

Jarmila Hoensch

DIE ZEICHEN DES "LIVING"

Eine Studie zur Zeichenproblematik des "Living Theatre"

I. DIE CHARAKTERISTIK DER REPRÄSENTANZ

Die in der Geschichte des modernen Theaters von einer substantiellen Fragestellung gekennzeichnete Auseinandersetzung um einen in der Tat zwingenden Aspekt der Repräsentation, d.h. um die Zeichenthematisierung des Seins, beginnt in einer ausgeprägten Weise mit Antonin Artaud. Es ist kein Zufall, daß gerade er mit der für ihn charakteristischen Besessenheit die Repräsentanzproblematik zum Kernstück seiner Polemik um und für ein Theater des Elementaren, Unmittelbaren, Authentischen, das er mit "cruauté" bezeichnet hatte und damit etwas Wesenhaftes, Identitätsverhaftetes meinte, avancieren ließ. Aus einer nahezu wilden Kritik an der nach seinem Empfinden, unverbindlichen, wirkungsschwachen Theatersprache seiner Zeit und nicht nur dieser, sondern auch der der Kultur des sog. Abendlandes heraus, die nichts mehr als den jämmerlichen Zustand der Trennung zwischen den Dingen, den Worten und den Vorstellungen zu manifestieren wußte, formulierte er implizit radikal die Repräsentanzthematik des Theaters mit. Der hochgradige Einfluß seiner eigenen Persönlichkeitsproblematik, die zumindest als grenzüberschreitende Potenz einer intrasubjektiven Situation, eines schizofrenen nicht-identischen Seins des Selbstgefühls, in einer bereits sublimen, weil in die Kunstproblematik verlagerten, aber offenkundig projizierten Modalität auftrat - kann hier nicht übersehen werden. Der von ihm ständig beklagte Zustand des Bedrängtseins, das sein Denken angeblich zerstörte, ihn in der Schwebeließe, ihm die Wörter, die er gefunden hatte, wegnahm und in einem zentralen Zusammenbruch der Seele, in "einer Art Erosion des Denkens", "der anormalen Scheidung der Elemente des Denkens"¹ zurückließ, war nichts anderes als die Externalisierung einer inneren Konfliktsituation als symptomanzeigende Repräsentanz des Persönlichkeitsbildes, das seine Quellen rückweisend bloßlegte.

Die Differenz zwischen dem Sein und dem Repräsentiert-sein wird hier als Zerreißprobe der Persönlichkeit empfunden und mit Gegenmaßnahmen einer drängenden Wiederherstellung der Einheit beantwortet. All dies gehört natürlich nicht explizit zu einer zeichenthematisch orientierten Repräsentanzproblematik, es impliziert jedoch ein typisches historisches Mißverständnis über kulturelle Prozesse, die als Zeichenprozesse Repräsentanzen der Realität (des Seins) sind und so akzeptiert werden müssen, weil sie diese im eigentlichen Sinne erst kommunikativ modifizieren.

J. Derrida interpretiert Artauds Konzept als den Versuch, mit einer Theatertradition zu brechen, die dem Repräsentanzbegriff verhaftet ist und die folglich dem Leben, dem "nicht darstellbaren Ursprung der Repräsentanz", zur wirkungsvollen Theatersprache nicht zu verhelfen vermag². Artaud hielt das "double", die Wirkung jener "Schatten der wahren Bilder"³, d.h. die Wirkung der Vermitteltheit, für den Verfall der abendländischen Kunst verantwortlich. Daher beschwor er Grausamkeit (cruauté), Erschütterung, die er als Authentizitätsindizien empfand und eine Katharsis, wie man sie im Theater der Primitiven oder noch in der Antike erleben konnte. Hinter diesem Programm vermeint Derrida die Forderung nach einem Theater, das ohne Repräsentanz auskommen und eine so gründliche "Entgöttlichung" der Bühne vornehmen möchte, bei der sich sogar jede nachträgliche ästhetische Rechtfertigung einer solchen Ausbotung erübrigt⁴. Derrida läßt damit paradoxerweise nicht nur den Repräsentanzbegriff in die Nähe der numinösen Magie vorrücken, er attackiert ihn zusätzlich als eine identitätsauflösende Potenz; die ihre verräterische Rolle in einer konflikträchtigen (= pathologischen) Situation vorzüglich zu spielen weiß⁵. Er interpretiert Repräsentation kulturhistorisch (kulturpessimistisch) und stattet sie unklar mit Requisiten einer Über-Ich-Szene aus. Eigentlich aber attackiert er hier, ähnlich wie Artaud, einen Anthropokosmos, der nur noch von verbrauchten Zeichen lebt.

