

Znakolog

An International Yearbook of Slavic Semiotics

Herausgeber: Michael Fleischer, Peter Grzybek

Mitarbeiter: T. Stepien (Katowice),
P.R. Wilson (New Haven)

Herausgeberbeirat:

J. Andrew, Keele; V. Biti, Zagreb; B.D. Djankov, Sofia; K. Eimermacher, Bochum;
W. Eismann, Graz; V.V. Ivanov, Moskva; W.A. Koch, Bochum; Ju.M. Lotman,
Tartu; J. Pelc, Warszawa; N. Petković, Beograd; M. Procházka, Praha; K. Städtke,
Bremen; V.N. Toporov, Moskva; T. & I. Winner, Cambridge

* * *

Eigentümer und Verleger:

Initiative zur Förderung interkultureller
und slavischer Semiotik e.V. (IFISS)

Redaktionsadresse:

Redaktion Znakolog
Universität Bochum, GB 8/152
Postfach 102148, D-4630 Bochum
Germany (West)

© Initiative zur Förderung interkultureller
und slavischer Semiotik e.V. (IFISS)

3

Bochum 1991
IFISS

Zum Stand der tschechischen Dramen- und Theatersemiotik (II)

Ivo Osolsobě — Von der Sprache des Theaters
zum Theater der Sprache

Reinhard Ibler
(Regensburg)

Vergleicht man die theoretischen Konzeptionen der beiden zur Zeit wohl führenden Vertreter auf dem Gebiet der tschechischen Dramen- und Theatersemiotik, Miroslav Procházka (geb. 1942)¹ und Ivo Osolsobě (geb. 1928), so tritt eine grundlegende Gemeinsamkeit zutage. Beide haben sich intensiv mit den Arbeiten Orakar Zichs,² des Vaters der tschechischen Dramentheorie, auseinandergesetzt. Dennoch endet hier die Gemeinsamkeit im wesentlichen. Während nämlich Procházka im weiteren der Traditionslinie folgt, welche die Rezeption Zichs im tschechischen Strukturalismus und seinem Umfeld (J. Mukařovský, J. Veltruský, J. Honzl u.a.) eröffnet hat, geht Osolsobě — man muß bei- nahe sagen: erstaunlicherweise — darauf kaum ein. Statt dessen zeigt er ein starkes Interesse für kommunikationstheoretische Modelle, wie sie unter anderem die amerikanische Semiotik (Ch.S. Peirce, Ch.W. Morris), Sozialpsychologie und -psychiatrie (E.L. und R.E. Hartley, G. Bateson, E. Goffman u.a.) und Kybernetik (N. Wiener) entwickelt haben. Als wichtiges Charakteristikum, das auch sein semiotisches Denken in entscheidendem Maße beeinflusst hat, erscheint die Tatsache, daß Osolsobě aus der 'Praxis' kommt. Er war beim Brüner Staatstheater als Lektor, Dramaturg und Regisseur tätig und hat daneben eine Reihe von Operetten- und Musical Libretti sowie Gesangstexten

¹ Vgl. Teil I dieses Forschungsüberblicks (Ibler 1990).

² Siehe Ibler (1990, S. 149f).

veröffentlicht.³ Dem leichten Musiktheater hat von Anfang an auch seine wissenschaftliche Aufmerksamkeit gegolten. Er promovierte mit einer Arbeit 'Zu grundsätzlichen Fragen der Geschichte und Theorie des Operettengenes' (Osolsobé 1952) und hat seitdem viele Beiträge zu dieser Problematik vorgelegt.⁴ Im folgenden möchte ich mich zunächst auf diejenigen Ergebnisse seiner Arbeiten konzentrieren, die für die Dramen- und Theatersemiotik im allgemeinen von Relevanz sind.⁵

Für Osolsobé geht die Vorbildwirkung des Komponisten, Musikästhetikers und Dramentheoretikers Otakar Zich (1879-1934) von dessen Zielstrebigkeit und Konsequenz im wissenschaftlichen Denken aus, was unter anderem Ausdruck in der Konzentration auf die Gattung Drama und in einer auf jegliche historische Abschweifungen verzichtenden theoretischen Stringenz gefunden hat.⁶ Zich ist für Osolsobé 'Semiotiker',⁷ ein Anspruch, den er selbst nie erhoben hat und der sich auf den ersten Blick aus der Methodik und Terminologie seiner Arbeiten auch nicht ableiten läßt. Dennoch macht Osolsobé vier Gründe für seine Einschätzung geltend, und zwar

1. einen *objektiven*: die Analyse der dramatischen Struktur;
 2. einen *subjektiven*: die Berücksichtigung des Standpunkts der Rezipienten, d.h. der Zuschauer;
 3. einen *gegenständlichen*: die Zugrundelegung handlungstheoretischer Konzepte;
 4. einen *philosophischen*: der Versuch einer erkenntnistheoretischen Durchdringung des Phänomens Theater.
- 'Semiotisch' in diesem Sinne sei auch Zichs 'klassische' Definition des Dramas: "Das dramatische Werk ist ein künstlerisches Werk, welches das wechselseitige Handeln von Personen im Spiel der Schauspieler auf der Bühne vorführt."⁸ In der ersten seiner größeren drause-

³ Kurze Angaben zur Person siehe Kudělka 1985, S. 251.

⁴ Vgl. u.a. Osolsobé 1967, 1968, 1971, 1972, 1973, 1974.

⁵ Osolsobé hat sich darüber hinaus auch mit generellen Fragen der Modellierung, der Ostension, Ikonizität, Modalität, Parodie usw. auseinandergesetzt.

⁶ Vgl. Osolsobé 1986, S. 37ff.

⁷ Näheres hierzu in Osolsobé 1981.

⁸ Zich 1931/1986, S. 54 (Übers. a.d. Tschech. hier und im folgenden R.L.)

