

EDWARD BALCERZAN, ZBIGNIEW OSIŃSKI

Poznań

DIE THEATRALISCHE SCHAUSTELLUNG IM LICHT DER INFORMATIONSTHEORIE

BEANTWORTUNG EINER DISKUSSIONSSTIMME

1. Der polemische Artikel von Andrzej Mężyński wurde vor allem vom Standpunkt eines Theaterhistorikers verfasst. Der Autor ist sich übrigens dessen bewusst, indem er z.B. schreibt, dass "der Theaterhistoriker diesen Begriff wird selten anwenden können". (Gemeint ist damit die Rückkopplung, ein für die Kybernetik elementarer Begriff). Der Verfasser fragt weiter, ob die Anwendung der Informationstheorie im wesentlichen "zum Verständnis des Phänomenes des theatralischen Werkes" beitragen könne oder ob diese Methode den Forscher nicht zwingt, sich mit den "Peripherien" der Theaterkunst zu befassen. Auf diese Frage gibt es eine zweifache Antwort. Derjenige, welcher die Kybernetik als eine Wissenschaft anerkennt und sich der Eigenart ihres Forschungsgegenstandes bewusst ist, der also weiss, dass die Kybernetik jedes gesteuerte System umfasst und alle Arten der Nachrichtenübermittlung und -speicherung beschreibt, wird — erstens — versuchen, die Anwendung der kybernetischen Begriffsapparatur auch im System der Schaubestellung zu überprüfen. Mężyński ist über die Reichweite der Kompetenzen der Kybernetik informiert. Er weiss, dass von ihrem Standpunkt aus die Schaubestellung ein — wie er selbst schreibt — "sehr grosses System" ist¹. Desto mehr wundert uns seine Beunruhigung

¹ Präziser wäre es wohl (in Anlehnung an die von Stafford Beer eingeführte Klassifikation der Systeme) von einem zusammengesetzten probabilistischen System oder sogar von einem besonders zusammengesetzten probabilistischen System zu sprechen. (Die Grenze ist hier fließend.) Vgl. S. Beer, *Cybernetyka a zarządzanie*, Warszawa 1966, S. 16—23. Nach Beer ist eben die Klasse der zusammengesetzten und besonders zusammengesetzten probabilistischen Systeme das eigentlich interessante Forschungsgebiet des Kybernetikers. Die Zusammengesetztheit ist durch die Verschiedenartigkeit des Systems bestimmt, die Verschiedenartigkeit dagegen wird von der Zahl verschiedener (unterscheidbarer) Elemente im System bestimmt (a.a.O., S. 23, 24, 34, 50).

wegen des "peripheren Charakters" noetischer Nutzen, welche die auf kybernetischen Kategorien sich stützenden Theateruntersuchungen mit sich bringen. Anders gesagt: Die Begrenztheiten dieser Methode — dessen waren sich die Autoren von Anfang an bewusst — beruhen eben darauf, dass manchmal diese oder jene "periphere" Erscheinung "benachteiligt" wird, indem man das Zentrum des Problems beleuchtet. Diese Methode beruht auch darauf, dass man — indem eine schematische (mehr aus expressiven als sachlichen Gründen bezeichnet sie Meżyński als "mechanisch") Bestimmung des Systems gegeben wird — gezwungen ist, dies oder jenes Detail, diese oder jene Variante des "Phänomens des theatralischen Werkes" beiseite zu lassen.

Zweitens: Wie in jeder theoretischen Konzeption so auch im Versuch einer Theorie der Schaustellung lassen sich die "noetischen Nutzen", nach denen Meżyński mit Recht verlangt, nicht zu hundert Prozenten auf theatergeschichtliche Nutzen reduzieren. Das Hauptziel jeder theoretischen Arbeit ist eine Rekonstruktion *allgemeiner* Gesetze, welche den gegebenen Typus des Systems regieren: "[...] es scheint, als ob Gesetze, welche eine Kontrolle notwendig haben" — schreibt R. Jakobson — "trotz allem nützlicher wären, als das Fehlen irgendeines Gesetzes überhaupt"². Von diesem Standpunkte aus gesehen ist Meżyńskis Postulat, einzelne Glieder der kybernetischen Konzeption der Schaustellung auf dem Wege vieler Einzeluntersuchungen und statistischer Messungen zu überprüfen, zugleich begründet wie auch unbegründet. Begründet insofern, inwiefern die detaillierten Messungen (1) das theoretische Schema, genauer gesagt: bestimmte wichtige, konstitutive "Linien" oder "Figuren" dieses Schemas, berichtigen, korrigieren und (2) eine Art von "Übersetzung" der theoretischen Konzeption in die Sprache der Forschungspraxis bilden werden.