Im Rahmen der Artaudschen Polemik taucht noch in einer anderen Form implizit die Repräsentationsfrage auf: im Zusammenhang mit der Objekt- bzw. Realitäts-thematisierung. Auf der Suche nach der "Wahrheit" des Lebens regredierte Artaud auf die Metapher des Mythos, auf einen Standpunkt der Interpretation der Welt mittels einer rigiden "cruauté". Das Drama sollte amorphe Leidenschaften supplieren⁶. Ihre Zeichenrepräsentanz verdichtete sich auf der Ebene der Mittel im Qualizeichen, bemühte sich mit der Iconizität des Objektbezugs aufzuräumen, um nicht "repräsentieren" zu müssen und reduzierte den Interpretantenbezug mit charakteristischen Stereotypen von rhematischen Konnexen. (So läßt sich nach dem Bildmaterial und den Referaten über die Inszenierung von "Cenci", der einzigen, die im Sinne des Prinzips "cruauté" realisiert wurde, schließen)⁷. Die Realitätsthematisierung wurde dem Mythos anvertraut, wenn auch mit einer bereits rationalisierend präparierten Argumentation: als paradigmatische Basis für Konfliktdarstellungen, die nur das Theater wirkungsvoll zur Geltung kommen läßt, weil es der "einzige Ort auf der Welt ist" und das "letzte umfassende Mittel, das uns verbleibt, um den Organismus direkt zu erreichen"⁸. Der Wunsch im Realitätsbezug ein "Supersymbol" (Mythos) einzuführen, um offensichtlich einer versklavenden Analogisierung zu entkommen, ist deutlich sichtbar. Aber

Mythos als Kosmogonie oder Theogonie lebt von der Permanenz einer allumfassenden Iteration als historischer Prozeß einer unendlichen Reihe an Interpretationen der Zeichen der Zeichen ... zeitweilig (historisch) eingeschränkt mit der Hypothese einer finalen Interpretation.

Die Repräsentanzthematik berührte unmittelbar das für die theatralische Ausdruckssprache relevante Identitätsverhältnis. Die Sozialwissenschaften zeigen nicht selten die Tendenz, die Identitätsproblematik des Individuums mit einem verschwommenen Authentizitätsbegriff zu verwechseln oder zu verkoppeln, als Forderung an die Einheit des Empfindens, Denkens und Handelns. Der kommunikative Aspekt der Identität, ihre Zeichenrepräsentanz, möchte dann an einem solchen Authentizitätsbegriff gemessen werden und erfährt oft den Vorwurf einer Identitätsverzerrung, im extremen Fall die Aufhebung jeglicher Referenzverbindlichkeit zwischen dem Selbst und seiner Kommunikabilität. In Wirklichkeit wird jedoch Identität in ihrer sozialen Darstellbarkeit durch ihre Repräsentanzphänomene, d.h. durch selektive Vorgänge der Zeichenrealisation erst Realität.

Auf dem Wege der Aufhebung der üblichen Vermittlungsinstanzen (welcher ?) versuchte Artaud, die Repräsentanzproblematik im Theater zu umgehen. Den Kode "cruauté", den er schließlich dafür wählte, interpretierte die Nachwelt sehr frei, dennoch mit einem ähnlichen Mißverständnis in Bezug auf das Wesen der Kommunikation.

Für das Living Theatre ist die Bühne, als Fortsetzung des Lebens in der Kommunität, gleichfalls der "einzige Ort auf der Welt", wo Kommunikation, verstanden als Selbstvermittlung, noch möglich erscheint. Obwohl "Living" bereits bei der Gründung des Theaters als Attribut eines Darstellungsprogramms erwähnt wurde (1947), kristallisierten sich seine eigentlichen Ausdrucksformen erst mehr als zehn Jahre später als Erfahrungsergebnisse mit Inszenierungen von Jack Gelbers "The Connection" (1959) und Kenneth H. Browns "The Brig" (1963), denen eine erste Begegnung mit Artauds Ideen (1958) vorausging⁹. Das ursprüngliche Living-Konzept¹⁰ wandelte sich mit der Zeit unter den Rahmenbedingungen einer "politischen" Haltung des Theaterkollektivs: die der Anarchie, die ihren angemessenen Ausdruck in der letzten bedeutenden Inszenierung des Theaters fand - in "Paradise Now" (1968).

Nach der Auffassung des Living-Programms hatte der Mensch aufgehört, als ganzheitliches Wesen zu existieren. In der Alltagspraxis funktionieren nur noch seine Teile. Der Widerspruch zwischen den wirklichen Bedürfnissen der Menschen und denjenigen, die ihnen die Konsum- und Wegwerfgesellschaft aufzwingt, ist zu groß geworden. Dies muß sich ändern. Kompromisse sind nicht mehr möglich¹¹.

Mit den Mitteln des Theaters ist eine Verwandlung des Selbst möglich, weil hier der Mensch eine echte Kommunikation realisieren kann. Der Schauspieler ist der dem Zuschauer zugewandte Magier der Verwandlung. Sein Verwandlungsakt ist nicht im üblichen Sinne theatralisch, d.h. zeitweilig und gestellt, sondern "menschlich" und "authentisch" ...¹². In diesen programmatischen Bestimmungen erhält zwar die Repräsentationsproblematik keine besondere, von den Artaud'schen Vorstellungen allzu entfernte Kennzeichnung, aber doch eine Spezifizierung, die z.B. mit der Abschaffung der fundamentalen Repräsentanzkodes des Theaters - der des darstellenden Rollenspiels, der Grenzziehung der Rampe, des dramatischen Konflikts, der dramatischen Handlung - einhergehen sollte.

