

Synsemiosis

Zur Analyse der Oper als komplexes Zeichengeschehen

Synsemioticity

Semiotics of Sign Interaction

Marco Agnetta

Abstract

DE Semiotisch komplexe Kommunikate, d.h. insbesondere solche, die Elemente unterschiedlicher Zeichensysteme (Sprache, Bild, Musik etc.) in sich vereinen, bedürfen eines metadisziplinären Analyseansatzes. Einen solchen, der sich an den Termini und Beschreibungskategorien der allgemeinen Semiotik orientiert, stellt der vorliegende Beitrag vor. Ziel ist es zum einen, ein Raster zu präsentieren, in dem der Erforscher polysemiotischer Artefakte sich und bereits erbrachte Forschungsleistungen verorten kann. Zum anderen werden unterschiedliche Ebenen synsemiotischer Bezugnahme erörtert, die einer systematischen Beschreibung des Kommunikats dienlich sein können.

EN Semiotically complex communicative artifacts, particularly those that combine elements from different sign systems (language, image, music, and more), require a metadisciplinary analytical approach. This chapter introduces such an approach, guided by the terminology and descriptive categories of general semiotics. The aim is twofold: first, to present a framework in which researchers of polysemiotic artifacts can situate themselves with respect to previous research contributions; second, to discuss various levels of synsemiotic reference that can facilitate a systematic description of the communicative artifact.

Die Oper ist in vielerlei Hinsicht ein geschichtsträchtiges und facettenreiches Format — ein »faszinierender Bastard«, wie Leopold schreibt,¹ aus unterschiedlichen in einem Spektakel konvergierenden Praxen. Auch heute noch vermag sie es, in ihren vielfältigen Ausformungen ein breites Publikum zu erreichen und in den Bann zu ziehen. Ein Leitfaden für ihre Analyse kann daher nach wie vor als ein wissenschaftliches Anliegen betrachtet werden. Als musiko-literarische bzw. musiktheatrale Gattung oder, eine neuere übergeordnete und in bestimmter Hinsicht sogar genauere Bezeichnung heranziehend, als Mediengrenzen bewusst überschreitende »Kommunikationsorte«² motiviert sie unterschiedliche Disziplinen zu eigenständiger Forschung, allen voran die Musik- und Literaturwissenschaft; aber auch

1 Leopold 2006, S. vii.

2 Marten und Sperfeld 2008, S. 116.

Linguistik, Soziologie und weitere Wissenschaften erschließen sie sich als eigenen Objektbereich. Die Semiotik vermag es dabei, die unterschiedlichen Elemente, die potenziell und faktisch eine Oper konstituieren, sowie die historischen und aktuellen Kontexte ihrer Rezeption in systematischer Weise zu beschreiben. Welche prinzipiellen Überlegungen der an die Oper als komplexes Zeichengeschehen (*Synsemiosis*) herantretende Forscher³ anstellen muss, ist die leitende Frage für die folgenden Ausführungen. Ihr Autor erhofft sich, mit ihnen dem Interessierten einen Leitfaden für die geordnete Analyse semiotisch komplexer Kommunikate an die Hand zu geben, der sowohl umfänglichen systematischen als auch exemplarischen Analysen musiktheatraler Werke als erster Ausgangspunkt dienen kann. Angesichts des reduzierten Rahmens eines einzelnen Buchbeitrags wird ein solches Anliegen naturgemäß eher in eine synoptische Studie als in die Detailanalyse einer bestimmten Oper münden. Die Verweise auf bereits vollzogene Analysen und auf weiterführende Literatur soll die Mängel einer solchen Vorgehensweise zumindest teilweise beheben.

In einem ersten Abschnitt wird dargestellt, auf welchen konkreten sowie abstrakten semiotischen Ebenen die Oper mit heuristischem Nutzen als Zeichengeschehen beschrieben werden kann (vgl. Abschn. 2), um sodann auf die komplexe polysemiotische Natur einzugehen, die die Oper als Zwitterwesen zwischen sprachlicher, musikalischer und theatraler Gestaltung ausmacht (vgl. Abschn. 3). Die im Folgenden zusammengestellten Ausführungen gehen größtenteils auf die Dissertation des Verfassers zurück, in der das Modell zur Opernanalyse herangezogen wurde, um in systematischer Weise die Konstanten und Varianzen zu beschreiben, die sich bei dem interkulturellen Transfer von Opern für eine neue Zielrezipientenschaft beobachten lassen.⁴ Dort bieten sich dem geneigten Leser etliche weitere ergänzende Verweise — vor allem zum schwer zu überblickenden Stand der Forschung in den Disziplinen, die sich, abgesehen von der Zuhilfenahme unterschiedlichster terminologischer und methodologischer Systeme, der unterschiedlichste Ausdrucksmittel verbindenden Kommunikation widmen und damit die transdisziplinäre Relevanz des Phänomens untermauern.⁵

3 Der Autor hat sich in diesem Text aus Gründen der Lesbarkeit bewusst für die Verwendung des generischen Maskulinum entschieden. Mit der Verwendung dieser Form seien explizit alle Geschlechter berücksichtigt.

4 Vgl. Agnetta 2019.

5 In den Kulturwissenschaften sowie der Literaturwissenschaft scheint der Intermedialitätsbegriff zu dominieren, unter den das Phänomen der auch in der Oper evident werdenden »Medienkombination« (Rajewsky 2002, S. 15; Imhof und Grutschus 2015)

1 Ebenen der semiotischen Analyse

Vom ganz spezifischen Opernereignis zur allgemeinen Potenzialität kombinierter musikalischer und sprachlicher (und theatraler) Gestaltungsweisen können verschiedenste semiotische Ebenen das Interesse des um eine deskriptive Opernanalyse Bemühten wecken. Diese Schichten lassen sich aus heuristischen Beweggründen unterscheiden. Ein Vorschlag zur Systematisierung dieser verschiedenen, in spezifischen Analysen aber stets kombinierbaren Ebenen soll in diesem Abschnitt dargestellt und beschrieben werden. Intendiertes Ziel ist es allerdings nicht, trennscharfe Kategorien für die Opernanalyse zu empfehlen, sondern besteht vielmehr darin, dem Interessierten ein semiotisch orientiertes, metawissenschaftliches Behelfsmodell an die Hand zu geben, mit dessen Hilfe bereits bestehende Ansätze zur Opernanalyse konzeptionell integriert werden können. Modelle wie dieses erleichtern die inter- und transdisziplinäre Kommunikation in den Wissenschaften mit dem gemeinsamen Objektbereich ›Musiktheater‹.

Die Abbildung 1 kombiniert zwei Achsen, die die folgende, bis zu einem gewissen Grad sicher willkürliche Rede von einer ›vertikalen‹ bzw. ›horizontalen Abstraktion/Konkrektion‹ motivieren: ›Abstrakt‹ und ›konkret‹ sind, wie Coseriu betont hat,⁶ keineswegs mit den Prädikaten ›irreal‹ bzw. ›real‹ gleichzusetzen. Sowohl Zeichenokkurrenzen als auch Zeichensysteme sind in ihrer Virtualität reale Gebilde, die sich der Beschreibungsarbeit des Beobachters erschließen.

Auf der vertikalen Achse werden die drei semiotischen Abstraktionsstufen angeführt, die, auf den posthum erschienenen Vorlesungen von Ferdinand de Saussure (2013 [1916]) und späteren Ergänzungen durch Eugenio Coseriu (1975 [1952]) aufbauend, gemeinhin das Bezugssystem nennen, auf das sich die jeweilige Analyse bzw. Aussage bezieht: entweder auf

zu subsumieren ist. Sprachwissenschaftlich orientierte Forschungszweige, vor allem im englischsprachigen Raum, nehmen sich des Phänomens unter dem Etikett der Multimodalität an (vgl. z.B. Kress und van Leeuwen 2001; Jewitt 2009/2011). Weitere Termini sind Trans- und Multimedialität, Plurimedialität sowie Polysemiotizität. Die letztgenannte Bezeichnung wird hier favorisiert, weil sie mit der bestehenden semiotischen Terminologie am kompatibelsten erscheint, im Gegensatz zu den Modus-/Modalitäten- und Medienbegriffen Ambiguitäten meidet und von einer vornehmlich instrumentellen Auffassung semiotischer Ressourcen bzw. von Kommunikation im Allgemeinen Abstand nimmt (vgl. Agnetta 2019, S.122–128). Überdies sollte die einheitlich auf altgriechische (mono-/di-/poly-) oder auf lateinische Präfixe (uni-/bi-/multi-) rekurrierende Wortbildung nicht vernachlässigt werden.