R. Ibler: Zum Stand der tschechischen Dramen- und Theatersemiotik (II)

miotischen Arbeiten über das 'Das dramatische Werk als Kommunikation durch Kommunikation über Kommunikation' (Osolsobé 1970) begründet dies Osolsobé damit, daß die Komponenten *künstlerisches Werk*, *Spiel* und *wechselseitiges Handeln* allesamt mit dem Bereich menschlicher Kommunikation zu tun haben. Kommunikation tritt im Hinblick auf das Drama in dreierlei Funktion auf:

- I. als allgemeines Wesen der Kunst und folglich auch der dramatischen Kunst;
- II. als Gegenstand des dramatischen Werks;
- III. als spezifisches Material des dramatischen Werks.⁹

Der erste der genannten Punkte betrifft den Dialog zwischen Theater, d.h. Bühne, und Publikum.¹⁰ Daß es sich dabei tatsächlich um einen *Dialog* handelt, begründet Osolsobé mit der Tatsache, daß der Informationsfluß hier durchaus nicht so einseitig verläuft, wie es bei oberflächlicher Betrachtung erscheint. Bei ständigem optischen und akustischen Kontakt 'antwortet' das Publikum in mehr oder minder großen Abständen auf die von der Bühne kommenden Mitteilungen mit konventionalisierten Reaktionen (Klatschen, Pfeifen) und emotionalen Äußerungen (Lachen, Weinen). Allerdings ist dies natürlich kein *symmetrischer*, d.h. im großen und ganzen ausgeglichener und gleichberechtigter Dialog, vielmehr sollte man von einem Verhältnis der *Komplementarität* sprechen: der Zuschauer ist dem Schauspieler gewissermaßen 'ausgeliefert', ihm hierarchisch untergeordnet. Jedoch ... und das ist sehr wichtig — funktioniert dieses Verhältnis nur im Rahmen einer gegebenen reziproken Komplementarität, die Osolsobé als *Metakomplementarität* bezeichnet: erst die Zuschauer erlauben es durch ihre Präsenz den Schauspielern, ihrerseits den Dialog in Gang

⁹ Osolsobé 1970, S. 15.

¹⁰ Diese Beschränkung macht bereits hier die schwerpunktmäßige Ausrichtung Osolsobés auf die Theatertextkomponente (im Gegensatz zum Dramentext) deutlich. Genau genommen kommt in der Dramenkunst jedoch ein äußerst vielfältiges und komplexes Geflecht kommunikativer Beziehungen zur Geltung, das (auch in reziproker Richtung) Instanzen wie Autor - Leser - Regisseur - Schauspieler - Publikum umfaßt, um nur die wichtigsten zu nennen. Vgl. z.B. das Modell bei Iblar 1980, S. 39, sowie Iblar 1991.

zu setzen.¹¹ Neben dieser *pragmatischen* Komponente geht Osolobě auch auf *Syntax* und *Semantik*¹² der dramatischen Mitteilung ein und bringt im Zusammenhang damit zwei Begriffe ins Spiel, die für sein ganzes Theoriegebäude von größter Wichtigkeit sind und deshalb in vielen seiner Arbeiten auftauchen:

1. trotz seiner Komplexität im semiotischen Sinne verfügt das Theater über einen relativ einfachen Ausgangsimpuls: es vermittelt Informationen durch Präsentation, durch Zeigen; dies ist das semiotische Prinzip der *Ostension*.¹³

2. wir haben es hier aber nicht mit einem reinen ostensiven Charakter zu tun, denn das szenisch Präsentierte stellt nicht in erster Linie sich selbst dar, sondern beinhaltet die "Mitteilung von *etwas anderem*, von einer anderen Realität, die durch die gegenwärtige theatralische Realität nur vertreten, *vergegenwärtigt, repräsentiert, modelliert* wird."¹⁴ Das Theater hat also auch *Modell*charakter,¹⁵ in der Modellierung von Kommunikation durch Kommunikation besteht eine der wesentlichen Funktionen der Dramenkunst.

Was die Behandlung menschlicher Kommunikation als (partiellen) Gegenstand des dramatischen Werks angeht, so beruft sich Osolobě vorwiegend auf Ergebnisse der behavioristischen Interaktions- und Kommunikationsforschung amerikanischer Sozialpsychologen, Psychiater und Anthropologen.

Ähnlich wie die behavioristische Psychologie geht auch das Theater an seinen Gegenstand, den Menschen, wie an einen *'geschlossenen Behälter'* heran, der nur der Beobachtung von außen, der Extrospektion, zugänglich ist. Gleichzeitig jedoch existiert in der dramatischen Kunst das ständige Bemühen, für diese ihre Beschränkung einen Ausgleich zu schaffen und die nicht erreich-

¹¹ Vgl. Osolobě 1970, S. 15f.

¹² Vgl. ebd. S. 16f.

¹³ Vgl. ebd. S. 17.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Osolobě versteht sein Modellkonzept als kritische Auseinandersetzung insbesondere mit dem zentralen Terminus der 'traditionellen' Semiotik, dem *Zeichen*. Vgl. Osolobě 1974, S. 9, 22ff.

bare Introspektion irgendwie zu kompensieren.¹⁶ Als Ersatz für diese Beschränkung fungieren unter anderem Verfahren wie das Beisitesprechen, der (lyrische) Monolog, die Anwendung psychologischer Darstellungsmittel.¹⁷

Der Dialog auf der Bühne ist — im Gegensatz zum komplementären Dialog zwischen Bühne und Zuschauern — ein 'echter', also tendenziell symmetrischer Dialog, bei dem es in der Regel zu einem uneingeschränkten Rollentausch zwischen Sprechern und Hörern und beidseitigem Informationsfluß kommt. Aber die sprachlich-semantische Seite des Dialogs ist nicht die einzige Komponente szenischer Kommunikation; daneben gehören auch pragmatische Relationen¹⁸ wie z.B. Replikenlänge, Präsenz bzw. Nicht-Präsenz der Figuren auf der Bühne usw. zum Bereich kommunikativer Darstellung, d.h. zur 'ostensiven Kommunikation':

Aufgabe des dramatischen Werks (der Inszenierung) im Bereich der Kommunikation ist es also, die *Kommunikation* der dramatischen Personen *untereinander in der ganzen Breite des kommunikativen Spektrums zu rekonstruieren*, anfangen bei der wechselseitigen sprachlichen Kommunikation (die zwischen den Personen als Replikenwechsel, als Dialog rhythmisch pulsiert) bis hin zur ostensiven Kommunikation, die nicht pulsiert, aber in der Breite des ganzen Spektrums als dessen Grundlage auf beiden Seiten andauert: ich spreche nur manchmal, aber zeige mich ständig, sowohl dann, wenn ich spreche, als auch dann, wenn ich nichts sage.¹⁹

In diesem Zusammenhang deutet Osolobě bereits einen Gedanken an, den er in einem späteren Aufsatz, auf den hier noch näher einzugehen sein wird, ausführlich dargelegt hat: nicht nur die szenische Präsentation, sondern jede Form des Sich-Zeigens hat etwas 'Theatralisches'

¹⁶ Osolobě 1970, S. 22.

¹⁷ Vgl. ebd.

¹⁸ Vgl. ebd. S. 22f.