Der Theaterakt wurde als ein Interaktionsmodell der Begegnung konzipiert. Diese Idee, selbst im Sinne der Repräsentationsproblematik eines Urtheaters (Theater als Abkömmling kultischer Riten), ist nicht neu. Theater ist in allen historischen Entwicklungsstadien ein Begegnungsakt gewesen. Es änderten sich lediglich seine formalen Aspekte. Begegnung als Herausforderung an die Kommunikation zeichnet stets einen Plan aktueller Beziehungskonflikte. Während sich im herkömmlich gegliederten Bühne-Zuschauerraum-Verhältnis die Begegnungsszene im Raum des künstlerisch-kreativen Darstellungsprozesses der Inszenierung und in dem "Apperzeptionsraum" der Zuschauer abspielt, wird im Living Theatre der Anspruch erhoben, die theatralische Begegnung auf den sog. "authentischen" Kommunikationsakt zwischen dem Schauspieler und dem Zuschauer zu verlagern, in dem das "wie" der Darstellung des konkreten Subjekts ("Ich bin Julian Beck und ich spiele Julian Beck") den spezifischen Konflikt der Begegnung bewirkt. Ihr Medium ist Spontaneität und Handlungsimprovisation.

Die "Begegnungen" des Living Theatre ereigneten sich allerdings innerhalb von theatralischen Rahmenbedingungen und blieben zumindest einigen theatralischen Kodes verhaftet. Aus dieser Sicht ist dann Authentizität unter den Vorzeichen einer theatralischen Repräsentanz "durch die Hintertür" wieder eingeführt worden.

Mit dem Living-Programm wurde jedoch im Laufe der Entwicklung eine Idee ins Leben gerufen, die, wie bereits erwähnt, die Trennungslinie zwischen dem Leben und dem Theater aufzuheben gedachte, indem die Bühne als die Fortsetzung des Lebens in der Kommunität interpretiert werden sollte¹³. Dies ging natürlich über die Grenzen der Artaud'schen Theorien hinaus und berührte in der Tat jene Problematik der Repräsentation, wie sie Derrida formulierte: das Leben als den nicht darstellbaren Ursprung der Repräsentanz auf die Bühne zu bringen. Aus semiotischer Sicht ist das Leben im Kommunikationsprozeß immer relations-thematisch bestimmt, d.h. von Repräsentationsphänomenen abhängig. Die Grund-

situation eines Theaters, das vom Begegnungsmodell ausgeht, muß als Kommunikationssituation par excellence angesehen werden, d.h. in Repräsentationsbegriffen (zeichenthematisch) erfaßt werden. Was offenbar hinter einer Forderung, wie der des Living Theatre, zum Ausdruck gebracht werden sollte, ist einem Realitätsbezug (Objektbezug) zuzuordnen, der nie außerhalb der Zeichenthematisierung liegen kann. Die inhaltliche Verquickung von intendierter Lebensthematik und theatralischer oder dramatischer Thematik trägt in ihrer Konsequenz zur Anreicherung der Zeichenrepertoires, zu neuen Zeichen des Objektbezugs und insgesamt zur Innovation von Wirkungselementen bei, die, solange der theatralische Kode in seiner Gesamtheit nicht aufgehoben wird, als Wirkungselemente des Theaters eingestuft werden müssen.

Das Living-Programm zeichnete sich auch dadurch aus, daß es mit ernster Absicht bereit war, dem Leben des Theaterkollektivs so viel wie möglich an Theatralität hinzuzufügen und dies auf die Bühne zu übertragen, in dem Bestreben, für das Theater neue Ausdrucksformen zu gewinnen.

Damit modifizierte es die elementaren theatralischen Kodes (Entindividualisierung und Entpsychologisierung der Rollen und Konflikte, Ritualisierung der Handlungen, Reduktion des dramatischen Konflikts auf ein Handlungszeremoniell), hob sie aber noch lange nicht auf. Die Intention, eine solche Modifikation für die Zwecke eines agitativen Straßentheaters nutzbar zu machen, baute das Theater kontinuierlich aus.

Das Handlungsgefüge erfährt im Living Theatre eine stark ritualisierte Verdichtung, die auf magische Wirkung ausgerichtet ist. Magie stellt jedoch Wirkungsweisen numinoser Beziehungssituationen, entrationalisierter, dem Mythos verhafteter Welt- und Lebensinterpretationen dar. Dieser Wirkungsweg wurde ganz offen bereits mit den "Mysteries and Smaller Pieces" (1964) eingeschlagen, im "Frankenstein" (1965) fortgesetzt und in "Paradise Now" (1968) in aller Vielfältigkeit durchexerziert. Die Frage, von welchem Realitätsbezug (Objektbezug, Repräsentanz) hier das Theater tatsächlich profitierte, müßte vermutlich an das Grundmodell einer eigenwillig interpretierten Anarchie gerichtet werden, das seine persuasive Intention mit allen Mittel bereit war zu unterstützen: Weltveränderung durch Selbstveränderung und das Ziel ... Paradies "Now".