6 Vgl. Coseriu 1975 [1952], S. 15.

	I. Struktursemiotische Analyse	II. Mediensemiotische Analyse	III. Ereignissemiotische Analyse	
1. Okkurrenz	I.1. Kommunikat <i>Opernwerk</i>	II.1. Medium der Opernrezeption <i>Aufführung</i>	III.1. singuläres Rezeptionsereignis <i>spezifische Aufführung</i>	vertikale Abstraktion – Konkretion →
2. Norm	I.2. Kommunikatsorte, Stil <i>Musiktheatrale Gattungen, Werkgruppen</i>	II.2 Prototypische Medien der Opernrezeption <i>Aufführung, DVD, CD, Partitur</i>	III.2. Prototypische Opern- rezeptionskontexte	
3. System	I.3. semiotische(s) System(e) <i>Musik, Sprache, Inszenierung</i>	II.3. Gesamtheit aller Medien und ihrer Potenzialitäten	III.3. Gesamtheit aller Rezeptionskontexte und ihrer Potenzialitäten	
horizontale ← Abstraktion – Konkretion →				

Abb. 1: Ebenen der Polysemiotizitätsanalyse nach Agnetta 2019, S. 83.

das System der in einem kohärenten und kohäsiven Kommunikat kookkur-renten Zeichen (1) oder auf das System der Zeichengebrauchsnormen, die auf Klassen von Kommunikaten anwendbar sind (2), oder auf das System aller als zusammengehörig empfundenen und einem Typ zugewiesenen Zeichen (3). Die Bezugsgröße wird von 1 zu 3 immer abstrakter. Auf der hor-izontalen Achse werden ein von den Bedingungen der Opernaufführung abstrahierender, rein struktursemiotischer Ansatz (I), ein das Medium der Opernrezeption berücksichtigender Ansatz (II) und ein auf sämtliche Eventualitäten eines singulären Opernereignisses zielender Ansatz (III) un-terschieden. Insofern es stets um die Opernpraxis als Bedeutungsgenerie-rung und Sinnstiftung — Erika Fischer-Lichte definiert das Theater schließlich als »System der Bedeutungsproduktion«⁷ — geht, dürfen diese drei horizontalen Paradigmen getrost als »semiotisch« aufgefasst werden.⁸ Auch die mediensemiotische und die ereignissemiotische Analyse weisen vertikale Abstraktionsebenen auf, sodass sich ein Raster von neun Feldern

7 Fischer-Lichte 1990, S. 234.

8 Damit ist allerdings eine strikte und m. E. auch kaum gewinnbringende Trennung von Semiose und Performanz, wie sie in den Performance Studies (ebenso bei Fischer-Lichte 2001, S. 9f.) und auch in der Opernforschung (z.B. bei Bier 2018, S. 165–168) anzutreffen ist, aufgehoben. Dieser liegt die Annahme zugrunde, »die Tätigkeit des Herstellens, Produzierens, Machens« bzw. »Handlungen, Austauschprozesse, Verände-rungen und Dynamiken« (Fischer-Lichte 2001, S. 9) ließen sich nicht semiotisch be-schreiben. Stattdessen erhellen sich m. E. die beiden oben genannten Begriffe gegensei-tig: Jede Performance ist ein Zeichengeschehen und jeder konkrete Zeichengebrauch ist eine Performance.

ergibt, das nachfolgend schrittweise erläutert wird. Die lediglich zu Darstellungszwecken vorgenommene Nummerierung der Felder anhand römischer und arabischer Zahlen ist letztlich willkürlich. Sie soll keine chronologische Abfolge suggerieren. Natürlich geht das Rezeptionsereignis (III.1) mit all seinen Eventualitäten der Analyse desselben voraus und sicher beeinflusst das Rezeptionsereignis die Deutung der Oper durch den Wissenschaftler. (Insofern mag es bestimmt auch seine Vorzüge haben, wenn man das Modell in Abb. 1 in umgekehrter Reihenfolge liest, als dies nachfolgend geschehen wird.)

Dies bedeutet allerdings nicht, dass die Opernrezeption als Ereignis auch zwangsläufig den Objektbereich eines jeden Opernforschers darstellen *muss*.⁹ Zwar widerlegen performanztheoretische Studien eindrucksvoll das althergebrachte scholastische Postulat *de singularibus non est scientia*, indem sie Beschreibungskategorien für das singuläre Opernerlebnis sammeln (s. u.), doch darf im Ensemble der sich mit der Oper befassenden Wissenschaften auch weiterhin nach Erkenntnissen gestrebt werden, die sich — Intersubjektivität voraussetzend — auf höheren Abstraktionsebenen (sowohl in vertikaler als auch horizontaler Leseweise) befinden.

Analysen in dem struktursemiotischen Paradigma sind größtenteils medien- und aufführungsindifferent, d.h. es werden Aussagen getroffen, in denen das materielle Vorliegen eines Opernexemplars als Aufführung, Gesamtpartitur, CD- oder DVD-Einspielung sowie der Event-Charakter der Rezeption (Ort- und Zeitgebundenheit, Auswahl der singenden Darsteller, Subjektivität des Rezipienten etc.) eher in den Hintergrund treten. Hier strebt man Erkenntnisse an, die für mehrere (u.U. unterschiedliche) Exemplare und verschiedene Rezeptionen desselben Opernwerkes gültig scheinen.

In struktursemiotischer Sicht werden auf der Ebene der Okkurrenz (I.1) konkrete Opernwerke analysiert. Auf ein Opernwerk verweist man gemeinhin, indem man den Komponisten und den Titel nennt (z.B. Giuseppe Verdi, *Don Carlos*). Die Angabe des Jahres der Uraufführung (1867) und der Sprache (französisch vs. italienisch) geben zusätzliche Informationen zur jeweils interessierenden Version. Dies ist insbesondere beim interkulturellen bzw. diachronischen Versionenvergleich von Relevanz. Auf dieser Ebene ist die Analyse des Aufbaus und der möglichen Interpretationen

9 Opernanalyse ist also keinesfalls prinzipiell gleichzusetzen mit einer auf Opern bezogenen »Aufführungsanalyse« (vgl. Daude 2014, S. 21).

eines Opernwerkes anzusiedeln (z.B. eine für Programmhefte oder Plattenbeilage konzipierte Inhaltsangabe). Sie umfasst Aussagen zur Genese, zu den Charakteristika, Kombinations- und Interaktionsformen von Libretto und Vertonung. Ob die dritte (und höchst heterogene) Kategorie der theatralen Zeichen berücksichtigt wird, ob also auch eine Inszenierungsanalyse vorgenommen wird, hängt vom Interesse des Forschenden ab. In literatur- und musikwissenschaftlichen Analysen treten Angaben zu spezifischen Inszenierungen i.d.R. in den Hintergrund. Dies resultiert aus der Tatsache, dass im allgemeinen Sprachgebrauch und in bestimmten wissenschaftlichen Kontexten eine konkrete Inszenierung kein konstitutives Kriterium für das Vorliegen einer Oper darstellt. Diese Beobachtung ist eng verbunden mit der Diskussion um den Werkstatus von Opern. Wer sagt, ein Staatstheater würde Verdis *Don Carlos* in der Originalversion aufführen, hat hinreichend viele Informationen zu Libretto (aus der Feder von Joseph Méry und Camille du Locle) und Musik (Giuseppe Verdi) gegeben, im Gegenzug allerdings keine detaillierten Angaben zu einer Inszenierung gemacht. Auch analysiert der mit einer lediglich den Text und die Musik abbildenden Opernpartitur hantierender Wissenschaftler immer noch eine ›Oper‹, auch wenn inszenatorische Elemente weitgehend ausgeblendet werden. Die Berücksichtigung theatraler Zeichen in einer Opernanalyse kann demnach (muss aber nicht) wegfallen. Unabhängig davon darf nicht vergessen werden, dass eine Oper in den meisten Fällen auf ein theatrales Ereignis (s. III.1) zielt, in dem Schauspieler, Sänger, Instrumentalisten, Requisiten, Masken und Kostüme, Bühnenbild und -ausleuchtung etc. eine essenzielle Rolle spielen. Dies verleiht dem Werkbegriff schon und gerade in der frühen Opernpraxis und -reflexion die Konnotation des Unabgeschlossenen.¹⁰