Die Informationstheorie bedürft zweifelsohne bestimmter Adaptationseingriffe, um in der Theorie der Schaustellung funktionieren zu können. Damit ist es aber noch nicht Schluss. Die Interpretation einer konkreten Schaustellung wiederum bedürft nämlich einer Adaptation der Theorie. In jeder der drei Sphären — der Kybernetik, der Theatertheorie und der Interpretation des einzelnen Theaterwerkes — wird es immer nicht nur gemeinsame, invariante, sondern auch eigenartige, veränderliche, variable Elemente geben, die sich nicht auf beide übrigen Sphären reduzieren lassen werden. — Man kann jedoch mit Meżyńskis Postulat nicht übereinstimmen, wenn man es so verstehen sollte, dass

² R. Jakobson, *Typological Studies and Their Contribution to Historical Comparative Linguistics*, „Nowoje w lingwistike“ 1963, H. 3 (Übersetzung ins Russische).

erst die Summe der Einzelinterpretationen eine theoretische Wahrheit über das "Phänomen" Theater an den Tag fördere, dass, was ja hinter dieser Überzeugung steckt, jedes neue Detail die aus der Analyse der Summe gezogenen Schlüsse aufzuheben vermöge. Das ist eine positivistische, heute nicht nur anachronistisch anmutende Haltung, sondern einfach ein Standpunkt, welcher der Idee der Methodologie, die auf der Kybernetik basiert, widerspricht. Entweder erkennt man der Theorie das Recht zu, schematische Verallgemeinerungen — mit anderen Worten: kybernetische Modelle — zu konstruieren³ (Mężyński selbst sagt an irgendeiner Stelle, dass die Kybernetik ihrer "Natur" nach eine mathematische Wissenschaft sei) oder man glaubt an das "letzte Wort" der Summe aller Einzelforschungen. (Spuren dieses Glaubens lassen sich in Mężyńskis Gedankengängen leicht finden.) Also: entweder — oder; man muss sich für etwas entscheiden.

2. Mężyński beunruhigt das Problem der Nebenordnung beider Ensembles — der Expedienten und der Perzipienten — bei der Gestaltung der Struktur der theatralischen Nachricht. Der extreme Charakter unser Doktrin scheint ihm an dieser Stelle mehr als augenscheinlich zu sein. Wie sollte es auch anders sein: Auf der einen Seite greift das E-Ensemble (dessen Tätigkeit einen bestimmten teleologischen Charakter und eine bestimmte physische Energie aufweist) unaufhörlich den Perzipienten mit Hilfe eines spezialisierten, synkretischen Codes an, auf der anderen Seite dagegen — passive, "gesteuerte" Zuschauer, welche einzig und allein schweigen und klatschen, pfeifen und husten können und nur auf diese Weise Beifall spenden oder Unzufriedenheit ausdrücken. Darf bei solch einer Kräfte- und Möglichkeitenverteilung überhaupt noch die Rede von einer Partnerschaft sein? — fragt Mężyński.

Ein Missverständnis ist natürlich die Quelle seiner Zweifel, wobei wir bereit sind diese Quelle in der Unvollkommenheit unserer eigenen Darlegungen zu suchen. Deshalb wollen wir in Kürze das Wesentlichste wiederholen. Wenn die Rede von einem nebengeordneten Anteil des E- und P-Ensembles an dem System der Schaustellung ist, so geht es weder um die Nebenordnung der Semantik beider Codes (E und P) noch um die quantitative Proportion der in beide Seiten gesandten Signale oder die Einteilung ihrer physischen Energie (obwohl bestimmte Systeme eine — in anderer Beziehung — natürliche Tendenz zur Erreichung einer gleichmässigen Verteilung der Energie, in Übereinstimmung mit

³ Vgl. Beer, *op. cit.*, S. 167—226 (Część czwarta: Modele w teorii cybernetyki); M. W. Głuszkow, *Gnozeologiczny aspekt modelowania informacji*; I. B. Nowikow, *Gnozeologiczna charakterystyka modeli cybernetycznych*, [beides in:] *Perspektywy cybernetyki. Głosy uczonych radzieckich*, Warszawa 1965, S. 70—80, 122—144.