¹⁹ Ebd. S. 23.

an sich.²⁰ Dabei gibt es aber — im Leben wie im Theater — auch Bestrebungen, durch Zeigen etwas vorzuspiegeln, die Kommunikationspartner etwa mit Potemkinschen Dörfern zu täuschen, ihnen eine 'Komödie' vorzuspielen. Diese Erscheinung wird als *Pseudo-Ostension* bezeichnet.²¹

In bezug auf die dritte der genannten kommunikativen Relationen auf dem Gebiet des Theaters, nämlich Kommunikation als Material der Dramenkunst, geht Osolsobé vom Modellbegriff aus. Modellierung als eine der zentralen semiotischen Aktivitäten des Menschen vollzieht sich in einer breiten Skala möglicher Beziehungen zwischen Original und Modell, die vom Verhältnis maximaler Unähnlichkeit (*symbolische Modelle*) bis hin zu maximaler Ähnlichkeit (*naturalistische Modelle*) reicht. Das Theater arbeitet in starkem Maße mit *metaphorisch-metonymischen* Modellen, bei denen in einem relativ naturgetreuen Abbildungsverhältnis Modell und Original zur selben homologen Reihe gehören.²² ein Mensch wird — in der Regel — von einem echten Menschen, ein Stuhl von einem echten Stuhl modelliert usw.

Entscheidend aber ist, daß das dramatische Werk selbst kein metaphorisch metonymisches Modell ist, denn ein solches Modell "[...] der menschlichen Kommunikation als Kommunikation [...] kann nur eine andere, natürliche, reale menschliche Kommunikation sein. Das, was jedoch die Schauspieler auf der Bühne machen, ist keine Kommunikation, sondern *Pseudo-Kommunikation*."²³ Bei einem praktisch naturgetreuen Abbildungsverhältnis von 1 : 1 handelt es sich bei der szenischen Repräsentation also nur um eine künstliche Kommunikation. Bei aller Vorspiegelung verfügt das Theater aber über deutliche Indikato-

²⁰ Vgl. hierzu auch den von Osolsobé erwähnten Versuch des amerikanischen Sozialpsychologen Erving Goffman, menschliches Verhalten im Alltag als 'theatralische Präsentation' zu untersuchen (Goffman 1959).

²¹ Vgl. Osolsobé 1970, S. 24. — In den gleichen Problembereich gehört die Differenzierung zwischen 'kooperativer', d.h. aufrichtiger, konstruktiver, und 'konkurrierender' (konfliktträchtiger, destruktiver) Kommunikation, die Osolsobé (S. 25) ebenso wie die Dichotomie 'Sprache der Wissenschaft' vs. 'Sprache der Advokatur' von Norbert Wiener übernommen hat.

²² Zu den verschiedenen Modelltypen vgl. Osolsobé 1970, S. 30f.

²³ Ebd. S. 31.

R. Ibler: Zum Stand der tschechischen Dramen- und Theatersemiotik (II)

ren, daß eben diese Vorspiegelung im Sinne eines Spiels gewollt ist. Das Spiel definiert Osolsobé als eine Art *Bewegungsmodell*,²⁴ um schließlich auch Sprache unter dieser Prämisse zu charakterisieren:

Sprachliche Bewegungen sind besondere Bewegungen. Nicht nur, daß sie sich schön und *bequem kombinieren* lassen [...] und daß es sich mit ihnen hervorragend spielen läßt; es sind dies auch ungewöhnlich wirkungsvolle Bewegungen, sie lassen sich *in die Ferne übertragen* (mittels in Schwingungen versetzter Luft), sie lassen sich also leicht übermitteln, und — was besonders wichtig ist — sie sind vollkommen *nutzlos*, sie taugen zu nichts, *nichts* auf der Welt sind sie *ähnlich*, sie können also *existentielles Modell von allem Möglichen* sein. Und dem ist auch so. Während die 'bedeutungsvolle', aber 'unechte' Bewegung beim Spiel der Tiere [...] nur dieselbe, aber 'gleichsam tatsächliche' Bewegung modellieren konnte, kann die sprachliche Bewegung in Kombination mit anderen sprachlichen Bewegungen alles Mögliche modellieren, beschreiben und bezeichnen, *jede mögliche Form von Nicht-Bewegung* und Bewegung, einschließlich *Bewegungen modellierende Bewegungen* und sogar *einschließlich jener Bewegungen, die alles Mögliche modellieren*, d.h. einschließlich der 'Bewegungen der Sprache'.²⁵

Auch das szenische Werk ist die komplexe Form eines Bewegungsmodells. Als Spiel modelliert es vor allem menschliche Bewegungen, und zwar eben nicht nur Bewegungen im eigentlichen Sinne des Wortes, sondern auch kommunikative Bewegungen, in ganz besonderem Maße sprachliche Bewegungen. Und diese sprachlichen Bewegungen ihrerseits modellieren oft wieder kommunikative und sprachliche Bewegungen, was einerseits zur Komplexität innerhalb der Werkstruktur, aber andererseits auch zu einer gewissen Intensivierung der Sinnbildung führt.²⁶

²⁴ "Jede [...] Bewegung ist Modell für eine andere Bewegung, eine 'tatsächliche' Bewegung, eine Bewegung in einer 'tatsächlichen' momentan nicht existenten Situation." (ebd. S. 33).

²⁵ Ebd. S. 34.

²⁶ "Und weil der Mensch, namentlich der sich in Konflikt, in Interaktion befindliche

Wie Osolsobé des weiteren hervorhebt, sollte der von ihm beschriebene Sachverhalt in erster Linie zur "Demonstration des gemeinsamen Wesens aller Arten des Kommunizierens und Modellierens dienen".²⁷ Das Gesagte bezieht sich deshalb auf sämtliche in einem dramatischen Werk auftretenden kommunikativen Formen. Aus diesem Grunde wendet er sich gegen alle Versuche, die Grundschichten der dramatischen Struktur, die in der aristotelischen Trias MIMOS (Spiel), LOGOS (Sprache) und EIDOS (Form) ihren Ausdruck gefunden haben, konfrontativ gegeneinander auszuspielen und in ihrem Verhältnis zueinander Dominanzrelationen zu errichten: schließlich liegt ihnen allen im Prinzip das gleiche kommunikative Urphänomen zugrunde. Dabei nimmt er auch Zich nicht von der Kritik aus, da dieser seiner Meinung nach das Formprinzip überbetont habe: "nicht der EIDOS, die bildende Kunst, die Szene, formt den MIMOS, sondern umgekehrt der MIMOS, wo immer er auch Eingang finden mag und sein Spiel beginnt [...] formt um sich herum, woraus auch immer, was er in sein Spiel einschließt, seinen EIDOS."²⁸ Dies wiederum beweist, daß Zichs Theorie nicht global anwendbar ist, da er eben nur einen bestimmt Theatertypus im Auge hatte, und zwar jenen, der sich auf die im französischen Klassizismus geschaffene Tradition beruft.

Neben diesem Typus, den Osolsobé "dramatisches Theater" bzw. sogar "Zichsches Theater" nennt, in dem also letztlich das Form- über das Spielprinzip dominiert, gibt es das "epische Theater"²⁹ (das allerdings nicht auf den Brechtschen Typus verkürzt sehen will, da es ähnliche Tendenzen im Verlauf der ganzen Dramengeschichte gegeben hat), das von einer Verbindung LOGOS/MIMOS ausgeht.