Auf der strukturemiotischen Normebene (I.2) sind Beobachtungen zu Zeichen zu finden, die in einem Kollektiv oder bei einem Individuum bevorzugt im Gebrauch sind und auf deren Grundlage eine Gruppierung bzw. Diskursivierung mehrerer Opernwerke möglich ist. Hierunter fallen alle (sich natürlich im Laufe der Zeit auch ändernden) gestalterischen Konventionen zeitlicher (Barockoper vs. zeitgenössisches Musiktheater), räumlicher (italienische vs. französische Oper im 17. und 18. Jh.) und gattungspoetischer (Intermedium vs. *grand opéra*) Ausprägung. Jede musiktheatrale Gattung stiftet sich ihre eigenen Gestaltungsnormen und stellt somit gleichzeitig die Folie für mögliche Normbrüche bzw. ästhetische Lizenzen zur Verfügung. Wie die Oper bzw. andere musiktheatrale Gattun-

10 Vgl. Risi 2005, S. 231.

gen im Allgemeinen in Bezug auf diese Konventionen respektive auf den geltenden Geschmack ausgestaltet sind und was sie im Gefüge existierender Gattungen (oder Kommunikationsarten) insgesamt leisten sollen, entnimmt man vor allem den präskriptiven und deskriptiven Darstellungen der jeweiligen Zeit (Traktate, Vorworte, Parodien etc.), insbesondere den Dokumenten, die eine Reform der jeweiligen Gattung herbeiführen (möchten) oder reflektieren. Als Beispiele können die parodistische Abhandlung *Il teatro alla moda* (ca. 1720) von Benedetto Marcello, Francesco Algarottis *Saggio sopra l'opera in musica* (1763) oder die polemischen Schriften eines Richard Wagner (etwa *Oper und Drama*, 1852) genannt werden, die auf ihre eigene Weise gelungene und unmögliche Zeichenverwendungen kommentieren und damit die Koordinaten für die Bewertung von Opernwerten festlegen — für sich oder ganze Generationen an Opernschaffenden.

An der Schnittstelle von I.1 und I.2 sind Beobachtungen zum Personalstil eines Librettisten oder Komponisten zu verorten, die zum einen auf Beispielen aus den konkreten Opernwerken, zum anderen aber auch auf Beobachtungen zu den eigenen künstlerischen Maximen und u.U. auch zu denen anderer Zeitgenossen aufzubauen haben. Aussagen hierzu sind an mehreren Opernwerken festzumachen und tragen zur Datierung von Schaffensphasen bei. Hier ist auch die Frage angesiedelt, ob das interessierende Opernwerk den Zeichengebrauchsnormen entspricht, wie sie ein Kollektiv (ob nun zeitlich, räumlich, institutionell etc. definiert) oder ein Diskurs (etwa die Gattung bzw. Kommunikationsorte) vorgibt, oder nicht.

Auf der abstraktesten strukturemiotischen Ebene (I.3) sind jene Aussagen zu verorten, die der Deskription von Zeichensystemen, d.h. virtueller Systeme von Elementen mit homogenen Eigenschaften, dienen. Auf dieser Ebene bewegen sich Semiotiker, die (aus der synchronischen wie diachronischen Perspektive) sprachliche, musikalische und piktoriale Zeichen voneinander unterscheiden und die jeweils charakteristischen Eigenschaften dieser Zeichentypen beschreiben.¹¹ Hierhin gehört auch der Vergleich unterschiedlicher Zeichensysteme, den man als kontrastive Semiotik bezeichnen könnte und der gemeinhin auf die Unterscheidbarkeit der Zeichensysteme abzielt. Jedoch ist stets zu beachten, dass es in einem Zeichensystem auch Elemente gibt, die in gewissem Maße von anderen Zeichensystemen vereinnahmt werden können und damit als Scharnierelemente zwischen ihnen fungieren. Agnetta spricht in diesem Kontext von »semiotischen Inhä-

11 Vgl. z.B. Bierwisch 2009.

renzen«. ¹² Eine Metapher etwa vermag es, Sprache und Bild zu verbinden; die prosodischen Anteile einer Aussage sind die naheliegendsten Ausgangspunkte für eine Vertonung; eine (serielle) bildliche Darstellung drängt sich einer sprachlich-narrativen Deutung geradezu auf. Viele weitere Beispiele könnten hier genannt werden. In Bezug auf die beliebten Gleichnisarien in italienischen Barockopern des ausgehenden 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts hat Agnetta in einer zweiteiligen Studie dargestellt, dass das Sprachbild als primär verbindendes Element zwischen dem Arientext, der Vertonung und der Inszenierung (insbes. der Gestaltung durch den Arieninterpreten sowie der Bühnenmaschinerie) fungiert. ¹³

An der Schnittstelle zwischen I.2 und I.3 befinden sich Aussagen zu Subzeichensystemen bzw. zu Elementen bestimmter Homogenität, die in gewissen Kollektiven zirkulieren. Aussagen zum Zeicheninventar und den Grammatiken der Einzelsprachen, einzelner musikalischer und piktorialer Traditionen etc. sind hier zu verorten. Gemäß dem vorgestellten Raster ist also nicht die Kultur (d.h. die kollektive Ingebrauchnahme bestimmter Zeichen) dem Zeichensystem übergeordnet, sondern es muss, in umgekehrter Weise, von der Existenz menschlicher Ausdrucksformen ausgegangen werden, die jeweils kollektivspezifische Ausprägungen erfahren. So kann bspw. vom Zeichensystem Musik ausgegangen werden, in dem bspw. sowohl die fernöstliche Pentatonik als auch die in afrikanischen Gesängen zur Anwendung kommende Mikrotonalität aufgehen.

Die Analyse ästhetischen Zeichengeschehens berücksichtigt, plakativ gesagt, alle drei struktursemiotischen Ebenen, wenn in Bezug auf ein bestimmtes Kunstwerk nach dessen Verhältnis zu überlieferten Konventionen (I.2) und nach den Potenzialitäten und Grenzen der es konstituierenden Elemente (I.3) gefragt wird. Gerade bei ästhetischem Zeichengeschehen kann allerdings die konkrete physische Seite des Artefakts nicht vernachlässigt werden. Dann wird das Kunstwerk nicht mehr alleine in seiner Virtualität betrachtet, sondern auch in seiner materiellen Präsenz und seiner medialen Funktion. ¹⁴

Der Medienbegriff ist bekanntlich mehrdeutig und wird im wissenschaftlichen Kontext auch auf heterogene Weise verwendet (vgl. z.B. Mock 2006). Unter ›Medium‹ verstehen wir in dieser Studie ein Dispositiv zum

12 Agnetta 2019, S. 239–241.

13 Vgl. Agnetta 2017 und Agnetta 2018.

14 Genau genommen ist das mediensemiotische Paradigma eines der (wichtigsten) Elemente des ereignissemiotischen Ansatzes (vgl. III).