dem zweiten Gesetz der Thermodynamik, aufweisen)⁴. Die Beiordnung bezieht sich auf die Ontologie des Systems, auf dessen Seinsweise. Es wird also zuerst vorausgesetzt, dass die Anwesenheit der Expedienten und Perzipienten notwendig ist, damit ein Phänomen zustande komme, das wir als "Schaustellung" bezeichnen. Weiter wird vorausgesetzt, dass der Expedient in einem bestimmten Code spricht, der während des Verlaufes der Schaustellung einem System von Überprüfungen unterworfen wird. Mężyński selbst liefert uns ein Argument für diese These, indem er schreibt, dass "Nachrichten, welche mit Hilfe dem Publikum unbekannter Codes übermittelt werden (also Werke von Künstlern-Neuerern)", der Zuschauer als Rauschen betrachtet. Zwar ist das nicht ausreichend exakt, da niemals — wie es scheint — diese avantgardenhaften Nachrichten im Ganzen als Rauschen betrachtet werden dürften. Sogar eine äusserst moderne Schaustellung — mit einer dem Perzipienten unbekanntem Tradition und mit unbekanntem Subcodes der Sprache — wird "etwas" dem Rauschen Ähnliches, zugleich aber auch "etwas" der Nachricht Ähnliches enthalten! Insbesondere aber sind es der Subcode der Szenographie und der der szenischen Bewegung, die — in ihrer ausserbegrifflichen, visuellen Schicht — empfangen und perzipiert werden. Es unterliegt jedoch keinem Zweifel, dass jede Nachricht dem Perzipienten einen Code offeriert, worin die einen oder die anderen Elemente entweder falsch verstanden werden können oder "rauschen" können. (Am Rande bemerkt: Mężyńskis Vorwurf, dass das Rauschen für uns nur das Knistern von Bonbonpapieren sei, möge auf die Sphäre des Witzes bezogen werden, welche die Polemik zwar belebt, zugleich aber auch im Streit um Wesentliches "rauscht".) Das System der lebendigen Schaustellung ist nun u. a. auf die Überprüfung der Identität der Semantik des Codes, welcher vom Expedienten gehandhabt und vom Perzipienten empfangen wird, eingestellt. An diesem Spiel der Überprüfungen nimmt der Perzipient — in demselben Grade wie der Expedient — aktiv teil. Beiden Seiten liegt es daran, zu verstehen (P) sowie verstanden zu werden (E). Ist diese Verständigung tatsächlich begrenzt? Tatsächlich. Mężyński hat recht, wenn er behauptet, dass die Reaktionen des Perzipienten von den Benehmenskonventionen im Theater, seiner "Weltgewandtheit" u. ä. geregelt werden. Uns interessiert jedoch das und nur ausschliesslich das, dass eine Verständigung, welche auf einer zweiseitigen Informationsübermittlung beruht, insofern besteht, inwiefern das Phänomen der Schaustellung überhaupt existiert. Und umgekehrt: Wenn es an irgendeinem Kontakt zwischen den Ensembles E und P, d. h. an rückbezogenen Informationen fehlt, kommt das Phänomen der Schaustel-

⁴ Beer, *op. cit.*, S. 30—31.

lung nicht zustande. Es kann nämlich tatsächlich nicht zustande kommen.

Mężyński sagt weiter, dass die Armut des Ensembles der Signale, welche der Perzipient aussendet, dessen Informationen darauf reduzieren lasse, ob das Stück gefalle oder auch nicht, oder endlich darauf, dass der Code des Perzipienten nur Unzufriedenheit und Anerkennung auszudrücken vermöge. Wohl nicht nur. Erstens geht es nicht immer um das "Stück", um den Text. So können Pfiffe die Vorstellungen der Stücke *Hamlet* oder *Tango* begleiten, obwohl man vermittels einer Rundfrage oder anderer Systeme leicht nachprüfen könnte, dass das Stück eben gefällt, nicht aber das Spiel, die Szenographie, Regie usw. Mężyński wirft uns vor, dass — abhängig von der Dominante dieses oder jenes Subsodes (und nicht, wie er schreibt, des Codes, da es nur einen Code gibt!) — wir "einmal den Typ der Konvention des Theaterstückes, das andere Mal den Typ des Theaters" bestimmen. Uns unterdessen interessiert ausschliesslich der Typ des Theaters, und wenn wir auch nicht die Tatsache übergehen konnten, dass sich in manchen Perioden der Geschichte der Theaterkunst ein gewisser Isomorphismus zwischen einer bestimmten dramendichterischen Konvention und einem bestimmten Theaterstil bestimmen lässt⁵, so sind wir doch weit davon entfernt, den literarischen Text mit der Schaustellung zu identifizieren. Dem widerspricht der ganze "Rest" unserer Arbeit, die ganze Konzeption der Übersetzung des Textes in die Theatersprache. Mężyński unterdessen scheint in dem zitierten Fragment diese beiden, wie sehr unterschiedlichen Strukturen zu identifizieren.