Im Einzelnen versuchte das Theater, gegenüber der aktuellen politischen Praxis, die in der Regel stets nach dem Prinzip eines circulus vitiosus der Machtablösungen funktioniert, für das Prinzip der Gewaltlosigkeit und einer allumfassenden Menschenliebe zu agitieren¹⁴. Die in die Anschaulichkeit eingeschmuggelte Magie verfehlte nicht, zumindest bei dem Publikum, an das es sich mit Vorliebe wandte, ihre Wirkung. Die sprachliche (literarische) Darstellung der dramaturgischen Konzepte, die zumeist vom ganzen Kollektiv verfaßt wurden, bestand aus

einer Struktur an Parolen und Deklarationen, die gleichzeitig eine Mischung aus Magie und Instruktivität programmatisch zur Wirkung bringen sollte. Der Repräsentanzbegriff nährte sich hier bereits aus paratheatralen Quellen. In diesem Sinn agierten die Darsteller, befreit von dem Zwang des üblichen Rollenspiels, als Selbstdarsteller bzw. als Träger von bestimmten, reduzierten Anschaulichkeitsfunktionen. Die Selbstpräsentation schmälerte natürlich nicht so sehr das Phänomen der Repräsentation, sie berührte jedoch erheblich das bereits erwähnte Identifikationsthema, das im Theater in der Tat mit dem Repräsentanzphänomen verwechselbar erscheint. Aus psychologischer Sicht ist dies ein außerordentlich komplexer und in die fundamentale Kommunikationsproblematik übergreifender Aktionsbereich, in dem man sich erst mit Hilfe der Semiotik und semiotischer Semantik sinnvoll orientieren kann. In der Selbstdarstellung ist Repräsentation allerdings stets vorhanden und Authentizität stellt einen Zeichenprozeß von niedrigster Semiotizität dar.

Im Rahmen des Living-Programms nahm das Leben in der Kommunität, in seiner auffälligen Offenheit der Publizität gegenüber¹⁵, Repräsentationsformen an, die wie abgeschwächte Bilder von theatralischen Repräsentanzen anmuten.

Am Spielort begegneten wir Beziehungsstrukturen, die sich nach dem Muster eines entprivatisierten kollektiven Bewußtseins schematisierten, denen die Funktion einer moralischen Instanz, eines anarchischen Super-Ego zugewiesen wurde.

Aspekte der "cruauté", die den Gegenpol vertraten und das Böse repräsentierten, tauchten zumeist gekoppelt mit einer sublim pervertierten Sexualität auf: Sexualität als Fremdbeherrschung. Aber Sexualität repräsentierte hier auch die befreiende Potenz (J. Malina)¹⁶, die in Liebesvereinigung, Liebesvereinigung die erstrebenswerte Aufhebung der gegenwärtigen schizofrenen Zerrissenheit des Individuums Realität werden läßt. Ihre Symbolik beherrschte agitativ die Szene und fand ihren Ausdruck in der allgegenwärtigen Körperbetontheit der "Theatersprache".

So bleibt schließlich die Inanspruchnahme von theatralischen, wenn auch paratheatral modifizierten Mitteln, die gar nicht mehr reine Empirie sind, fester Bestandteil der Kommunikation und die Repräsentationsthematik mit der Suche nach einer Living-spezifischen Realitätsthematik (Objektbezug) verbunden.

II. DIE ZEICHEN DES "LIVING"

Die Einführung einer, wenn auch nur programmatisch deklarierten und erheblich theatralisierten "Empirie" (Theater als Fortsetzung des Lebens in der Kommunität) in die szenische Situation hätte, aus semiotischer Sicht, die darstellerischen Ausdrucksmittel in die Grenzbereiche der ästhetisch bestimmten Zeichenhaftigkeit rücken müssen. Wir werden jedoch im Living Theatre mit einer semiotischen Situation konfrontiert, die keineswegs nur semiotische, ästhetische Randerscheinungen aufweist - im Sinne einer gegenüber der Empirie differenzschwachen Semiose. Wir werden, im Gegenteil, sehen, daß charakteristische Verteilungen innerhalb der Zeichentrichotomien eine ausgeprägte Weise an ästhetischen Zeichenmitteln aufkommen lassen.

Die vorwiegend auf kollektive Aktionen der Darsteller ausgerichtete Dramaturgie und Regie entwickelte (in den bereits erwähnten Inszenierungen) Spielsituationen, die mit zeremoniell rhetorischer Gestik eine Permanenz an Handlungen auf den Spielschauplatz brachte. Die mit Nachdruck beschworene Authentizität erschien in einem solchen Zusammenhang entweder als ein Mißverständnis oder als ein zusätzlich auf subtile Persuasion ausgerichtetes Wirkungsmittel, das in einer vermeintlich bereits vollzogenen Selbstveränderung, im Sinne einer anarchischen Lebenshaltung, Möglichkeit schon für Wirklichkeit hielt¹⁷ und damit einen semiotisch nicht uninteressanten Vorgang zum Vorschein brachte.

Wenn wir die sogenannte Authentizität als Zeichensituation beschreiben wollen, müssen wir über Repertoires von Zeichen der Gestik, der Mimik und der auditiven Zeichen der Rede, die relationsthematisch in der Trichotomie des Mittelbezugs und seinsthematisch als Erstheit der Erstheit, Erstheit der Zweitheit und Erstheit der Drittheit angesiedelt sind, charakteristische Zeichenformationen identifizieren. Authentizität ist in ihren Mitteln eine Repertoirewahl aus dynamischen Intensitäten im Bereich der Bewegungsabläufe ("Movements") und der auditiven Elemente ("Sounds"), versehen mit der unvermeidlichen Präsenz der Schicht der Sinzeichen, weil hier Quali- und Legizeichen von den Individualitäten der Darsteller realisiert und trotz aller gegensätzlicher Absicht individuell geprägt werden. Sie kann aber auch als eine bereits semantische Umschreibung des Spontaneitätsbegriffs mit der Stufe der ersten und/oder zweiten Zeichenklasse repräsentiert werden (1.1, 2.1, 3.1; 1.2, 2.1, 3.1).

