausgesprochene Phänomen der "Mobilität" hin – als wäre dies eine Kuriosität: "Ein schönes Beispiel für die von den Semiotikern vielbeschriebene "Mobilität" (...)." (Bei den Analyse Fischer-Lichtes steht es diesbezüglich offenbar etwas besser.)

## Schluß: Vom Sinn methodischer Inszenierungsanalyse

Wenn über die grundsätzliche Notwendigkeit von Inszenierungsanalyse für die Theaterwissenschaft bzw. den kulturellen Diskurs allgemein auch kein Zweifel besteht<sup>54</sup>, so könnte sich doch hinsichtlich ihres wissenschaftlich-*methodischen* Anspruchs der Verdacht auf Überflüssigkeit erheben. Und in der Tat: Bedeutet nicht schon die tagtägliche *Theaterpraxis* eine Widerlegung derartiger Bemühungen, indem nämlich weder die normalen Rezipienten eines Abends noch auch die Theaterkritiker einer entsprechenden methodischen Bildung bedürfen, um eine Aufführung verstehen bzw. beurteilen zu können (von den Produzenten ganz zu schweigen)? Was den "einfachen", verstehenden Zuschauer anbelangt, so ist hier – wie bei jeder anderen ästhetischen Rezeption – darauf zu verweisen, daß das Verstandenhaben von etwas keineswegs die *Artikulation* des Verstandenen einschließt, um die es gerade zu tun ist. Ihre "natürliche" Konkurrenz hat die Inszenierungsanalyse deshalb, allenfalls im – als anspruchsvoll unterstellten – Rezensionswesen der (bislang noch) Presse. Und vermitteln beispielsweise die großen Theaterkritiker der 20er und frühen 30er Jahre – Jakobsohn, Kerr, Ihering – nicht auch ein ausreichendes Bild der behandelten Werke?

Dagegen ist das ganz andere Interesse einer Theaterkritik festzuhalten: Gebunden an einen vergleichsweise knapp bemessenen Rahmen<sup>55</sup>, hat sie vor allem eine *Wertung* abzugeben, d. h. die gesellschaftliche Relevanz einer Aufführung öffentlich zu reflektieren.<sup>56</sup> Ihr deskriptiv-dokumentarischer Wert ist von daher sui generis ziemlich gering: Sie kann Einzelnes, Besonderheiten hervorheben, jedoch nicht auch nur kleinere Zusammenhänge *detailliert* so wiedergeben, daß dem Leser ein *konkretes* Bild entsteht, oder gar spätere Forscher respektive Theaterpraktiker zufriedenstellende Einblicke gewinnen können. Daneben unterwirft sie das Besprochene von ihrer Überschrift an der Kritik, besitzt also nicht jene Neutralität, die nolens volens wissenschaftlich unabdingbar ist. Zu einer *neutralen* Präsentation gehört dann aber auch das, was Hiß "Explizität" nennt bzw. allgemein: methodische Klarheit, die sich niederschlägt in einer definierten und anerkannten technischen Terminologie. Und eine Analyse kommt um "Methodik" letztendlich allein deswegen nicht vorbei, weil sie als Zerlegung ihres Gegenstandes der Intention nach nichts

---

<sup>54</sup> TB, 10.

<sup>55</sup> Im Blick sind hier nur die deutsch(sprachig)en Verhältnisse.

<sup>56</sup> Schulze-Reimpell, in: Brauneck, 945f.

anderes als seine (bzw. seiner Teile) Belegung mit klassifikatorischen Kategorien ist.<sup>57</sup> Deswegen ist es Hiß nicht als Verdienst sondern als Mangel anzurechnen, wenn seine praktische Analyse sich der methodischen Kriterien so wenig bedient.<sup>58</sup> Die wissenschaftliche Methodenfundierung bleibt also – unter welchem Paradigma auch immer – eine unumgängliche Aufgabe der theaterwissenschaftlichen Disziplin Inszenierungsanalyse. Dies mag ein Ergebnis dieser Arbeit sein. Als ein weiteres sollte deutlich geworden sein, inwiefern "Der theatralische Blick" von Guido Hiß hierzu annehmbare Beiträge leistet, im Vergleich.<sup>59</sup>

---

<sup>57</sup> Zum Begriff der Analyse siehe HWdPh, Bd.I, 229ff.

<sup>58</sup> Bei den Analysen Fischer-Lichtes, aber zum Teil auch bei der in "Korrespondenzen" steht es etwas besser.

<sup>59</sup> Der Vergleich des TB mit der SdT soll noch kurz resümiert werden. Alles in allem läßt sich sagen, daß Hiß dem Werk von Fischer-Lichte stark verpflichtet ist: Er folgt ihr nicht nur im theoretischen Grundansatz einer hermeneutisch "geläuterten" Semiotik, sondern übernimmt per direktes Zitat die (von ihr freilich größtenteils gleichfalls übernommenen) wesentlichen Analyse-Operationen der Gliederung und thematischen Fokussierung. Die Unterschiede rangieren, abgesehen von der praktisch allerdings nur wenig relevanten Korrespondenz-Konzeption theatral-multimedialer Bedeutung, vorwiegend im Bereich einer differenzierteren Bestimmung der Zeichenverhältnisse, der Ablehnung einer medialen Einzelbetrachtung, der Bewertung von Drama bzw. Wort und der Reflexion auf das Spezifikum ästhetischer Bedeutung. In der analytischen Praxis dürften diese Divergenzen jedoch kaum ins Gewicht fallen.