Wie es schon festgestellt wurde, ergreift nicht nur der Zuschauer das Wort (oder, wie man's will, "ergreift den Pfiff") zum Thema des "Stückes" sondern auch zum Thema anderer Strukturelemente der Schaustellung. Er reagiert nicht nur auf die Ganzheit der Theaternachricht, sondern auch auf deren einzelne Sequenzen. Isoliert betrachtet bedeuten natürlich seine Signale nur: "es gefällt mir" — "es gefällt mir nicht" (sowie, wovon schon die Rede war, was aber Mężyński — wie es scheint — nicht bemerkt: "ich verstehe" — "ich verstehe es

⁵ Man sollte hier eigentlich vom Homeomorphismus sprechen. Es ist ein breiterer Begriff als der öfters angewandte Terminus "Isomorphismus". "Isomorph" bedeutet nach Beer soviel wie "eine ähnliche Gestalt haben". Man sagt, dass ein System dem anderen gegenüber dann isomorph ist, wenn diese Systeme wenigstens in formaler Hinsicht gleichwertig und auswechselbar sind. Im Falle zusammengesetzter und besonders zusammengesetzter Systeme dagegen (und das System der theatralischen Schaustellung gehört eben zu diesen) ist es unmöglich, den Grad des Isomorphismus des realen Modells festzustellen. Deshalb wird das Modell der gegenseitigen Beeinflussung der genannten Systeme über den Homeomorphismus dieser grossen Systeme untersucht. Vgl. Beer, *op. cit.*, S. 48—49.

nicht"). Wir sagen: isoliert betrachtet. Im Zusammenprall mit einem konkreten Element der Nachricht, mit einer ihrer konkreten Sequenzen dagegen oder, im anderen Querschnitt, mit einem Subcode, beginnen diese Signale unvergleichlich mehr zu bedeuten. Die Informationen, welche vom Expedienten zum Perzipienten fließen, werden ununterbrochen mit der Semantik des Informationsflusses E — P bereichert. Wenn die Zuschauer des in Poznań inszenierten Stückes *Guybal Wahazar* nach S. I. Witkiewicz (Teatr Polski, September 1966) mit Lachen (übrigens unwillkürlich) auf politische Allusionen reagieren, so bedeutet das Signal (das Lachen) doch etwas mehr als nur: "Das Stück gefällt uns". Ebenso auch: "In dieser Rolle gefällt uns Fryźlewicz" oder "Wir verstehen die subtile Anspielung". Neben all dem — wir wiederholen: wider Witkacy, sogar wider das E-Ensemble, welches (durch die Instruktion, die J. Ziomek im Programm aufnahm) sich deutlich von dem Verstehen des *Wahazar* als einem Stück zufälliger Allusionen distanziert! — zwingt das Lachen der jeweiligen Aussage des Schauspielers eine neue Semantik auf. Es aktualisiert ein Element der Nachricht und zugleich auch sich selbst in ihr, schon als ein vollwertiges Zeichen. Erreicht ist das aber nur ausschliesslich dank der Tätigkeit der Rückkopplung, welche unseres Schema Nr. 1 — von Mężyński in Frage gestellt — beschreibt.