Der dramatische Typus läßt eine solche Verbindung nicht zu: er geht von den Gesetzen einer stofflichen Kongruenz von Original und Modell aus; im rein dramatischen Typus — in dem eine Be-

Mensch — und so einen Menschen stellt das dramatische Werk eben dar — häufig über die Kommunikation anderer kommuniziert, besonders über diejenige, die ihn in irgendeiner Weise betroffen hat, wird das dramatische Werk dadurch um ein weiteres semantisches Sonterrain vertieft" (ebd. S. 35).

²⁷ Ebd.

²⁸ Ebd. S. 36.

²⁹ Vgl. Osolsobé ebd., S. 36f.

wegung immer nur dieselbe Bewegung und eine Sache immer nur dieselbe Sache modelliert — darf das Prinzip LOGOS nur innerhalb des Modells auftreten, nur als Kommunikationsmittel der dramatischen Figuren untereinander, nicht jedoch als kommunikatives Instrument zwischen Bühne und Zuschauerraum. [...] Der epische Typus darf also mit seinem Zuschauer sprechen, er darf ihm auch eine Aufschrift lesen lassen. [...] der dramatische Schauspieler konnte mit einer Bewegung höchstens dieselbe Bewegung und mit sich selbst höchstens einen anderen Menschen modellieren [...]; der epische Schauspieler kann durch seine Bewegung jedwede andere Bewegung und durch sich selbst alles Mögliche modellieren [...]. Der epische Schauspieler ist einfach ein universaler Erzähler [...], der zum Modellieren, zum Modellieren für den Zuschauer, alles, was ihm zur Verfügung steht, benutzt und folglich mit allen physischen Modellen modelliert.³⁰

Neben epischen Tendenzen im Theater sieht Osolsobé auch, umgekehrt, dramatische Tendenzen in der Epik. Dort, wo das Wort des Erzählers nicht mehr nur — modellhaft — für einen erzählten Sachverhalt steht, sondern wo es beginnt, die Kommunikation selbst zu seinem Thema zu machen, wo das Wort also zu einem Modell für ein anderes Wort wird (z.B. im Zitat, in der direkten Figurenrede) haben wir es im semiotischen Sinne mit ähnlichen Gegebenheiten wie im Theater zu tun. Doch diesen Gedanken kann Osolsobé im vorliegenden, hier aufgrund seines programmatischen Charakters etwas ausführlicher besprochenen Artikel nur anschnitten. Eingehend befaßt er sich damit in einem neueren Aufsatz, der den beziehungsreichen Titel 'Das Wort als Exponat, als Held und als Schauspielergestalt. Enklaven des Theaters in Sprache und Literatur' trägt (Osolsobé 1987). Darin wird die in den früheren Arbeiten thesenartig anklingende Idee vom Theater außerhalb der szenischen Dimension weiter ausgeführt und an einigen exemplarischen Fällen in ihren — oftmals sehr originellen und überraschenden — Konsequenzen aufgezeigt.

Dieser Beitrag geht von der alten Frage nach Standort und Stellenwert des (schriftlichen) Dramentextes aus: verfügt dieser über eine eigene ästhetische Qualität und gehört in den Bereich der Literatur,

³⁰ Ebd. S. 37.

oder ist er lediglich 'Textsubstrat'³¹ des szenischen Gesamttextes und fällt somit in die Sphäre des Theaters? Wenn die Wissenschaft bislang eher der zweiten Annahme zuneigte, dann beruht das Osolsobé zufolge auf zwei irigen Prämissen, nämlich

- a) einerseits eines 'reinen', d.h. rein sprachlichen Charakters der Literatur und andererseits
- b) eines 'unreinen', vermischten, synthetischen Charakters des Theaters.

Er zeigt gleich zu Beginn des genannten Artikels — und hier knüpft er an seinen früheren Einsichten an —, daß die These vom homogenen Charakter der Sprache in den Bereich des Mythos zu verweisen ist: dort, wo Sprache nämlich nicht mehr eine außersprachliche Wirklichkeit, sondern eine andere sprachliche Wirklichkeit modelliert, ändert sie auch die Art und Weise der Repräsentation: diese ist nicht mehr *arbiträr*, sondern wird *ikonisch*. Das macht sich besonders auffällig natürlich im oben erwähnten Fall des narrativen Texts bemerkbar, der zwar das nach außen hin homogene, d.h. im Bewußtsein des Rezipienten so erscheinende, System der Sprache verwendet, seine Eigenart aber letztlich doch aus dem oft vielschichtigen Wechsel der Repräsentationstypen von der symbolischen Deskription bis hin zur ikonischen Zitierung und direkten Rede bezieht.³²

Stellt sich also die Sprache als überaus heterogenes semiotisches Gefüge heraus, so zeigt sich, daß andererseits das Theater — ebenfalls in deutlichem Gegensatz zur ursprünglichen Annahme — ein recht homogenes System repräsentiert. Eines der zentralen Merkmale des Theaters von Anbeginn seiner Entwicklung an ist die ikonische Dar-

³¹ So z.B. Pfister 1982, S. 25.

³² Ein Schriftsteller, der mit direkter Rede arbeitet (wie auch mit Pseudo- oder Quasitaten) und und damit seine Erzählung durchwirkt, und ähnlich auch jeder Sprachbenutzer, der in seinen sprachlichen Äußerungen, sei es in gesprochenen oder geschriebenen, Zitate oder Quasizitate benutzt, arbeitet also mit einer Mischung aus zwei semiotisch vollkommen heterogenen Mitteln: der Sprache und token-models. Da die ready made tokens, die er benutzt, — aus reinem Zufall — ebenfalls sprachliche tokens und daher von den anderen tokens seiner eigenen Aussage nicht zu unterscheiden sind, bleibt diese Heterogenität allerdings verborgen" (Osolsobé 1987, S. 131).

R. Ibler: Zum Stand der tschechischen Dramen- und Theatersemiotik (II)

stellung von 'Dingen' durch Exemplare (tokens) aus der jeweils selben Klasse von Dingen (types). Wie bereits im Zusammenhang mit der Besprechung des ostensiven und modellierenden Charakters des Theaters festgestellt, wird hier in einem naturgetreuen Abbildungsverhältnis normalerweise (genauer gesagt: im 'dramatischen' Typus im Unterschied zum 'epischen' Typus) ein Stuhl durch einen Stuhl, ein Mensch durch einen Menschen und eben auch Sprache wiederum durch Sprache repräsentiert. Und diese sprachliche Komponente läßt sich aus dem szenischen Gesamtkunstwerk 'herauslösen', wodurch wir das Textsubstrat, d.h. den dramatischen Text erhalten.