Aufbau, zur Aufrechterhaltung und Speicherung kommunikativer Einheiten, das den physikalischen Bedingungen bestimmter materieller Trägermedien (Tinte und Papier, Schallwellen und Luft, elektrische Impulse) folgt. Interessant sind in diesem Paradigma die auf diese Dispositive bezogenen Produktions-, Distributions- und Rezeptionspraxen. Unberücksichtigt bleibt hier die in Medientheorien oft vorgenommene Gleichsetzung von Medium und Zeichensystem, die zuweilen zur Mehrdeutigkeit des Intermedialitätsbegriffs beiträgt. Aussagen zu den Zeichensystemen, denen die Konstituenten der Oper zugewiesen werden können, finden sich im ersten, struktursemiotischen Paradigma des in Abb. 1 veranschaulichten Modells (siehe v.a. I.3). Das zweite, medientheoretische Paradigma widmet sich also vornehmlich der materiellen Seite der Kommunikation, d.h. ihren physikalisch-technischen und physiologischen Bedingungen. Die Mechanismen der physischen Übertragung und (gegebenenfalls) Konservierung sind Grundlage eines jeden Zeichengeschehens. Ohne sinnliche Reize existieren keine ›hereinkommenden‹ Informationen, die kognitiv verarbeitet werden könnten. Im Speziellen stehen nachfolgend die medientheoretischen Aspekte der Opernproduktion, -distribution und -rezeption im Fokus der Analyse.

Auf der konkretesten mediensemiotischen Ebene (II.1) finden sich Aussagen zur materiellen Beschaffenheit und medialen Funktion des interessierenden und zu analysierenden Opernwerkes. Welche sind bzw. waren die konkreten technisch-physischen Produktionsbedingungen? Über welches Medium wird die Oper distribuiert? Welche Erfordernisse bestehen in Bezug auf die adäquate Rezeption? Umfassend beantworten lassen sich diese Fragen erst dann, wenn man die von der Medientheorie erschlossenen Abstraktionsstufen mitberücksichtigt, wenn man also Kenntnisse zu den prototypisch opernbezogenen (II.2) und zu den insgesamt existierenden medialen Dispositiven und deren Funktionsweise (II.3) besitzt:¹⁵ Die Operaufführung schöpft die gesamten personellen, materiellen, zeitlichen und räumlichen Möglichkeiten des Theaterbetriebs aus und macht sowohl auf der Produzentenseite (zeitlicher Vorlauf, finanzielle Mittel, geeignete Räumlichkeiten, Phonationsapparat der Sänger etc.) als auch auf der Rezipientenseite (Mobilität, finanzielle Möglichkeiten, perzeptive Fähigkeiten etc.) besondere Dispositionen erforderlich. Aktiviert werden

15 Vgl. hierzu ausführlich Agnetta 2019, S. 106–111.

außerdem beim Rezipienten bestimmte Sinne;¹⁶ bei der Opernaufführung in einem Theater, die als synästhetisches Ereignis gilt, i.d.R. mehr als beim Hören einer CD-Einspielung auf der heimischen Couch. Den erschwerten oder gänzlich fehlenden Zugang zu sinnlicher Information (etwa aufgrund der Architektur des Theaters oder einer Behinderung beim Rezipienten) versucht man nicht zuletzt im Zuge einer neuen Sensibilität für Barrierefreiheit und Inklusion durch zusätzliche Strategien und Dispositive zu minimieren bzw. zu kompensieren: Hörgeräte, Lautsprecher, Kopfhörer, Operngläser, Bildschirme, *Smart Glasses* etc. erhöhen die mediale Reichweite des Aufführungsgeschehens. Die in den letzten Jahren boomende *Accessibility-Forschung*¹⁷ nimmt ihren Ausgangspunkt vornehmlich in diesem medientheoretischen Paradigma, wirkt sich aber insofern auf die Struktur des Opernwerkes (I.1) aus, als je nach Rezipientengruppe verschiedene intermodale Übersetzungsleistungen — d.h. bspw. der Wechsel von einer vornehmlich akustischen zu einer überwiegend optischen Informationsvermittlung — notwendig werden können.

Beobachtungen auf dieser medientheoretischen Ebene sind aufführungsindifferent, denn sie beschreiben planbare und mehrheitlich vor der Aufführung (bzw. des Rezeptionserignisses) festgelegte Größen. Im dritten der in Abb. 1 angeführten Paradigmata ist dies nicht mehr der Fall. Das Rezeptionserignis wird zur bestimmenden Entität.¹⁸ Die sowohl auf der vertikalen als auch auf der horizontalen Achse konkreteste opernbezogene Analyse stellt das einmalige, volatile und somit nicht wiederholbare — kurz: das singuläre — Rezeptionserignis dar (III.1).¹⁹ Dieses erfordert von ihrem Erforscher eine genaue Transkription während oder unmittelbar nach dem Rezeptionserignis,²⁰ die am besten sämtliche Variablen erfasst, die zur Sinnkonstitution des Opernereignisses beitragen. Als utopisch ist dieses Ansinnen insofern zu bezeichnen, als dass zum einen

16 Manfred Pfister widmet sich in seiner Monographie zur Dramentheorie und -analyse explizit »plurimedialen Darstellungsformen« (2001 [1977], S. 24ff.) und unterscheidet die bekannten fünf »Kanäle« sinnlicher Wahrnehmung: den akustischen, den visuellen, den olfaktorischen, den gustatorischen und den haptischen Kanal. Als »biologischer Medienbegriff« ist diese Klassifikation aber auch bei Posner (1986, S. 293f.) zu finden.

17 Vgl. für das Theater z.B. Mälzer und Wünsche 2018 und für die Oper Orero und Matamala 2007.

18 Vgl. hierzu ausführlich Agnetta 2019, S. III–120.

19 Vgl. hierzu ausführlich Simon 2018.

20 Vgl. Daude 2014, S. 21f.

die Fülle der hierfür notwendigen Informationen der Aufmerksamkeit des einzelnen Beobachters entgeht und zum anderen die Interpretation eines jeden Opernbesuchers sowie seine kognitiven und emotionalen Reaktionen auf das Rezipierte von Außenstehenden nie vollständig erfasst werden können. Es empfiehlt sich daher eine u.a. auf Introspektion beruhende phänomenologische Herangehensweise, wie sie bspw. Simon beschrieben hat.²¹ Neben dem konkreten Rezeptionsereignis (im Theater, daheim, in der musikwissenschaftlichen Bibliothek) bilden auch prototypische opernbezogene Rezeptionssituationen (III.2) und Ereignisse bzw. Events jeder Art (III.3), die in ihrer Einmaligkeit gewürdigt und beschrieben werden, den Analysegegenstand der Performance Studies.²² Dementsprechend rückt in diesem Paradigma die Oper als komplexes interaktives Geschehen in den Vordergrund, das sämtlichen Eventualitäten des Zeitgeschehens unterliegt: Die singuläre Opern-Aufführung gelingt oder nicht und kann unterbrochen werden. Das Rezeptionsereignis wird u.U. getrübt durch fehlerhafte Technik, indisponierte Sänger, Patzer auf und hinter der Bühne, Ausfälle im Orchestergraben, laute Opernbesucher (Husten, Ohnmachtsanfälle und Bonbonauspacken) etc. Auch der Topos der verpatzten Uraufführung ist zum Beispiel in diesem Paradigma anzusiedeln.

2 Synsemiotische Relationen

Das in Abschnitt 2 vorgestellte Raster ist nicht nur eine Hilfe für die Kategorisierung von reflexiven Aussagen anderer über die Oper, sondern kann auch der wissenschaftstheoretischen Verortung der eigenen Studie dienen. Hat sich der Opernforscher mit seinem wissenschaftlichen Anliegen klar positioniert, kann er zur konkreten Analyse der Oper voranschreiten. Dabei interessiert der subjektive und intersubjektiv geltend zu machende Blick auf die musiktheatrale Gattung als sinnbildendem Prozess. Da bei der Oper *qua* intermedialer Gattung bzw. polysemiotischer Kommunikatsorte dieser Prozess auf unterschiedliche Ausdrucksmittel verteilt ist, rücken notwendigerweise Ansätze in den Vordergrund, die eine übergeordnete Perspektive ermöglichen. Das Konzept der Synsemiotizität ist hierzu m. E. im Stande.