## Literatur

Die Anmerkungen bzw. Fußnoten beziehen sich, gegebenenfalls, unter Nennung von Name und (bei mehreren Werken) römischer Ziffer auf die nachstehende Literaturliste. Die Abkürzungen "TB" und "SdT" bedeuten "Der theatralische Blick" und "Semiotik des Theaters" (= Fischer-Lichtell).

- Balme, Christopher (herausgg. u. komm.): Das Theater von Morgen. Würzburg 1988.
- Bartes, Roland: Elemente der Semiologie. Frankfurt/Main 1979.
- Barthes, Roland: Die strukturalistische Tätigkeit. In: Schiwy, Günther (Hrsg.): Der französische Strukturalismus. Reinbek 1969. S. 153-158.
- Bense, Max»u. Elisabeth Walther (Hrsg.): Wörterbuch der Semiotik. Köln 1973.
- Brauneck, Manfred, u. Gerard Schneilin (Hrsg.): Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Reinbek 1990.
- Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik. München 1972.
- Fischer-Lichte, Erika: Bedeutung: Probleme einer semiotischen Hermeneutik und Ästhetik. München 1979. *Zitiert als Fischer-Lichtel.*
- Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Tübingen 1982. *Zitiert als SdT.*
- Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): Das Drama und seine Inszenierung. Tübingen 1985. *Zitiert als Fischer-Lichtell.*
- Fischer-Lichte, Erika, :u. Harald Xander (Hrsg.): Welttheater, Nationaltheater, Lokaltheater? Europäisches Theater am Ende des 20.Jahrhunderts. Tübingen/Basel 1993. Darin: Auf dem Weg ins Reich der Schatten. Robert Wilsons Frankfurter King Lear-Inszenierung. S. 203-229. *Zitiert als Fischer-LichteIV.*
- Frank, Manfred: Was ist Neostrukturalismus? Frankfurt/Main 1984.
- Gadamer, Hans-Georg: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Tübingen 1986.
- Henckmann, Wolfhart, u. Konrad Lotter (Hrsg.): Lexikon der Ästhetik. München 1992.
- Henrich, Dieter, u. Wolfgang Iser (Hrsg.): Theorien der Kunst. Frankfurt/Main 1992.
- Hiß, Guido: Korrespondenzen. Zeichenzusammenhänge im Sprech- und

- Musiktheater. Mit einer Analyse des "Wozzeck" von Alban Berg. Tübingen 1988. *Zitiert als Hißl oder "Korrespondenzen"*.
- Hiß, Guido: Zur Aufführungsanalyse. In: Möhrmann, Renate (Hrsg.): Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung. Berlin 1990. S. 65-80.
  - Hiß, Guido: Der theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse. Berlin 1993. *Zitiert als TB*.
  - Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hrsg. v. Joachim Ritter. Basel 1971ff. *Zitiert als HWdPh*.
  - Iser, Wolfgang: Der Lesevorgang. Eine phänomenologische Perspektive. In: Warning, Rainer (Hrsg.): Rezeptionsästhetik. München 1975. S. 253-276.
  - Jakobson, Roman: Poetik. Frankfurt/Main 1979.
  - Klier, Helmar (Hrsg.): Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum. Darmstadt 1981.
  - Lazarowicz, Klaus: Triadische Kollusion. Über die Beziehungen zwischen Autor, Schauspieler und Zuschauer im Theater. In: Das Theater und sein Publikum. Hrsg. vom Institut für Publikumsforschung der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Wien 1977. S. 56-60.
  - Lazarowicz, Klaus, u. Christopher Balme (Hrsg. u. komm.): Texte zur Theorie des Theaters. Stuttgart 1991.
  - Lewandowski, Theodor: Linguistisches Wörterbuch. Heidelberg 1979. Lotman, Jurij: Die Struktur literarischer Texte. München 1972.
  - Lyotard, Jean François: Beantwortung der Frage: Was ist postmodern? In: Engelmann, Peter (Hrsg.): Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart. Stuttgart 1990. S. 48ff.
  - Möhrmann, Renate (Hrsg.): Theaterwissenschaft heute. Berlin 1990. Nöth, Winfried: Handbuch der Semiotik. Stuttgart 1986.
  - Paul, Arno: Theaterwissenschaft als Lehre vom theatralischen Handeln. In: Klier, Helmar (Hrsg.): Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum. Darmstadt 1981. S. 208-237.
  - Saussure, Ferdinand de: Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft. Berlin 1967.
  - Steinbeck, Dietrich: Einleitung in Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft. Berlin 1970.
  - Warning, Rainer (Hrsg.): Rezeptionsästhetik. München 1975. Darin die Einführung des Herausgebers: S. 9-41.



- Walther, Elisabeth: Allgemeine Zeichenlehre. Einführung in die Grundlagen der Semiotik. Stuttgart 1974.
- Welsch, Wolfgang: Unsere postmoderne Moderne. Bad Cannstatt 1993.
- Wille, Franz: Abduktive Erklärungsnetze. Frankfurt a.M./Basel/New York