In Umkehrung der herkömmlichen Prämissen geht Osolsobé also davon aus, daß Sprache ein 'heterogenes Multimedium' und Theater hingegen ein überaus 'einheitliches Medium' darstellt.³³ Sprache kann man als das Gebiet der *minimalen Ikone* mit folgenden Merkmalen bezeichnen:

- spezifisches, eingeschränktes (Ausdrucks-)Repertoire (Laute, Schriftzeichen),
- spezifisches (Darstellungs-)Universum (die ganze Welt umfassend),
- spezifische Korrespondenz zwischen Repertoire und Universum im 'Maßstab' 1 : ∞.

Demgegenüber zeigt das Theater als Gebiet der *maximalen Ikone* folgende, entgegengesetzte Charakteristika:

- reicheres Repertoire (nicht nur verbal),
- engeres Universum (in erster Linie der Bereich menschlicher Interaktion),
- Korrespondenz im 'Maßstab' 1 : 1.

Die Wirkungssphäre des Theaters erstreckt sich nach Osolsobé aber nicht lediglich auf den konventionellen szenischen Bereich. Theater

³³ "Das Theater-formt auf vollkommen homogene Weise ein vollkommen homogenes Bild (d.h. semiotisch homogenes Bild) der heterogenen Wirklichkeit, die sie abbildet; es ist dies allerdings das Bild eines sehr kleinen Teils der Wirklichkeit, dazu ein überaus lückenhaftes und in gewissem Sinne oberflächliches, d.h. nur die Oberfläche dieses Abschnitts erfassendes Bild. [...] Demgegenüber arbeitet die Sprache [...], namentlich in ihrer gesprochenen Form, auf eine im Prinzip unreine heterogene Weise, und ist bereit, ohne irgendwelche Vorurteile, Hemmungen und Skrupel alles zu ergreifen und sich mit allem zu verbinden" (ebd. S. 133).

ist für ihn weniger Institution und Kunstform, als vielmehr eben ein semiotisches Prinzip, das auch auf anderen Gebieten, hier namentlich in literarischen Texten zur Geltung kommt. Diese Erkenntnis führt ihn zu folgender Einschätzung:

Die Grenze zwischen Literatur und Theater verläuft nicht auf dem traditionell anerkannten Gebiet des Theaters, sondern auf dem Gebiet der Literatur. Das Theater ist keine Mischform, keine Synthese aus Wort, Bild usw. — im Gegensatz dazu ist die Literatur, da sie Enklaven des Theaters enthält, notwendigerweise eine Mischform. Das Theater ist kein 'sekundär modellierendes System', d.h. ein von einem einzigen 'primären System' abgeleitetes System wie die Sprache. Im Gegenteil, das Theater in seinen primitivsten Formen (Spiel von Tieren) ist ein weitaus ursprünglicheres und primäreres System als die Sprache, so daß auch die Sprache, wo immer sie zum Bestandteil von Spiel oder Theater wird, primär als Spiel und erst sekundär als Sprache fungiert. Nicht nur die direkte Rede, sondern auch jeder ihrer Bestandteile, jedes zitierte Wort, jedes Zitat arbeitet mit der Methode der token-*tokens*, der Methode des Theaters: zuerst wirkt es als 'Schauspielergestalt', in der Rolle 'eines anderen Wortes desselben types' und erst dann, nach dieser theatralischen Leistung, als Wort selbst, als Sprache, d.h. sozusagen als 'Träger von Bedeutung'.³⁴

Auf die 'Enklaven' des Theaters in anderen Bereichen geht Osolsobé im weiteren Verlauf seines Aufsatzes näher ein. Er erörtert insbesondere die Implikationen und Konsequenzen seiner These für Gebiete wie die 'reine Theorie' (S. 135ff.) sowie die literarische Gattungspoetik (S. 137ff.). Darüber hinaus demonstriert er vor allem die diesbezügliche Rolle des 'Zitats' (S. 141ff.) im künstlerischen Werk und leitet daraus Schlussfolgerungen für literarische Schlüsselbegriffe wie Scherz, Parodie, Ironie, Humor, Mystifikation, Fiktion, Illokution, Illusion (S. 148ff.) ab. Doch dies geht bereits über unser eigentliches Thema hinaus.

Aus dem bisher Gesagten ergeben sich für eine Beurteilung von Osolsobés Beitrag zur Dramen- und Theatersemiotik folgende wesent-

³⁴ Ebd. S. 134.

liche Charakteristika. Drei Begriffe erweisen sich im Hinblick auf die Gesamtkonzeption als zentral: Kommunikation, Ostension, Modellierung. Theater als Kunst ist Kommunikation, in der eine andere Kommunikation sich nicht nur zeigend (ostensiv) darstellt, sondern dabei noch eine weitere Kommunikation repräsentiert, d.h. modelliert. Diese ostensive Modellierung, das 'In-sich-zeigender-Weise-Repräsentieren' birgt die Grundzüge eines allgemeinen semiotischen Prinzips in sich, das in anderen Bereichen menschlicher Interaktion und Kommunikation in gleicher Weise wirkt, von diesen quasi 'okkupiert' wurde. Bevor wir zu einer kurzen Einschätzung dieses Prinzips gelangen, möchte ich noch einige grundlegende Einsichten anführen, zu denen Osolsobé bei seinen Untersuchungen zum leichten Musiktheater gelangt ist (wobei hier natürlich auf die mitunter sehr interessanten Details verzichtet werden muß).

Die unter semiotischem Aspekt wichtigsten Aussagen zu dieser Problematik finden sich in der Monographie über "Das Theater, das spricht, singt und tanzt" (Osolsobé 1974) sowie in dem deutschsprachigen Artikel "Der Vierte Strom des Theaters als Gegenstand der Wissenschaft. Prospekt einer strukturalen Operettenwissenschaft" (Osolsobé 1971). Das leichte Musiktheater oder — wie Osolsobé es nennt — das *singende-tanzende-und-sprechende Theater* (STST),³⁵ zu dem die Genres der *opéra comique*, der Operette und des Musicals gezählt werden,³⁶ ist im Unterschied zum reinen Sprechtheater dadurch gekennzeichnet, daß die dargestellte Kommunikation sich nicht immer in der Form 'normaler', realer, sprechender Kommunikation vollzieht, sondern eben auch unter Einsatz von Gesang und Tanz.

Insbesondere die *Gesangsnummer* hat Osolsobé als eines der Kernprobleme des STST charakterisiert.³⁷ Die Gesangsnummer hat in der Regel die Form des Lieds, und das Lied ist die Vereinigung von Text ("Poesie") und Musik.³⁸ Im Lied gibt die Musik ihren Charakter als rein ostensive Kunst auf, denn sie kann 'im Verein mit Wort, mit einer

³⁵ Osolsobé 1971, S. 13.