Die jedoch für die Art der Ausdrucksmittel dieses Theaters charakteristische Semiose, nämlich die zeremonielle bzw. rituelle Gestik, die ohne jeden Zweifel gegenüber der Empirie des Alltags die Aufgabe der Differenzierung übernimmt und die Repertoires der Legizeichen bzw. ihrer Replicas anzeigt, reduziert er-

heblich die Geltung der genuinen Sinzeichen und bringt so indirekt die Schicht der Qualizeichen zur verstärkten Wirkung. Auf diese Weise sind die Mittel des "Living" als stilgebende Zeichen geprägt. Die so nachweisbar gebändigte und manipulierte Authentizität liefert uns einmal mehr das Argument, das so gekennzeichnete Programm als ein theatralisches und ästhetisches zu hinterfragen.

Auf der Ebene der auditiven Zeichen ("Sounds") ist die Schicht der Qualizeichen (Intensität, Klangfarbe) wiederum mit einer Repertoirewahl an Replicas gekennzeichnet, die einerseits zu einem nicht allzu umfangreichen Repertoire der Onomatopoeia gehören, den emotiven Bereich zwar zur "Sprache" bringen, ihn amorph belassen, doch gleichzeitig auf diese Weise kodieren, andererseits mit einer nur schmalen Basis an Wortschatz¹⁸ umgehen mit der Absicht, wirkungsträchtige Stereotypen (Sprechrituale) hervorbringen zu müssen. All dies signalisiert schon die literarische Charakteristik der Dramaturgie und eine nicht zu übersehende semantische Intention.

Die auffällige Vertretung der beiden genannten Zeichenschichten dient letztlich dazu, die psychologische Wirkung des Individuellen zu entkräften oder direkt aufzuheben, um einer persuasiven Audio-Visualität zur Geltung zu verhelfen. Diese Tendenz wird zusätzlich mit dem Verzicht auf die Dramaturgie eines psychologischen Konflikts verstärkt. Das Resultat entspricht dann einer Inszenierungsmodalität, die dem sogenannten "epischen" Stil sehr nahe kommt. Der Unterschied liegt lediglich darin, daß das Persuasive des verfremdenden, "epischen" Stils mit einer erzieherischen Rhetorik gekennzeichnet wird, das des "Living" mit Magie. Semiotisch bedeutet dies in beiden Fällen die Verschiebung der kommunikativen Zeichenrealisation auf die Schicht der Legizeichen bzw. ihrer Replicas. Der apperzeptive und semantische Unterschied ist der Unterschied von Systemen, der sich wie ein superiertes "Sinzeichen" eines spezifischen kulturellen Systems auszeichnet.

Mit einer semiotischen Charakteristik der Mittel erhalten wir implizit eine Antwort auf die Frage nach dem semiotischen Charakter der Magie. Die Abschwächung der Schicht der Sinzeichen, praktisch reduziert auf die genuinen Sinzeichen der Darsteller (Zeichenträger) und die Orientierung auf audiovisuelle Zeichen der niedrigsten und der höchsten Stufe der Semiotizität des Mittelbezugs, wobei hier die Schicht der Legizeichen bzw. ihrer Replicas gleichzeitig auf den Kode hinweisen, konstituiert ein Repertoire an "Mitteln", die konstant in der Gesamtheit der Zeichenbezüge einen charakteristischen "Realitätsbezug" (Objektbezug) repräsentieren. Die aktuelle Charakteristik ist dann in einer kulturellen Repräsentanz angesiedelt, die eine Vermischung aus Tanz, kultureller Ausdrucksgestik und semantischen Indices (Sprache) darstellt. Diese eigen-

willige Komposition der Mittel bleibt dann nicht mehr ausschließlich der Magie verhaftet, sondern überschreitet ihre Grenze, vornehmlich durch den Einfluß der sprachlichen Ebene, die sich hier in Parolen und Proklamationen kundgibt. Die Schicht der mimischen Zeichen erfährt über den Mittelbezug ihre emotionalen Intensitätsqualitäten (die Schicht der Qualizeichen), ihre Einmaligkeit (begründet in der Einmaligkeit des konkreten Zeichenträgers) und ihre spezifische Differenzierungsfunktion (Sinzeichen), schließlich ihre konventionalisierte Gesetzmäßigkeit der Mittel (Legizeichen bzw. Replicas), die gleichzeitig die Funktion der Kodes oder Subkodes übernehmen. Der fließende, generierende Übergang vom Mittelbezug zum Objektbezug konstituiert gleichzeitig den strukturellen Wandel zwischen den mimischen Zeichen als Mittel und als komplexe Erfahrung (Icon), auf einer bereits höheren Stufe der Semiotizität. Der qualitative Unterschied der beiden Zeichenschichten liegt in der Verschiedenheit ihrer "semiotischen" Aufgaben. Im Mittelbezug fungiert das mimische Zeichen als Kodierungsmittel, im Objektbezug (als Icon oder Index) komplettiert es wahrnehmungsspezifisch als Erfahrungstatsache, im Hinblick auf den Interpretantenbezug, die höhere Zeichenstufe.