Die Beschreibung von ›Synsemiotizität‹, die definiert werden kann als das Vorliegen von Beziehungen zwischen Zeichen, entspricht nichts Gerin-

21 Vgl. Simon 2018, S. 55.

22 Vgl. hierzu etwa Fischer-Lichte 2012.

gerem als dem ureigenen Anliegen der Semiotik, deren Gegenstand äußerst selten isolierte Zeichen sind. Es stellt sich also die Frage nach dem eigentlichen Nutzen dieses wenig bekannten Terminus und des mit ihm verbundenen Wortfeldes. Fruchtbar ist er im Ermessen des Autors der vorliegenden Synopse gerade in kommunikativen Kontexten, in denen Zeichen unterschiedlichen Typs miteinander verquickt bzw. gemeinsam interpretiert werden. Diese Idee ist kein Novum, sondern erweist sich schon bei einem der bekanntesten deutschsprachigen Semiotiker des beginnenden 20. Jahrhunderts, bei Karl Bühler, als gewinnbringendes Theorem. Auf ihn geht die Verwendung des einschlägigen Präfixes ›syn-‹ (bzw. ›sym-‹) zurück. Er unterscheidet bereits im Kontext verbaler Kommunikation symphysische, synsemantische und sym- bzw. empraktische Zeichenrelationen.²³ Diese werden im Folgenden in Bezug auf polysemiotische Kommunikate beschrieben, d.h. die rein linguistischen Konzepte von Bühler werden im vorliegenden Abschnitt semiotisch umgedeutet. Wenn man dies tut, kommt man nicht an der konzeptionell verwandten Dreiteilung des semiotischen Forschungsfeldes durch einen weiteren bekannten, aber heute nicht systematisch konsultierten Zeichentheoretiker vorbei, nämlich an den drei von Charles Morris unterschiedenen zeichenbezogenen Dimensionen (und folglich auch semiotischen Disziplinen) Syntaktik, Semantik und Pragmatik.

Die Erkenntnisse von Bühler und Morris zusammenführend, lässt sich eine viergliedrige Matrix möglicher Zeichenrelationen erstellen.²⁴ Symphysische, syntaktische, synsemantische und sympraktische Zeichenbezüge werden nachfolgend separat beschrieben, obwohl sie sich im Kommunikat *de facto* mannigfach bedingen und in Opern(aufführungs)analysen stets gemeinsam berücksichtigt werden sollten.

2.1 Symphysis

Ohne Materie existiert kein Zeichengeschehen. Es ist eine der entwickeltesten Fähigkeit des Menschen, durch die Formung von und den Umgang mit Materie Kommunikationsprozesse zu steuern. Die konkreten physischen Zeichenträger sind der objektiv beschreibbare Bezugspunkt für die individuellen und kollektiven Sinngebungsprozesse, die sie in Gang setzen.

23 Vgl. Bühlers Ausführungen »Zum Symbolfeld der Sprache«, 1982 [1934], S. 154ff.

24 Vgl. Agnetta 2019.

Ursprünglich aus dem medizinischen Bereich stammend, bezeichnet ›Symphysis‹ in semiotischer Hinsicht das temporäre oder permanente materielle Aneinanderhaften²⁵ zweier oder mehrerer getrennt beschreibbarer Entitäten. Häufig bewirkt dieses Aneinanderhaften das Teilen gemeinsamer bzw. Sich-zunutze-Machen bestehender Infrastrukturen. Symbiosen, Kommensalismus und Parasitismus in Flora und Fauna bringen dies genauso gut zur Anschaulichkeit wie die von Menschenhand gebauten Straßen, Brücken und Städte, die sich günstige landschaftliche Bedingungen zum Vorteil machen. Selbiges gilt für die Kommunikation: Was hinsichtlich der Produktion, Distribution und Rezeption auf gemeinsame Strukturen zurückgreifen kann, wird für gewöhnlich leichter und häufiger kommuniziert werden als das, was diesen Vorteil nicht verbucht. Oder anders ausgedrückt: Bei neuartigen Kommunikationsformen müssen Infrastrukturen erst in aufwändiger Weise aufgebaut werden, um sie effizient nutzen zu können. Piktoriale und schriftsprachliche Elemente lassen sich in Print- oder elektronischen Anzeigemedien leicht miteinander kombinieren, weil bspw. die Disposition von Pigmenten auf einer Papierunterlage bzw. von Pixeln auf einer digital dargestellten Fläche die gemeinsame Produktion und optische Rezeption von Buchstaben, Formen und Farben zulässt. In analoger Art weisen Musik und gesprochene Sprache eine deutliche mediale Affinität auf, da sie in einem einzigen gesanglichen Phonationsakt gemeinsam hervorgebracht werden und in einem einzigen Auditionsakt gemeinsam rezipiert werden können. Die Kookkurrenz der Zeichenträger an einem Ort nennt man *Syntopie*, deren gemeinsames Auftreten in der Zeit *Synchronität*. Überlegungen zu den materiellen Aspekten des Gesangs haben über die Jahrhunderte nicht nur die Produktion von Libretti mit besonderen, auf den gesanglichen Vortrag abzielenden sprachlichen Eigenschaften²⁶ beeinflusst, sondern werden überall dort auffällig, wo ganz bestimmten Sängern die Gesangsrolle von dem Komponisten auf den Leib geschnitten wurde. Das Stimmfach reguliert auch in der heutigen Rezeptionspraxis in grober Weise, ob ein Sänger die notwendigen stimmlichen Bedingungen für eine Partie erfüllt oder nicht. Und auch Kompensationsstrategien, die von Sängern angewendet

25 Zwei verwandte Begriffe, ›Kohäsion‹ und ›Kohärenz‹, werden hier nicht angebracht, weil sie spätestens mit der Theoriebildung der Textlinguistik syntaktische (vgl. Abschn. 3.2) bzw. semantische Zeichenrelationen (vgl. Abschn. 3.3) bezeichnen.

26 Merkmale, die einen Text besonders sangbar machen (sollen) und die dementsprechend auch in den Reflexionen zur Librettoübersetzung immer wieder thematisiert werden, sind etwa Bevorzugung bestimmter Vokale in Abhängigkeit vom stimmlichen Register, die Suppression von Konsonanthäufungen etc.

werden, wenn sie eine bestimmte stimmliche Herausforderung prinzipiell oder temporär nicht meistern (die Transposition hoher Passagen in eine angenehmere Lage, die Anpassung des Tempos an die eigenen Fähigkeiten etc.), müssen in diesem Kontext erwähnt werden.

In Bezug auf die gesamte Oper (also nicht nur hinsichtlich der Gesangspartie) müssen optimale Bedingungen für die Aufführung dieses polysemiotischen Ereignisses erst einmal geschaffen werden. Oder, um es von der anderen Seite zu betrachten: Musiktheater richtet sich stets nach den räumlichen und technischen Gegebenheiten der anvisierten Aufführungsstätte — ob dies das Schloss eines Regenten, eine Kirche (bei Oratorien), ein Kongresssaal (bei konzertanten Aufführungen), die Arena von Verona oder das Richard-Wagner-Festspielhaus in Bayreuth²⁷ mit den ihnen eigenen Möglichkeiten und Limitationen sind. Durch die Auswahl bestimmter Orte und Zeiten wird auch die Zugänglichkeit für die Rezipienten reguliert: Königliche und kaiserliche Opernaufführungen im 17. und 18. Jahrhundert standen sicher dem Hofstaat und prominenten Gästen, nicht aber einem bürgerlichen Publikum offen, das Opern eher in den kommerziellen Theatern in großen Städten beiwohnen konnte. In ähnlicher Weise kann die Oper heute noch als elitäre Praxis verstanden werden, wenn man sich die Preise der Logenplätze an den großen Theaterhäusern der Welt anschaut. All diese materiellen Größen bestimmen die Produzierbarkeit, Distribuierbarkeit und Rezipierbarkeit der Oper als Zeichengeschehen.