³⁶ Vgl. ebd.

³⁷ Vgl. ebd. S. 33.

³⁸ Vgl. ebd. S. 33f.

Situation oder mit anderen Künsten — in einem konkreten Kontext als Modell dienen.³⁹

Berücksichtigen wir noch den Interpretieren des Liedes, so wird dieses zum 'interpretierten Lied', und ein solches stellt für Osolobë bereits eine Grenzform zum Theater hin dar.⁴⁰ Und das interpretierte Lied im Rahmen einer Theatervorstellung wird zur 'gesungenen dramatischen Situation'. Das leichte Musiktheater verfügt also gegenüber dem reinen Sprechtheater über Mittel zur kommunikativen Differenzierung. Da reale Sprache hier eben nicht nur durch gesprochenen, sondern auch durch gesungene Sprache modelliert wird, bildet sich zwischen diesen beiden Modellierungsformen eine Art Kontrastrelation heraus:

Das STST [...] mit seiner funktionellen Gegenüberstellung des gesprochenen Dialogs und der gesungenen Musiknummer — einer Opposition, die der funktionellen Differenz zwischen Arie und Rezitativ in der Vorwagnerschen Oper entspricht — kann besonders bemerkenswerte Situationen unterscheiden und sie durch die verschiedensten Musik- und Liederformen modellieren.⁴¹

Gerade auf diese Weise wird ein zusätzliches Verfahren eingeführt, den komplexen Bereich menschlicher Kommunikation, ihre symmetrischen, komplementären und metakomplementären Relationen darzustellen, zu repräsentieren und zu differenzieren.

Von der 'Theorie der Nummer' spannt Osolobë den Bogen zur 'Theorie des Ganzen'. "Sämtliche Musiknummern formen im Verein mit allen gesprochenen Szenen [...] ein *reueartiges Ganzes*, den *Revue-Plan* des Werkes."⁴² Dieser Revue-Plan ist rein ostensiver Natur, die einzelne Nummer wird ausschließlich in ihrer künstlerischen Funktion als 'Auftritt' gesehen. Hinzu treten die Ebenen der *Be-*

³⁹ Ebd. S. 34.

⁴⁰ "Der Interpret wandelt sich zum Darsteller, das Lied zum gesungenen Monolog oder Auftritt, wir sind Augenzeugen der *Geburt der Komödie aus dem Körper der Musik*" (ebd. S. 35).

⁴¹ Ebd. S. 36.

⁴² Ebd. S. 37 (besser sollte man hier wohl von einer Revue-Ebene oder -Schicht sprechen).

deutungsbildung (der 'dramatische' oder 'semantische Plan') sowie der *Komposition* (der 'tektonische' oder 'symphonische Plan'). Während letztere die Architektur des ganzen Werks bezeichnet,⁴³ spielt innerhalb der Bedeutungsebene die dramatische Handlung die zentrale Rolle. Relevant sind hier die für das leichte Musiktheater charakteristischen 'Handlungstypen' oder 'Sujet-Typen'. Dabei stellt Osolobë zwei Merkmale heraus, die tendenziell in allen Genres dieser besonderen Theaterform zu beobachten sind: 1. es handelt sich 'inhaltlich' um Lustspiele; 2. meist herrscht eine starke Neigung zur Melodramatik vor.

Im Anschluß an Leonard Bernsteins Auffassung von 'vernacular' (Dialekt) des Musicals weist er schließlich auf die Notwendigkeit einer stärkeren Berücksichtigung des allgemeinen kulturellen Kontextes hin, innerhalb dessen sich die historisch oft relativ kurzlebigen Genres des STST manifestieren. Dies impliziert eine Erforschung des künstlerischen Seins und des Bewußtseins des STST, anders ausgedrückt: seiner *langue* und seiner *parole*. In dieser Hinsicht lassen sich drei besonders evidente Kernbereiche herausfiltern:

1. das *Parodistische*: daß die Parodie gerade innerhalb dieses Theatertypus besonders stark repräsentiert ist, hängt zumindest partiell damit zusammen, daß Parodieren als spezifische Form des Modellierens⁴⁴ mit etwas 'Theatralisches' an sich hat. Osolobë meint gar, "die konsequentesten Parodien finden sich auf der Szene."⁴⁵

2. die *Spezifik des Akteurs*: der Schauspieler, ein Mensch, der im Rollenspiel zum Modell für einen anderen Menschen wird, hat diese Funktion nur im konkreten Kontext der szenischen Präsentation inne, d.h. er fungiert als ostensiv sich zeigender Modell-Mensch nur in der Relation zum Publikum. Diesem gegenüber übernimmt er eine 'dienende' Funktion, natürlich nicht im Hinblick auf Informationen über

⁴³ Osolobë spricht hier sogar von "der Manifestation der inneren, nicht nur musikalischen Musikalität des Werkes" (ebd. S. 38).

⁴⁴ "Die Parodie ist ein *Modell*, ihr *Objekt* (ihr 'Original') ist aber wieder ein *Modell*, die Parodie ist also ein *Modell eines Modells*. Ihr Objekt wird von der Parodie aus dem *Material* und durch die *Mittel des Originals modelliert*: jede Parodie der Musik muß wieder Musik sein, jede literarische Parodie ist wiederum Literatur: die Modellierungsart der Parodie ist also Modellieren 'in Lebensgröße', im Maßstab 1 : 1, die *Methode des Theaters*" (ebd. S. 39f.).

⁴⁵ Ebd. S. 40.

selbst, sondern auf den 'anderen', den er darstellt, sowie das raumzeitliche Kontinuum, in das dieser 'andere' eingebunden ist. Was diese Relationen angeht, besteht natürlich ein gewisser 'qualitativer' Unterschied zwischen dem Schauspieler des Sprechtheaters und demjenigen des STST. Dies bedürfte aber noch eingehender Erforschung.⁴⁶

3. die *Funktion der Stadt*: "Alle drei Hauptformen des STST sind in den Großstädten entstanden. [...] Die Städte bilden komplizierte Netze wechselseitiger Kommunikation und Ostension, die die Atmosphäre und den Charakter der Stadt ausdrücken. Für das STST funktioniert die *Stadt als Thema*, als *Publikum*, zugleich aber auch als Autor. Das ganze STST ist nichts anderes als eine neue komplexe *Stimme der Stadt*, eine höchst komplizierte Form der städtischen Folklore."⁴⁷ Die Stadt ist im Kontext des leichten Musiktheaters also nicht nur Gegenstand der Darstellung, sondern fungiert gleichsam als allumfassender kultureller Impuls, der auf Produktion und Rezeption dieser Werke einen immensen Einfluß ausübt.⁴⁸

Diese wenigen Punkte aus Osolobés umfangreichen Arbeiten zum leichten Musiktheater mögen genügen, um die allgemeine Denkrichtung aufzuzeigen und zu demonstrieren, daß hier ein überaus origineller Versuch unternommen wurde, einem in der (zumal semiotischen!) Forschung vernachlässigten Gebiet zu seinem Recht zu verhelfen, und daß eine Reihe von Ergebnissen dieser Arbeiten auch im breiteren dramatischen und theatertheoretischen Zusammenhang gewichtige Argumente zu liefern vermögen.