Die Abschwächung der Schicht der Sinzeichen gilt im Living Theatre auch für die mimischen Zeichen. Als ästhetische Konsequenz bewirkt sie die Entpsychologisierung und Entindividualisierung des Ausdrucks - und dies gilt allgemein für jeden Darstellungsstil, der die Psychologie der Mimik zum Maskenspiel hin, sowohl im übertragenen als auch im eigentlichen Sinn, umwandelt. Die Maske als erstarrter Ausdruck eines komplexen emotionalen Zustands besitzt natürlich auch ihre psychologische Wirkungskraft, jedoch nicht mehr in einer individualisierten, sondern in einer verdichteten, selektierten, kodierten Form. Die Maske verzichtet auf das Suczessive des psychologischen Prozesses und hebt so das Wandelbare des Lebendigen auf. Als komplexes Zeichen (Supericon) evoziert die Maske stets die strukturelle Analogie einer emotionalen Erfahrung (Icon), auf die sie gleichzeitig hinweist (Index).

Jene spezifischen Wirkungsschichten, die ich als magisch bezeichnet habe, sind semiotisch in der charakteristischen Kombination der Quali-, Sin- und Legizeichen (bzw. ihrer Replicas) vorgegeben, wobei die Legizeichen als kodierende Instanzen indirekt den Erfahrungsbereich (Objektbezug; Icon) antizipieren, indem sie kulturell entwicklungsspezifisch im semiotischen Realisationsprozeß entstehen. Die "magischen" Zeichen treten als Redundanzen auf allen Zeichenebenen in Erscheinung (Textebene, gestische, mimische und deklamative Ebene). Die vollständige Aufhebung der dramatischen Zeit und der Verzicht auf jeglichen Ortswechsel rückt so die redundanten Faktoren anhäufungsweise in unmittelbare

Nähe zueinander und verstärkt dadurch ihre Wirkung. Die gestischen Stereotypen, die wie eine reduzierte Choreographie anmuten (in einer ausgeprägten Weise kündigten sie sich schon in "The Brig" an), stehen in Wechselwirkung zu denen der deklamativen und mimischen Ebene und schaffen so einen charakteristischen, ästhetischen Zeichenkosmos.

Auch wenn wir heute mit Magie, Ritual und Zeremoniell lediglich Analogien meinen, ordnen wir sie in der Regel einer vorhistorischen, an primitive Kulturen angelehnten Ausdrucks- und Wirkungsweise zu. Der vom Living Theatre entworfene Lebensplan der Anarchie und Kommunität, in seinem ethischen Rigorismus und utopischer Prophetie, in der Zuwendung zu Kulturen, die sich wesentlich von den occidentalen unterscheiden, im Zusammenwirken von magischen, rituellen und zeremoniellen Mitteln, intendiert eine semantische Interpretation, die sich wie ein Bruch oder ein Regress im Verhältnis zur Gegenwart verhält. Außer dem Akt der Liebesumarmung eignet sich in der Welt von heute buchstäblich nichts mehr, das ein Entgegenkommen, eine positive Darstellung verdienen würde. Die in diesem Sinne intendierte Verdichtung formuliert eine "Bedeutung", die nur als Ideologie in Wirkung treten kann. An dieser Grenze zeichnen sich die objektiven Irrtümer dieses Programms ab. Agitatives Straßentheater, das selbst- und weltverändernde Handlungen hätte initiieren sollen, zerrinnt auf ideologischen Gemeinplätzen.

Das gesamte Handlungsgefüge ist von der Abwesenheit einer psychologischen Konfliktsituation gekennzeichnet. Es fehlt der von psychologischen Repräsentanzen getragene Beziehungskonflikt. Die Handlungen haben hier einen demonstrativen Charakter und Sinn. Sie ähneln dem Gestus einer zeremoniellen Übung, in dem ein Geflecht an Hinweisen (Indices) ein anschauliches Bild von etwas in die Vorstellung einbringen will, das außerhalb des aktuellen szenischen Geschehens liegt. Symbolische Zeichen sind es nicht - was übrigens allgemein über gestische Zeichen bekannt sein sollte. Die in dieser Weise reduzierte Handlungssituation hatte die dringliche Notwendigkeit zur Folge, wonach in der Regel jede Inszenierung mit zusätzlichen, erklärenden Kommentaren begleitet werden mußte¹⁹. Diese nachträgliche "Interpretation" galt ideierenden Formulierungen, die eine beabsichtigte Wirkung bereits als Tatsache vorgaben. Es kommt dabei der Verdacht auf, daß den eigentlichen theatralischen Mitteln entweder eine "andere" Bedeutung zugebilligt oder doch ein gewisses Mißtrauen entgegengebracht wurde. Die Ehrlichkeit des Empfindens hatte es offenbar den Darstellern diktiert, den geschmälernten Erlebnisbereich auf diesem Wege auszufüllen.

Die Indexikalität der Handlungen, die im Handlungsabschluß in das Icon einer Rahmensituation mündete, erstarrte im Tableau eines magischen Schemas²⁰. Die

dramatische Handlung nahm ihren Abschluß in einer erlebnismäßig irreduzibel veränderten Situation. Der frappierende Unterschied der beiden iconischen Superzeichen der Handlung (der demonstrativen und der dramatischen) zeigt sowohl den Stil als auch seine Intention an und decouvriert, mit Hilfe der Zeichenanalyse, die Differenz zwischen einer Absichtserklärung und dem wahren Gehalt der Zeichenrealisation. Die gestische Tätigkeit (der Handlungen) stellte einen choreographischen Plan als einen Sonderfall des Statischen dar, als ob ein Bild, eine bildhafte Gruppierung, nur vorübergehend in Bewegung gesetzt wurde, um neue Positionsvarianten vorzuführen und in ihnen bis zur nächsten Umgruppierung zu verharrten.