3. Der Autor der Polemik hat dagegen recht, wenn er feststellt — indem er die Beschreibung des Funktionierens des P-Ensembles modifiziert —, dass es die theatralische Nachricht ist, welche im System der Schaufstellung die Reaktionen und Wahrnehmungen im Ausgang hervorruft. Ebenso zweckmässig, mit den Prinzipien der Kybernetik übereinstimmend, ist eine breitere Bestimmung des Hilfseingangs, welcher sich aus Lernprozessen, der Speisung des Gedächtnisses des Ensembles vor der Vorstellung durch solche Instruktionen, wie die Kenntnis einer entsprechenden Theaterkonvention, einer Rezension, eines Programms oder einführender Worte des Regisseurs u. ä. zusammensetzt. Den Haupteingang bildet der Empfang der Theaternachricht selbst. Hier jedoch macht das Publikum nicht nur Beobachtungen, sondern manifestiert auch zugleich, d. h. es sendet eine Nachricht.

Die Behauptung vom polyphonischen Charakter des theatralischen Zeichens scheint Andrzej Mężyńskis grundsätzliche These zu sein; "Die Eindrücke, welche bei der Perzeption des szenischen Werkes empfangen werden" — schreibt Mężyński —, "sind nicht nur eine gewöhnliche Summe von Empfindungen aus verschiedenen Kunstbereichen (verschiedenen Subcodes), so wie ein Akkord nicht eine gewöhnliche Summe von Tönen ist. In beiden Fällen entsteht eine neue Qualität, die wir als Polyphonie im etymologischen Sinne bezeichnen. Diese Polyphonie

verschiedener Stoffe des Theaterstückes bildet, wie es scheint, das Wesen des Theaters’.

In unserem Artikel, das ist wahr, kommt der Terminus “Polyphonie” nicht vor. Nichtsdestoweniger steht wohl solch eine Formulierung wie: “Die Autoren dieses Aufsatzes, denen die Absicht, eine normative Theorie des Theaters zu fordern, ebenso fremd ist wie eine vorgetäuschte Gleichgültigkeit gegen 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 Mass im System eines bestimmten Codes werten lassen und (c) die gleichzeitig am Schaffen einer geschlossenen Struktur mitwirken” — der Behauptung von Mężyński sehr nahe; im Grunde geht es ja hier um dasselbe. Übrigens wäre es besser, in puncto der Kunst des Theaters die von dem Begriff “Polyphonie” breitere Bezeichnung “Vielstimmigkeit” zu gebrauchen und in Konsequenz anzunehmen, dass das theatralische Zeichen “vielstimmig” ist. Nicht jede Vielstimmigkeit ist polyphonisch.

Im Rahmen der “vielstimmigen” Kunst des Theaters existieren doch — ähnlich wie in der Musik — zwei verschiedenartige Typen der Faktur: die polyphonische d. h. kontrapunktische Faktur (wenn jeder der Subcodes den anderen gegenüber gleichberechtigt ist, wenn keiner von ihnen wichtiger ist als andere oder über die Ganzheit dominiert) und die homophone Faktur (wenn einer der Subcodes, z. B. der Subcode der Sprache oder der Szenographie, über alle übrigen Subcodes, die in der Struktur der Schaustellung eine begleitende Rolle bezüglich dieses einzigen Hauptsubcodes spielen, dominiert). Unter Faktur verstehen wir hier einen bestimmten Typ von Abhängigkeiten zwischen einzelnen “Stimmen” (Subcodes) in der vielstimmigen Struktur der theatralischen Schaustellung und eine bestimmte Art ihrer Zusammenarbeit im Verlauf der Schaustellung. Im Theater existieren zweifelsohne, so wie in der Musik, neben Aussagen in polyphonischer Faktur, auch Aussagen in homophoner Faktur. Es sind zwei komplementäre, sich gegenseitig ergänzende Typen der theatralischen Aussage. So ist beispielsweise für manche theatralische Aussage — in der aktuellen theatralischen Synchronie — die Polyphonie bezeichnend (z. B. die in unserem Artikel mehrmals erwähnte Inszenierung des Stückes *Akropolis* von Jerzy Grotowski), während andere Schaustellungen sich durch eine Homophonie charakterisieren (z. B. die auf den Subcode der Sprache eingestellte Inszenierungen von Erwin Axer oder Jerzy Kreczmar im Warschauer Teatr Współczesny, oder auch die auf den Subcode der Szenographie eingestellten Schaustellungen von Józef Szajna in Nowa Huta).