2.2 Syntaktik

Um gemeinsam einen Sinn zu ergeben, müssen Zeichen, genauer: die Signifikanten, miteinander kombiniert und in spezifischer Weise angeordnet sein. Der Unterschied zwischen physischem Zeichenträger (vgl. Abschn. 3.1) und dem Signifikant — laut Saussure als psychische, d.h. vom Rezipienten inferierte Größe zu verstehen²⁸ — ist essenziell, denn diese beiden Zeichenelemente können, müssen aber nicht zwangsläufig in einer 1:1-Relation stehen. Ein perzipiertes materielles Element kann als Träger gleich mehrerer Signifikanten interpretiert werden.

Syntaktische Relationen bzw. *synsemiotische Kohäsion* nennt man die Bezüge zwischen den in einem Werk inferierten Signifikanten. Synchronie

27 Vgl. zu Letztgenanntem etwa Risi et al. 2010.

28 Vgl. Albrecht 2007 [1988], S. 44.

und Syntopie, primär auf die materielle Beschaffenheit der Kommunikation abzielende Größen (s. o.), bedingen auch die Signifikantenstruktur verbaler und nonverbaler Kommunikation. Für polysemiotische Kommunikate wie die Oper etwa ist charakteristisch, dass das selbst für den verbalen Zeichengebrauch nur begrenzt gültige Saussure'sche Postulat der Linearität der Signifikantenverknüpfung²⁹ ersetzt wird durch eine Konzeption der Zeichenanordnung, die sowohl lineare (z.B. Texte, Melodien etc.) als auch non-lineare bzw. agglutinierende Prinzipien (z.B. Vordergrund-Hintergrund, Mehrstimmigkeit etc.) kennt. Beide Verfahren der Superzeichenbildung, die (lineare) Adjunktion und die non-lineare Agglomeration,³⁰ kommen in der Opernwerkproduktion und der Operninszenierung zum Zuge. In gewisser Hinsicht ist die Adjunktion im Kombinationsverfahren der Agglomeration enthalten.

Man kann die Kombinierbarkeit der Signifikanten in Wort-Ton-Komplex in allgemeiner Form beschreiben (Verssprache und Vertonung, Bildlichkeit und musikalische Ausdeutung etc.), oder man arbeitet die in diachronischer Hinsicht dynamische Gattungsspezifität des Wort-Ton-Verhältnisses heraus. Eine prinzipielle Frage ist etwa die nach dem Anteil in Musik gesetzter Passagen von musiktheatralen Werken. Die englische *semi-operas* und das deutsche Singspiel etwa sind nicht durchgängig vertont und weisen ein bestimmtes Maß an gesprochenen Dialogen auf. Sowohl bei solchen Mischgattungen als auch bei komplett in Musik gesetzten Opern wird die semiotische Wertigkeit der einzelnen Ausdrucksmomente diskutiert. Zahlreich sind die Zeitzeugnisse zu den Interrelationen von Text und Musik, die zwischen den Extremen *prima le parole, poi la musica* bzw. umgekehrt *prima la musica, poi le parole* das Feld mehr oder minder legitimer semiotischer Hierarchisierungen abstecken, die operatische Produktion reflektieren und umgekehrt auch beeinflussen. Der zu Beginn der Operngeschichte beobachtbare Siegeszug des monodischen Prinzips, das sich von der kunstvollen Renaissancepolyphonie entfernt und im generalbassbegleiteten Sologesang ganz der Textverständlichkeit verschreibt, ist nur ein Beispiel für die vielen Verschiebungen, die einmal zugunsten des sprachlichen und ein anderes Mal zugunsten des musikalischen Ausdrucksmediums ausfallen. Gemäß einer deskriptiv orientierten Herangehensweise kann es sich bei solchen Hierarchisierungen heute nicht mehr um prinzipielle Aussagen zur Vorrangigkeit eines Ausdrucksmittels zu Ungunsten des anderen (szenische

29 Vgl. Saussure 2013 [1916], S. 170.

30 Vgl. Maser 1977, S. 93.

Anteile mit eingeschlossen) handeln, sondern lediglich um Konzeptionen, die das Verhältnis der involvierten Ausdrucksmomente in bestimmten Phasen der Operngeschichte, in spezifischen Werken und Werkelementen bestimmen. Sie bedingen auch den makro- und mikrostrukturellen Aufbau der Oper und damit die An- bzw. Abwesenheit, Faktur, Abgeschlossenheit und Abfolge ihrer Elemente, seien es *Sinfonie* bzw. Ouvertüren, Chöre, instrumentale und Ballett-Einlagen, *Secco*- und *Accompagnato*-Rezitative, *Ariosi*, Arien, Duette oder Ensembles, die einmal als lose und klar voneinander abgegrenzte Nummern, im Laufe der Operngeschichte aber immer mehr als ineinander übergehende Szenenelemente konzipiert werden, um den dramatischen Bogen nicht abbrechen zu lassen. Anordnung und Machart dieser typischerweise einander ablösenden Versatzstücke können kulturspezifische Besonderheiten aufweisen (französische vs. italienische Arienformen), die u.a. den interkulturellen Austausch erschweren (vgl. Abschn. 3.4). Auf mikrostruktureller Ebene sind die Anbringung und die Entwicklung einzelner sprachlicher, musikalischer, szenischer Themen und (Leit-)Motive, Rekurrenzen etc. im Verlaufe des Opernwerkes bzw. der Operaufführung von Interesse.

2.3 Synsemantizität

Unter dem Aspekt der Synsemantizität interessiert den Opernforscher, welche Sinndimensionen sich ihm in der Auseinandersetzung mit Opernwerk und Operaufführung erschließen. Je mehr von einer einmaligen Operaufführung abstrahiert wird, umso mehr rücken intersubjektiv konsensfähige Beobachtungen zur Werksemantik in den Vordergrund, die ganz unterschiedlichen Rezipienten und Rezeptionskontexten gemein sein können. Vorausgesetzt wird dann ein mehrmals rezipierbares Opernwerk mit einer als konstant vorausgesetzten Werkidentität. Bei polysemiotischen Artefakten wie der Oper interessiert vornehmlich die Frage danach, was die Zeichen unterschiedlichen Typs in gegenseitiger Beeinflussung für einen Interpretieren bzw. ein Kollektiv bedeuten (können).

Diese Art der Verknüpfung unterschiedlicher Zeichen bezeichnen wir als *synsemantische Beziehungen* bzw. — in terminologischer Anlehnung an die Textlinguistik — als *synsemiotische Kohärenz*. Wie schon bei dem syntaktischen Aufbau der Oper lassen sich auch in Bezug auf die Werksemantik eine Makro- und eine Mikroebene unterscheiden. Werkübergreifend lässt bereits die Zuordnung zu einem Genre (Oper, Oratorium etc.) und einer

Gattung (Intermedium, Opera seria, Ballet de Cour, Semio-Opéra, Melodram usw.) bereits Rückschlüsse auf erwartbare inhaltliche Ausformungen schließen. Auf einer übergeordneten Ebene lässt sich die Oper *qua* polysemiotisches Kommunikat als eine übersummativ Einheit im Sinne der Gestalttheorie beschreiben, bei der sich die Ausdrucksmittel gegenseitig in ihrer Sinnhaftigkeit potenzieren. Isotopien ziehen sich durch die heterosemiotischen Konstituenten und bilden auf diese Weise ein — je nach Ambition der Opernschaffenden durchaus minutiös — aufeinander abgestimmtes Ganzes.