Versucht man, den Forschungsbeitrag dieses bedeutenden tschechischen Philologen im Bereich der Dramen- und Theatersemiotik einzuordnen, so kommt man um einen Vergleich mit den einschlägigen Arbeiten der tschechischen Strukturalisten und ihrer Schüler nicht umhin. Während diese vorwiegend an den verschiedenen das Theater konstituierenden semiotischen Systemen (natürliche Sprache, Mimik,

⁴⁶ Vgl. ebd. S. 40.

⁴⁷ Ebd. S. 40f.

⁴⁸ "Die Stadt ist nichts anderes als ein *Massenschöpfer*. Und für die Massenschöpfer gehen dieselben Gesetze wie für den individuellen Künstler. Beide können in einem gewissen Sinne nur *aus sich selbst, über sich selbst und für sich selbst schöpfen*" (ebd. S. 41).

Gestik, bildkünstlerische Komponente, Musik usw.) und ihrem Zusammenwirken interessiert waren, d.h. das Gesamtkunstwerk Theater in die einzelnen beteiligten Codes auflösten, geht Osolobé praktisch den umgekehrten Weg. Für ihn ist weniger die Vielfalt in der Einheit ausschlaggebend, als vielmehr die Einheit in der Vielfalt. Und diese Einheit weist alle Merkmale eines grundlegenden semiotischen Mechanismus auf, auf den alle Komponenten der Vielfalt letztendlich zurückzuführen sind: das Prinzip ostensiver Modellierung. Wie verblüffend weit das Wirkungsfeld dieses Prinzips ist, demonstriert Osolobé an einer Vielzahl von Beispielen aus theaterexternen Gebieten, zu denen unser alltägliches Verhalten sowie die — künstlerische wie nichtkünstlerische — Verwendung der Sprache gehören.

Man kann dieser Konzeption neben ihrer Originalität einen gewissen innovativen Reiz nicht absprechen, zumal wenn man sich viele andere neuere Arbeiten zu dieser Problematik anschaut. Über die wiederholte und variierte Konstatierung der 'Plurimedialität' gelangen diese selten hinaus. Dennoch gibt es auch allgemeine theoretische Ansätze, die eine gewisse innere Verwandtschaft mit der Denkrichtung Osolobés spüren lassen. Die Parallelen zwischen Bachtins primär auf den Roman bezogenen Polyphonie-Begriff und Osolobés Auffassung von der stark 'theatralisierten' Struktur des Erzähltextes sind unübersehbar. Und die Feststellung vom ostensiv-modellierenden Charakter im Verhältnis der künstlerischen Texte untereinander, der sich z.B. in verschiedenen Formen der 'Zitierung' oder auch der Parodie äußert, weist viele Gemeinsamkeiten mit verschiedenen Thesen der Intertextualitätstheorie auf (auf die Osolobé sich meiner Kenntnis zufolge nirgends beruft). Gemeinsam ist der vorliegenden wie den genannten Konzeptionen aber auch ihr Hang zu metaphorphischer Sprachverwendung sowie die Radikalität ihres Bruchs mit den auf Formalismus und Strukturalismus zurückgehenden Forschungsrichtungen, was natürlich auch gewisse Gefahren in sich birgt. Dies gilt zum Teil auch für Osolobés Aussagen, die mitunter einen penetrant apodiktischen Charakter aufweisen, z.B. wenn er in unterschiedener Polemik gegen die herkömmlichen Auffassungen Sprache als überaus heterogenes semiotisches Gefüge, das Theater hingegen als unbestreitbar homogenes System ausmacht. Meines Erachtens bringt einen hier die Dogmatik eines 'entweder — oder' nicht entscheidend weiter, das Zugeständnis eines 'sowohl — als auch' dürfte

letztlich gewinnbringender sein: Sprache ist von einem Standpunkt aus ein homogenes, von einem anderen Standpunkt aus ein heterogenes Gefüge, und das gleiche gilt für das Theater. Wenn z.B. die Strukturalisten die verschiedenen theatralischen Codes beschreiben, so haben sie sicher nicht unrecht: sie zeigen, welche verschiedenartige Systeme, mit denen Kommunikation betrieben werden kann, im Theater zu einem einheitlichen Gesamtkunstwerk zusammengefügt werden. Auch Osolsobě hat nicht unrecht, wenn er behauptet, daß all diesen heterogenen Systemen ein und dieselbe Triebfeder innewohnt, eben der Bereich der menschlichen Kommunikation. Im Prinzip meinen aber beide nichts anderes als unterschiedliche Mechanismen ein und desselben Phänomens.

In Zusammenhang damit steht eine weitere Schwäche der vorliegenden Konzeption. Osolsoběs Fixierung auf Begriffe wie Ostension und Modellierung ist dafür verantwortlich, daß seine Semiotik eine passive, rein repräsentierende Semiotik ist. Das 'Sich-Zeigen' des Schauspielers, des Bühnenaufführers, der Sprache usw., all dies führt zur Auffassung vom Theater als einem reinen Modell für eine andere Wirklichkeit. Und die Sprache selbst wird konsequenterweise zum bloßen Substitut für eine wie auch immer geartete Realität. Hier wird aber übersehen, daß Sprache nicht nur die Funktion des Bezeichnens innehat, sondern sie ist aktiver Bestandteil unseres Denkens, sie ist Realität und erzeugt Realität.⁴⁹ Der Schauspieler auf der Bühne präsentiert nicht nur sich selbst und repräsentiert dabei nicht nur eine fiktive Gestalt, ist also nicht nur Modell z.B. eines Chlestakov, sondern läßt diesen entstehen, 'erschafft' ihn, wird selbst gewissermaßen zu einem Chlestakov. Aus diesem Grunde läßt sich der dramatische Text auch nicht — wie Osolsobě dies tut — als passive Komponente des szenischen Kunstwerks herauslösen, er ist ein eigenständiger Text, der aber am Anfang einer Kette von verschiedenen Akten künstlerischer Weiterzeugung (z.B. Rezeption durch einen Regisseur, Transformation zum Regietext, Auseinandersetzung des Schauspielers mit dramatischem Text und szenischem Text) steht. Das (aktive) Resultat der textuellen Weiterzeugung

⁴⁹ Vgl. ähnlich auch die berechtigte Kritik Michael Fleischers am Modellbegriff der sowjetischen Semiotik in Fleischers 1989, S. 62ff.