Wir behaupten fernerhin, dass der Zuschauer, um die Schaustellung zu verstehen, die theatralische Nachricht in den linguistischen Code übersetzen muss. Dann ist er aber schon nicht mehr ein Subcode, wie es Mężyński behauptet. An einer anderen Stelle sprachen wir tatsächlich von einer gewissen Sphäre der Unübersetzbarkeit, z. B. der Plastik in die Sprache. Wir führten sogar im Zusammenhang damit ein Beispiel an (das Fenster in Meyerholds Inszenierung). Irgendwo anders befassten wir uns näher mit der Frage der Übersetzbarkeit und Unübersetzbarkeit, indem er ein Theatermodell als das Theater "überhaupt" behandelt. Text und der Schaustellung sowie dem literarischen Code und dem Theatercode besteht⁶. Es scheint uns jedoch, dass die strukturellen Regeln, welche in dieser Relation festgestellt wurden, auch dann obligatorisch sind, wenn Werke, die in anderen semiotischen Systemen realisiert sind (z. B. des plastischen Werkes), in eine theatralische Schaustellung übersetzt werden.

4. Und noch eins: Es geht um unsere Stellungnahme gegenüber den Anschauungen R. Ingardens über das Theater. Wir erwähnen Ingarden ein einziges Mal, indem wir uns auf seinen Artikel *Von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel* berufen, wo der verdiente Literaturphilosoph die Schaustellung als eine Konkretisierung des literarischen Textes betrachtet. Ingarden verallgemeinert die Erfahrungen des naturalistischen Theaters und Dramas auf die ganze Kunst des Theaters, indem er ein Theatermodell als das Theater "überhaupt" behandelt. "Laut der Prinzipien des Naturalismus" — schreibt er — "wirkt man gerade dann am stärksten auf die Zuschauer ein, wenn sich der Schauspieler so verhält, als ob er deren Anwesenheit überhaupt nicht bemerke". Und weiter: "[...] diese Gestaltungsart der dargestellten Welt sowie das ganze Spiel des Schauspielers ist eben auf den Zuschauer eingestellt, doch auf solch einen Zuschauer, welcher als nicht gegenwärtig (genauer: in der dargestellten Welt nicht anwesend) gedacht ist; seine reale Gegenwart in demselben Saalraum und der mit ihm verbundenen Bühne «zählt nicht» irgendwie". Und dann endlich die Konklusion: "Der Zuschauer befindet sich ausserhalb der im theatralischen

⁶ Z. Osiński, *Przekład tekstu literackiego na język teatru*. (Einführung in die Problematik), [in:] *Dramat i teatr*, Wrocław—Warszawa—Kraków 1967, S. 119—156. Den Begriff "Übersetzung" verstehen wir hier in kybernetischer d.h. verallgemeinerter Bedeutung; "bisher sprach man nur von einer Übersetzung aus einer Sprache in die andere. Heute, dank der Kybernetik, kann man weit allgemeiner von einer Übersetzung aus einem Code in den anderen sprechen". Vgl. H. Greniewski, *Człowiek i Golem* [in:] *Cybernetyka. Argumenty za i przeciw*, Warszawa 1964, S. 27.

Werk dargestellten Welt, ausserdem ist er kein Gesprächspartner für irgendeine auf der Bühne dargestellte Gestalt und nimmt an der sich dort abspielenden Handlung nicht teil”⁷.