Eine solche Entdramatisierung als Oberflächeneffekt bringt die bereits beschriebenen Mittel zur Wirkung, führt aber auch das Gesamte der theatralischen Leistungen, seine ästhetischen und ideierenden Aspekte und Aufgaben, auf eine Repräsentationsthematik zurück, wo eine spezifische Frage nach dem semantischen Gehalt gestellt werden muß. Trotz ihrer letztlich auf eine nicht ganz beliebige Interpretation ausgerichtete Wirkungsabsicht, konnte das Living Theatre nicht über das hinaus, was die von ihm realisierten Zeichen tatsächlich repräsentierten und bedeuteten. Die Oberlastung der Zeichen mit unzumutbaren Bedeutungen stiftete nichts als kommunikative Irrfahrten.

Aus semiotischer Sicht ist Bedeutung ein interpretatorischer Zeichenprozeß, im wesentlichen vom Interpretantenfeld bestimmt und nicht zuletzt ein "Rückfrageverfahren" an die Seinsthematisierung. Das Interpretantenfeld, d.h. der Bereich des Interpretantenbezugs, in seiner generierten semiotischen Stufung und mit seinem von Peirce eingeführten bedeutenden Interpretanten²¹, läßt semantische Alternativen nur in der ihnen zugewiesenen Zeichenkompetenz zu.

So müssen wir die Gesamtheit des Interpretantenfeldes berücksichtigen, wenn wir die "Hypothese" der Bedeutung aussprechen wollen. Die semantische Kompetenz der Zeichen wächst innerhalb des Interpretantenfeldes. Die bereits erwähnten Zusatzkommentare zeugen zumindest davon, daß die szenischen Kreationen bedeutungsmäßig von rhematischen Konnexen gekennzeichnet waren, doch der Wunsch drängte die Darsteller nach einer dicentischen Stufe der Interpretation. Dies ist natürlich nur insoweit legitim, als man das Risiko auf sich nimmt, das Medium Theater mit Kompetenzen anderer Medien auszustatten. Eigentlich stünde dies der theaterwissenschaftlichen Interpretation oder der Kritik zu.

Aus der Sicht einer semiotischen Semantik stoßen wir hier auf einen wichtigen Hinweis, der die Bedeutungslehre im allgemeinen, im Sinne medialer sowie erkenntnistheoretischer Fragestellungen betrifft: Auf den ideierenden Charakter der Bedeutung und auf die Notwendigkeit, Erkenntnisprozesse letztlich pragmatisch

zu bewerten: das heißt, das Umfeld des "bedeutenden Interpretanten" zu untersuchen. So zeigt sich - um dies am konkreten Verfahren der "bedeutenden" Selbstinterpretation des Living Theatre zu demonstrieren -, daß der "unmittelbare Interpretant" hier als das paradigmatische, szenisch realisierte Gedankengut mit Recht "hypothetisch" aufgefaßt wurde, weil man auf sein metaphorhaftes, auf weitreichende Analogien ausgerichtetes Wesen spekulierte. Der "dynamische Interpretant" wollte dagegen "provokativ" verstanden werden, was dem Charakter der Parolen und intendierter oder offener Persuasion, die zur Praxis dieses Theaters gehörte, sehr wohl entsprach. Die Absicht, die sich in einem auf diese Weise realisierten "dynamischen Interpretanten" kundgab, avancierte zum Stilprinzip, das konsequent die ästhetischen Wirkungsmittel dieses Theaters mitbestimmte. Die Einführung des "finalen Interpretanten", der sich auf der Ebene des "praktischen", "Aktion erzeugenden" Interpretanten konstituieren sollte, steigerte sich zum Hauptanliegen der hauseigenen Living-Interpretation. Die Idee eines "Aktion erzeugenden" Theaters wäre dem Modell eines Straßentheaters, das letztlich das Living Theatre anstrebte, nicht abzusprechen. Seine wirkliche Realisation war jedoch vom eigentlichen Modell des Theaters, als spezifisches Medium, mit seiner Gebundenheit an die Gesamtheit der theatralischen Codes, abhängig. So läßt sich erkennen, daß der "finale", "praktische", "Aktion erzeugende" Interpretant²² in die nachträglichen Selbstinterpretationen als eine, im Grunde genommen, spontan, intuitiv erfaßte zeicheninterpretatorische Gesetzmäßigkeit, an der sich wiederholt nachweisen sollte, wie semiotische Prozesse tatsächlich, objektiv verlaufen, einging.

Die Differenz zwischen Absicht der Vorhaben und der Wirklichkeit der Semiose, die nicht zuletzt wahrnehmungsspezifische, apperzeptive Prozesse objektiviert, zeigte sich im Living Theatre als jenes ideologiebeladene Hindernis, das den für die Kunst gesellschaftlich wirkungsträchtigen Bereich, nämlich den der Kunst eigenen "Unbestechlichkeit" der menschlichen Erfahrung, verzerrt und teugnet.