R. Ibler: Zum Stand der tschechischen Dramen- und Theatersemiotik (II)

kann dabei dem aktuellen Resultat der szenischen Weiterzeugung ähnlich sein, es kann sich von ihm mehr oder weniger deutlich abheben, und es kann ihm auch widersprechen.

Osolsoběs Verdienst besteht — ungeachtet der genannten Einwände — vor allem darin, auf einen in der Dramen- und Theatersemiotik bisher kaum beachteten Aspekt hingewiesen zu haben, einen Aspekt, der Drama und Theater nicht isoliert, sondern sie in ihren gesamt-kulturellen Zusammenhängen, Einfluß- und Wirkungsmöglichkeiten aufeinander läßt. Alleine aus diesem Grund hätten seine Arbeiten in diesem Forschungsweig viel mehr Beachtung verdient als bisher.

Literatur

127

Osolsobě, Ivo, 1952, K základním otázkám historie a teorie operetního žánru [Zu grundsätzlichen Fragen der Geschichte und Theorie des Operettengeures] (unveröffentl. Diss.). Brno.

Osolsobě, Ivo, 1967, Muzikál je když [Ein Musical liegt vor, wenn]. Praha.

Osolsobě, Ivo, 1968, [Einleitung und Anhang zur tschechischen Ausgabe von] S. Schmidt-Joos, Muzikál. Praha.

Osolsobě, Ivo, 1970, Dramatické dílo jako komunikace komunikací o komunikaci [Das dramatische Werk als Kommunikation durch Kommunikation über Kommunikation]. In: Otázky divadla a filmu, Theatralia et Cinematographica, 1, S. 11–46.

Osolsobě, Ivo, 1971, Der Vierte Strom des Theaters als Gegenstand der Wissenschaft oder Prospect einer strukturalen Operettenwissenschaft. In: Otázky divadla a filmu, Theatralia et Cinematographica, 2, S. 11–44.

Osolsobě, Ivo, 1972, Forma písně a formy lidské komunikace [Die Form des Liedes und die Formen menschlicher Kommunikation]. In: Lidová píseň a samočinný počítač, 1, Brno, S. 93–96.

Osolsobě, Ivo, 1973, Funkce hudby v prožitku myšlení aneb Myslíme hudbou [Die Funktion der Musik im Erlebnis des Denkens oder Wir denken durch die Musik]. In: Opus musicu, 5, S. 258–264.

Osolsobé, Ivo, 1974, Divadlo, které mluví, zpívá a tančí [Theater, das spricht, singt und tanzt]. Praha.

Osolsobé, Ivo, 1981, ^{Семіотика} ~~Семіотика~~ Otakara Zicha [Die Semiotik Otakar Zichs]. In: Materiály konference Vědecký odkaz Otakara Zicha pořádané Českou hudební společností v květnu 1979 v Praze. Brno, S. 37-52.

Osolsobé, Ivo, 1986, Zichova filozofie dramatického tvaru [Zichs Philosophie der dramatischen Form]. In: Zich 1931/1986, S. 373-399.

Osolsobé, Ivo, 1987, Slovo jako exponát, jako hrdina a jako herecká postava. Enklávy divadla v jazyce a literatuře [Das Wort als Exponat, als Held und als Schauspielergestalt. Enklaven des Theaters in Sprache und Literatur]. In: Litteraria, 24, S. 125-153.

Elam, Keir, 1980, The Semiotics of Theatre and Drama. London and New York.

Fleischer, Michael, 1989, Die sowjetische Semiotik. Theoretische Grundlagen der Moskauer und Tartuer Schule. Tübingen.

Goffman, Erving, 1959, The Presentation of Self in Everyday Life. New York.

Ibler, Reinhard, 1990, Zum Stand der tschechischen Dramen- und Theatersemiotik (I): Das zeichentheoretische Konzept Miroslav Procházkas. In: Znakolog. An International Yearbook of Slavic Semiotics, 2, S. 149-170.

Ibler, Reinhard, 1991, Toward a Semiotics of Comedy (On Material from Russian Literature). In: Proceedings of the International Symposium on Slavic Drama, Ottawa, 1-4 May 1991 [im Druck].

Kudělka, Viktor, 1985, Ivo Osolsobé. In: Slovník české literatury 1970 — 1981. Red. V. Forst. Praha, S. 251.

Pfister, Manfred, 1982, Das Drama. Theorie und Analyse, 3. Aufl. München (= UTB 580).

Zich, Otakar, 1931, Estetika dramatického umění [Die Ästhetik der dramatischen Kunst]. Praha (Neuaufgabe 1986).

K. VONDRÁSEK (Düsseldorf)	321
Ein mißlungener Versuch: Anmerkungen zu Peter Karvas' Buch Räume im Theater und Theater im Raum	321
G. WITTE (Bochum)	331
Zwei Moskauer Symposien über "alternative" Poesie und Poetik	331
V. Diskurtiosa - Kulturiosa	341
Diskurs-Beispiele und -kursosa	341
VI. Bibliographien	375
Nachtrags-Bibliographie zur slavischen Semiotik 1988-89	375
Bibliographie zur slavischen Semiotik 1990	381
IV. Rezensionen	
J. van LEEUWEN-TURNOVCOVÁ (Berlin)	131
KRČMÍŘ und DREHŠ in Kulturparadigma der ORDNUNG	131
I.S. NARSKIJ (Moskva)	167
Zur Frage des Verhältnisses zwischen Zeichen und Abbild	167
A. NIEWIARA (Katowice)	181
Das Stereotyp des Deutschen in der polnischen konspirativen Presse des zweiten Weltkriegs	181
A. NIEWIARA (Katowice)	201
Stereotype Assoziationen im Hinblick auf Bezeichnungen von Nationalitäten. (Ergebnisse einer Umfrage)	201
G. SCHUBERT (Berlin)	209
Farben als Mittel der Lebensorganisation bei den Slaven	209
III. Gruppen	
ER(R)GO (Katowice)	237
Bibliographie zur slavischen Semiotik 1990	381

P. GRZYBEK (Bochum)	257
Links und Rechts von Mann und Frau - jenseits des Geschlechterstreits: van Leeuwen-Turnovcova, J. Rechts und Links in Europa. Ein Beitrag zur Semantik und Symbolik der Geschlechterpolarität. Wiesbaden, 1990.	257
A.N. PORTNOV (Ivanovo)	305
Sabina, N.G., Znak i smysl v obučení. Moskva, 1988.	305
A.N. PORTNOV, ALPER (Ivanovo)	313
Tarasov, K.E., Velikov, V.K., Frolova, A.I. Logika i semiotika diagnoza (metodologičeskije problemy). Moskva, 1989.	313