Ingarden verbirgt seine Sympathien und seinen ästhetischen Geschmack nicht, wenn er z. B. vom “modernen naturalistischen Theater” schreibt. Solch eine Formulierung stimmte im Jahre 1947 (das Studium über die Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel ist nämlich vom Jahre 1947 datiert) mit der Theaterwirklichkeit nicht überein. Es ist bekannt, dass das naturalistische Theater seinen Höhepunkt Ende des 19. Jh. und in den ersten Jahren des 20. Jh. erreichte (Brahm, Antoine, K. Stanisławski, T. Pawlikowski); mit der Erscheinung des Manifestes von Craig im Jahre 1905 begann die Reaktion der Schöpfer der sog. Grossen Reform auf den Naturalismus. Ingarden negiert natürlich die mitschöpferische Rolle des Publikums in der Schaustellung; es ist kein Zufall, dass für ihn die Zuschauer “nicht zählen”. Er würde am liebsten auch all das aus dem Theater “hinauswerfen”, was darin nicht Wort ist (in unserer Terminologie als Subcode der Sprache bezeichnet). Diese Fetischisierung des Wortes ist unmittelbar mit der Tatsache verbunden, dass Ingarden solch ein Theatermodell präferiert, worin viel gesprochen wird, d. h. das realistisch-naturalistische Modell des Theaters. Diese Tatsache führt ihn auch zu folgender Feststellung: “Wenn den Zuschauer das Stück wirklich ergreift, so vergisst er gewissermassen, dass diese Worte *realiter* der Schauspieler ausspricht, und stellt sich gleich darauf ein, dass sie von der gegebenen dargestellten Gestalt ausgesprochen werden, von Hamlet oder Ophelia”⁸. Es scheint, dass nur ein primitives, theatralisch unausgebildetes Publikum eine Gestalt des Dramas mit dem Schauspieler identifiziert; die ontologische Seinsweise ist doch in beiden Fällen verschieden. Diese Momente unterstrich u. a. B. Brecht, indem er bewies, dass das Bewusstsein der realen Anwesenheit des Schauspielers bei dem Publikum vorhanden ist. Es lässt sich doch überprüfen, — wenn man den extremen subjektiven Idealismus ausschliesst, — ob der Schauspieler auf der Bühne eine Wirklichkeit ist; Ingarden, davon überzeugt, dass die Kunst des Theaters einfach eine der möglichen Konkretisierungen des literarischen Textes ist, wäre geneigt all das “hinauszuwerfen”, was sich im Theater ausserhalb des Textes befindet. Also das, was über die Eigenart der Theaterkunst sowie über ihre Autonomie im Kontext anderer Künste entscheidet.

⁷ R. Ingarden, *Funkcje mowy w widowisku teatralnym*, [in:] R. Ingarden, *O dziele literackim*, Warszawa 1960, S. 471, 469.

⁸ a.a.O., S. 482.

Nach Ingarden "bilden die Schauspieler (die Menschen und die Requisiten) keinen Bestandteil des Theaterschauspiels. Sie sind lediglich psychophysische Seinsgrundlagen eines auf der Bühne inszenierten Schauspiels, dessen Bestandteile erst die im Werk dargestellten Personen bilden (*dramatis personae*)"⁹.

Es fällt uns schwer zu entscheiden, ob so etwas wie die "phänomenologische Wesensschau" existiert, welche Ingarden die obige Behauptung diktierte. Es ist Tatsache, dass Ingardens Anschauung mit der Theaterwirklichkeit in Widerspruch steht. Und die Theaterwirklichkeit ist es gerade, die uns hier vor allem interessiert. Demnach weist die Polemik mit Ingarden, in unserem Text übrigens marginal, keinen zufälligen Charakter auf. Sie ist die Konsequenz der Annahme eines völlig verschiedenen theoretischen Prinzips. In solch einem Kontext ist die Feststellung des Verfassers des polemischen Artikels, dass Ingarden "mehrmals die Verschiedenheit des Stoffes, dessen sich das Theater bedient, unterstrich", leider nicht überzeugend. Wenigstens wird dies von Ingardens Hauptartikel über die Kunst des Theaters nicht bestätigt.

Die kybernetische Behandlung der Schaustellung, verstanden als ein Werk der Theaterkunst, findet ihre Bestätigung in unserer tiefen Überzeugung, dass das menschliche Wissen auf einer einheitlichen Grundlage beruht¹⁰. Eben deshalb versuchten wir in unserem Artikel *Die theatrale Schaustellung im Lichte der Informationstheorie* den Spuren dieser Einheit nachzugehen und waren auch geneigt, Fragen zu lösen, die mit anderen Wissenschaftsgebieten verbunden sind, Wir waren also geneigt, sich nicht auf den Standpunkt nur eines Wissenschaftszweiges zu beschränken (wobei wir uns dessen bewusst sind, dass wir nicht mehr als winzigen Bruchteil des modernen Wissens erfassen vermögen). Es wäre jedoch unseres Erachtens zumindest ein Leichtsinns, auf diesen Bruchteil von vornherein zu verzichten. Eben die Kybernetik, welche die verschiedensten Wissenschaftsgebiete verbindet und verallgemeinert, leistet hier dem Forscher einen ungewöhnlichen Dienst und liefert ihm zugleich eine nicht zu verachtende Chance.

Übersetzt von Hubert Orłowski

⁹ a.a.O., S. 463.

¹⁰ Z. Bauman, "Kulturologia" a dychotomiczność świata ludzkiego, "Kultura i Społeczeństwo" 1966, Nr. 2, S. 23—35. Vgl. ebenso: L. Tępiłow, *O cybernetyce*, Warszawa 1967.