Zur globalen Werksemantik gehören die Sujets, die vor allem zu Beginn der Operngeschichte Gegenstand eingehender Debatten über die *verosimiglianza* und Adäquatheit bestimmter Themen für die partiell oder komplett in Musik gesetzte dramatische Rede sind. Angelehnt an eine eigene Vorstellung des antiken Satyrspiels, tritt die (früh-)barocke Oper vornehmlich mit pastoralen Themen und Figuren auf den Plan.³¹ Neben den Sujets bestimmen auch Aufführungskonventionen und -anlass (s. Abschn. 3.4) die semantischen Potenziale eines musiktheatralen Werks: Auf ähnliche musikalische Mittel rekurrierend, sind etwa im 18. Jahrhundert die *opera seria* und das komische *intermezzo* bzw. die *opera buffa* auf die unterschiedliche Gestaltung durch die Gesangs- und Sprechinterpreten angewiesen, die ihre Möglichkeiten situationsadäquat auszuwählen und anzubringen hatten.

In Bezug auf kleinere Werkeinheiten lassen sich synsemantische Beziehungen folgendermaßen unterteilen: Man unterscheidet zunächst die *synsemantische Korrespondenz* (die unterschiedlichen Zeichen stützen einander in der Aussage) und die *synsemantische Kontradiktion* (die Zeichen unterschiedlichen Typs widersprechen einander). Die erstgenannte Kategorie kann weiter unterteilt werden in *synsemantische Redundanz* (die unterschiedlichen Zeichen bedeuten im Wesentlichen das gleiche) und *synsemantische Komplementarität* (heterosemiotische Elemente ergänzen einander in der Aussage). All diese Formen synsemantischer Bezugnahme sind in der Operngeschichte anzutreffen. Der Regelfall dürfte dabei die synsemantische Korrespondenz sein, wobei sich eine sich schnell konventionalisierende musikalische Ausdeutung einzelner Wörter des Librettos (so genannte *Madrigalisten*) in Opern des ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhundert eher dem Pol der Redundanz annähern, während zum Beispiel die Leitmotivtechnik eines Carl Maria von Weber und vor allem eines

31 Vgl. Leopold 2006, S. 20ff.

Richard Wagner mehr auf Komplementarität abzielt. Auch die synsemantische Kontradiktion lässt sich durch etliche Beispiele belegen. Ein Exempel hierfür ist etwa Orfeos berühmte Arie »Che farò senza Euridice« aus der ›Reformoper‹ *Orfeo ed Euridice* (1762) von Christoph Willibald Gluck, in dem die dramatische Situation — Orfeo hat gerade seine Angebetete zum zweiten Mal und scheinbar endgültig verloren — und die über weite Strecken lieblich-heitere Dur-Harmonik der Musik in einem Gegensatz stehen. Diesen muss der Rezipient der Oper interpretatorisch auffangen. Dass dies aber nicht immer glückt, zeigt die Rezeptionsgeschichte des Werkes bzw. die zeitgenössische Kritik zur interessierenden Arie.³² Das Fehlen synsemantischer Relationen zwischen dennoch in symphysischer (s. 3.1), syntaktischer (s. 3.2) oder sympraktischer Hinsicht (s. 3.4) zusammenhängender Strukturen kann als *semantische Indifferenz* bezeichnet werden. Ein Beispiel hierfür sind im musiktheatralen Kontext die Praxis der Aufführung von Intermedien bzw. *intermezzi*, (musik-)theatrale Zwischenakte, die mit der Handlung der Hauptoper nicht zwangsläufig etwas gemein haben müssen und i.d.R. von anderen Librettisten und Komponisten erschaffen wurden als jene, die Urheber der Hauptoper waren.

Signifikanten und Signifikate sind, wie in Saussures *Cours de linguistique générale* betont wird,³³ so unzertrennlich wie die beiden Seiten eines Blatts Papier. Dementsprechend sind auch Aussagen zur Syntaktik und Synsemantizität des Opernwerks bzw. der Opernaufführung eng miteinander verbunden. Ein Beispiel etwa liefern die von Richard Wagner geprägten Konzepte von ›Ahnung‹ und ›Erinnerung‹, die den Umstand benennen, ob ein musikalisches Element vor oder nach seiner Semantisierung durch den Text oder allgemein durch den Verlauf der Handlung angebracht wird.³⁴ Selbiges kann auch für Requisiten, Kostüme und im Prinzip jedes Element eines Opernwerks bzw. einer Opernaufführung gelten, dessen Wertigkeit erst mit Ablauf desselben/derselben gebührend gedeutet werden kann.

32 Vgl. Agnetta 2019, 441ff.

33 Vgl. Saussure 2013 [1916], S. 247.

34 Vgl. Wagner 2008 [1852], S. 350.

2.4 Sympraxis

Wenn die Oper als »gesellschaftliches Phänomen«,³⁵ an dem etliche Einzelpersonen und Personengruppen beteiligt sind, in den Fokus wissenschaftlicher Beschreibung rückt, so interessieren vornehmlich pragmatische Größen. Auf der pragmatischen Ebene rückt die Semiotik den Gebrauch von Zeichenkombinationen in konkreten Medien, in kommunikativen Situationen und durch konkrete Akteure, d.h. die Funktionsweise von Kommunikaten in einer Handlungskette und deren Bedingungen in den Mittelpunkt der Analyse. Bei der polysemiotischen Kommunikation interessieren vornehmlich die Bedingungen, der Ablauf und die Ergebnisse einer Interaktion, in der Zeichen unterschiedlichen Typs zur Anwendung kommen. Wie führen Kombinationen verschiedener Zeichen zu erfolgreicher Kommunikation? Wann und wieso tun sie das nicht? Was bezweckt ein Sender mit dem kommunikativen Akt? Wofür und wie gebrauchen Empfänger das Kommunikat? Es interessieren also die mit einem polysemiotischen Kommunikat intendierte Handlung, die situativen Rahmenbedingungen dieser Handlung, die mit dieser verbundenen Erfolgsaussichten und deren tatsächliche Auswirkungen. In die unmittelbar folgenden Abschnitte finden also eher diejenigen Theoreme Eingang, die sich auf die Interaktion von Zeichensender und Zeichenempfänger beziehen.

Das Zusammenspiel unterschiedlicher Zeichen (nicht ganzer Kodes bzw. Zeichensysteme, wie dies oft behauptet wird) innerhalb einer konkreten Kommunikationssituation, in der auf der Senderseite die Intention und auf der Rezipientenseite das Verstehen und die eigene Verhaltensregulation mit hineinspielen, wird im Folgenden als *sympraktische Relation* bezeichnet. Der Terminus ›Sympraxis‹ geht auf die bereits genannte Studie Karl Bühlers (1934/1982) zurück; er wird aber auch von Rolf Klopfer verwendet, in dessen Studien er einen prominenten Status aufweist.³⁶ Klopfer wendet den Begriff u.a. im Kontext der polysemiotischen Kommunikation an und bezeichnet mit ihm in Übereinstimmung mit den obigen Ausführungen zur Dialogstruktur aller Kommunikation die Interaktion zwischen Rezipienten und Kommunikat. Sympraxis meint gemäß Klopfers Ausführungen ein »zeichenhaft gelenktes Mitmachen«,³⁷ d.h., die Teilhabe eines Rezipienten an Kommunikaten, bspw. an literarischen Texten oder polysemiotischen

35 Imhof und Grutschus 2015.

36 Vgl. Klopfer 1986; Klopfer 1990, S. 13ff.; Klopfer 1999, S. 38.

37 Klopfer 1986, S. 142.

Werbekommunikaten.³⁸ Das Präfix »sym-« bezieht sich hier nicht nur auf die senderintendierte Zusammenführung unterschiedlicher Zeichen mit Blick auf einheitlichen Zweck, sondern auch auf deren Auswirkungen auf die gesamte Rezeptionshandlung. Für Kloepfer ist das Konzept der Sympraxis deswegen so wichtig, weil er sie neben der Repräsentations- bzw. Verweisfunktion von Zeichen auf Gegenstände und Sachverhalte als »zweite Hemisphäre der Zeichennutzung«³⁹ auffasst.