Anmerkungen:

- (1) *Artaud, Antonin, Oeuvres complètes, Bd. I., Paris, 1970, S. 30.*
- (2) *Derrida, Jacques, L'écriture et la différence, Paris, 1967, S. 343.*
- (3) *Artaud, A., Le théâtre et son double, Paris, 1964, S. 16.*
- (4) *Derrida, J., op. cit., S. 357.*
- (5) *Derrida, J., op. cit., S. 358.*
- (6) *Hoensch, Jarmila, Das Schauspiel und seine Zeichen, Frankfurt/Main, Bern, Las Vegas, 1977, S. 87.*

- (7) *Virieux, A., Antonin Artaud et le théâtre, Paris, 1970, Bildmaterial.*
- (8) *Artaud, A., Le théâtre ... , S. 123.*
Ich setze hier voraus, daß die allgemeinen Daten und die Darstellungsweisen des "Living Theatre" dem Leser vertraut sein dürften.
- (9) *Im Sommer 1958 brachte M.C. Richards, J. Beck und J. Malina eine Übersetzung von Artauds "Le théâtre et son double". J. Beck gibt zu, daß er in den 60er Jahren von Artaud beeinflusst gewesen war. Zitiert nach P. Biner, Le Living Theatre, Lausanne, 1968, S. 48.*
- (10) *Es sollte ein Repertoiretheater mit einem Abonentensystem werden, wo mittelalterliche Mysterien, No-Spiele, Ibsen, Strindberg, Ezra Pound und Gertrude Stein aufgeführt werden sollten.*
- (11) *Biner, P., op. cit., S. 84.*
- (12) *Hoensch, J., op. cit., S. 104.*
- (13) *Billeter, E./Preisig, D., The Living Theatre, Paradise Now, Bern, München, Wien, 1969, S. 8.*
- (14) *Die detaillierte Darstellung des humanistischen Programms des "Living" finden wir bei Biner, P., op. cit. und bei Billeter/Preisig, op. cit.*
- (15) *Ich meine hier nicht nur die übliche Bereitwilligkeit für Interviews, sondern auch die Eigenwilligkeit, mit der der Lebensstil des Kollektivs der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde - z.B. das Photobuch von Carlo Silvestro, The Living Book of the Living Theatre, Köln, 1971.*
- (16) *Biner, P., op. cit., S. 43.*
- (17) *Das künstlerische Produkt als spezifisches "Mittel" (oder Medium) der Seinsvermittlung ist seinthematisch, im Sinne der Peirceschen Kategorien, als "Möglichkeit" zu betrachten. Ich möchte aber auch an den bereits in der Aristotelischen Poetik formulierten Möglichkeitsaspekt des Kunstwerks erinnern. In beiden Fällen zeigt dies die seinthematische Grenzziehung eines künstlerischen Aktes an.*
- (18) *Über die literarische Konzeption und Realisation wird bei P. Biner, op. cit. berichtet.*
- (19) *Wir finden sie bei P. Biner, op. cit. und bei Billeter/Preisig, op. cit.*
- (20) *In einer ausgeprägten Weise finden wir diese Schemata in allen hier genannten Inszenierungen. Ich meine damit, daß jeder Handlungsabschluß mit einer ihm transzendierenden Wirkungsintention behaftet war.*
- (21) *Ich stütze mich hier auf die Darstellungen der Peirceschen Semiotik, wie sie in der "Stuttgarter Schule" von Max Bense (Semiotik, Baden-Baden, 1957; Einführung in die informationstheoretische Ästhetik, Reinbek, 1969; Semiotische Prozesse und Systeme, Baden-Baden, 1975; Vermittlung der Realitäten, Baden-Baden, 1976) und Elisabeth Walther (Allgemeine Zeichenlehre, Stuttgart, 1974) aufgearbeitet wurde.*
- (22) *Walther, Elisabeth, Allgemeine Zeichenlehre, Stuttgart 1974, S. 91 ff.*

SUMMARY

The history of modern theatre shows that there had already been a misunderstanding about the term of 'representation' in the theory of Antonin Artaud. We have similar problems concerning 'Living Theatre'. A misinterpretation of this question and of its realized signlanguage, which was obviously conceived for transgressions, gives us the idea of a theatre as a continuation of life in the community. This concept is characterized by the kind of 'semioses', which are investigated in this article.

SEMIOSIS 10

Internationale Zeitschrift für
Semiotik und Ästhetik.

3. Jahrgang, Heft 2, 1978

INHALT

René Thom: <i>Vom Icon zum Symbol</i>	5
Robert Marty: <i>Sémiotique de l'espistémologie</i>	24
Udo Bayer: <i>Semiotik und Didaktik</i>	38
Jarmila Hoensch: <i>Die Zeichen des Living</i>	49
Manfred Wandel - Renate Kübler: <i>Die Aufgabe der Visuellen Kommunikation in Gestaltungsprozessen</i>	64
Max Bense: <i>Das kreative Prinzip "ästhetischer Zustände"</i>	70
Otl Aicher und Martin Krampen, <i>"Zeichensysteme der Visuellen Kommunikation (Walther)</i>	80
<i>Zeichen, Text, Sinn. Hrsg. von K.H. Spinner (Bayer)</i>	82
<i>Circle for Visual Semiotics at Buffalo (Gella)</i>	83
<i>Semiotik-Tagung in Suzette</i>	84
<i>Europäisches Kolloquium über Semiotik und Ideologie in Perpignan (Böttner)</i>	85