Eine erste Frage, die es in der Analyse polysemiotischer Kommunikate zu beantworten gilt, ist die, ob es sich beim vorliegenden Untersuchungsgegenstand eher um instrumentelle oder ästhetische Kommunikation handelt. Die Pragmatik der instrumentellen und der ästhetischen Kommunikation divergiert in einigen, aber wesentlichen Punkten. In prototypischen instrumentellen Kontexten wird besonders deutlich, dass der Mehrwert des polysemiotischen Kommunizierens vornehmlich im Funktionieren der Handlungskette zwischen Zeichensender und -empfänger zu suchen ist. Wie bei jedem instrumentellen Handeln bestimmt auch eine gewisse Ökonomie die Wahl der einzusetzenden Mittel bzw. resultiert die Selektion der kommunikativen Mittel aus Erwägungen zur kommunikativen Effizienz. Die Oper ist — je nach Ausprägung in je verschiedenem Grad — dem Pol der ästhetischen Kommunikation zuzuordnen, weist aber auch epochenspezifische Zweckbestimmungen auf, wie die Unterhaltung und Belehrung. Erst ab Mitte des 19. Jahrhunderts und insbesondere mit der Literaturoper ab ca. 1900 nähert sich die Opernproduktion dem *l'art pour l'art*-Gedanken, d.h. nahezu rein ästhetischen Ansprüchen an. Polysemiotische Kommunikate aus dem ästhetischen Bereich erlauben sich bestimmte Formen der Zeicheninteraktion, die in der Fach- und Alltagskommunikation als eher ineffizient gelten,⁴⁰ wie etwa das Phänomen der synsemantischen Kontradiktion (s. 3.3). Wichtig ist, dass in beiden prototypischen Kontexten (in der instrumentellen und der ästhetischen Kommunikation) eine pragmatische Analyse wegführt von rein struktursemiotischen Beobachtungen und Größen in den Vordergrund rückt, die für gewöhnlich im ereignissemiotischen Paradigma betrachtet werden. Hier geht es um die Rahmenbedingungen der Opernproduktion und -rezeption und um deren Auswirkungen auf die Struktur der Werke. Am Hofe oder in kirchlichen Stätten zu Repräsentationszwecken gespielte Opern können auf andere Res-

38 Vgl. Kloepfer 1990, S. 14.

39 Kloepfer 1986, S. 143.

40 Vgl. Hennecke 2015, S. 227.

sources zurückgreifen und müssen sich nach anderen Vorgaben (etwa nach dem *goût* des Machthabers und seiner Entourage) richten als kommerzielle Opern in einem bürgerlichen Zentrum wie Venedig, deren ökonomische Rentabilität im Vordergrund stand.

Zahlreiche Akteure mit ihren je eigenen Interessen bestimmen den Aufbau, die Möglichkeiten und Grenzen des Genres: Kaiser, Könige, Päpste und andere Fürsten nutzen die Oper für die Zurschaustellung von Prunk und Einfluss sowie zur höfischen Unterhaltung. Moralische Erbauung und den jeweiligen Machthaber verherrlichende (politische) Huldigungen finden z.B. Eingang in die den Opern vorgeschalteten Paratexte (etwa den *Argomenti*⁴¹) oder in die eigens durchkomponierten Pro- und Epiloge. Nicht selten verkörpert überdies der Titelheld der Oper Eigenschaften und Tugenden des auftraggebenden bzw. gehuldigten Fürsten. In den öffentlichen und kommerziellen Theatern ist die zahlende Masse die bestimmende Größe für Erfolg und Misserfolg eines musiktheatralen Werkes. Nach ihr richten sich die Intendanten der Häuser bei der Beauftragung von Librettisten, Komponisten, Bühnenbildern, Instrumentalisten und Sängern. Letztgenannte lassen sich für ihre virtuoson und ausdrucksstarken Kehlertigkeiten feiern. Dichter und Komponisten nutzen die Oper (wie andere an der Aufführung Beteiligte) zum Broterwerb und um sich einen Namen zu machen. Kritiker, Theoretiker und Intellektuelle begleiten derweil die Entstehung und die Entwicklung der Oper mit ihren Beobachtungen zur Notwendigkeit, zum kulturellen Wert, zu den (verkommenen) Merkmalen und zu der Funktion dieser musikalischen Gattung. Gerade während ihrer Geburtsstunde und während der Opernreformen ballen sich solche meta-diskursiven Textzeugnisse. Auch die Anlässe der Opernaufführung bestimmen die Struktur des später auch als Artefakt vermarkteten Opernwerks: Bei feierlichen Anlässen wie königlichen Taufen, Hochzeiten oder Todesfeiern und anderen Festen⁴² ist ein mehr oder weniger großes Aufgebot an vielfältigen, prunkvollen und Reichtum symbolisierenden Elementen ein Muss. Hierfür ist die Oper als facettenreiches Unterhaltungsmedium zentral.

Eine große Bedeutung kommt der Sympraxis bei der Beschreibung des interkulturellen Transfers von Opern zu. Unterschiedliche soziokulturellen Gepflogenheiten sind die Gründe für den Erfolg bzw. Misserfolg der Oper

41 Vgl. hierzu Gier 2012.

42 Dieser Gedanke hält sich etwa mit der Bayreuther oder Salzburger Festspiel-Tradition bis in unsere heutige Zeit (vgl. z.B. Risi et al. 2010).

als Gattung (man denke an die Schwierigkeiten, den italienischen Operntypus im Frankreich und England des 17. Jahrhunderts zu etablieren) bzw. von operatischen Einzelwerken zu suchen. Lokale Gegebenheiten (veränderte Aufführungsbedingungen), geänderte ästhetische Präferenzen (Ablehnung von spezifischen ausgangskulturellen und Vorliebe für bestimmte zielkulturelle Charakteristika) und auch Weiterentwicklungen im Personalstil der Werkurheber können in einem neuen zeitlichen Kontext und kulturellen Umfeld zu Reorganisationen und Veränderungen eines Originals und teilweise zu einem gänzlich neuen Opernwerk führen, das selbst nicht einmal der ursprünglichen Kommunikatsorte entsprechen muss:⁴³ Eine italienische *dramma per musica* kann zu einem deutschen Singspiel oder einem französischen *opéra lyrique* werden. Das weite Feld intermedialer Weiterverarbeitungen eines Opernwerks ist hier noch gar nicht erst betrachtet.

3 Fazit

Der vorliegende Beitrag hat prinzipielle Fragen aufgeworfen, denen sich der Erforscher semiotisch komplexer, d.h. Elemente unterschiedlicher Zeichensysteme miteinander verbindender Kommunikate vor der Analyse stellen muss. Die Unterscheidung der Paradigmen der Polysemiotizitätsforschung in Abschnitt 2 erscheint als notwendige Grundlage für die Analyse der Oper als kommunikative und — spezieller — musiko-literarische Gattung. Die hier dargestellte Systematik ist mit den notwendigen Konkretisierungen auch auf andere Kommunikatsorten übertragbar. Dies auszuloten bzw. Ergänzungen und Justierungen vorzunehmen ist Aufgabe von auf ihren jeweiligen Gebieten kompetenteren Forschern. Die Existenz von struktur-, medien- und ereignistheoretischen Paradigmata sowie die zu heuristischen Zwecken vorgenommene Unterscheidung der Ebenen der Synsemiotizität scheint mir ein generelles und damit gut übertragbares Analyseraster zu bieten. Wie überall sind dabei gerade jene Fälle die interessantesten, die die hier vorgestellten Kategorien herausfordern und sich in einem ›Dazwischen‹ verorten.

Erst eine genaue wissenschaftstheoretische Verortung ermöglicht es dem Erforscher von Mediengrenzen überwindenden Kommunikaten, die Ziele seiner semiotischen Analyse zu definieren. Ist allein die Werkstruktur zu

43 Vgl. Agnetta 2019, S. 368f.

berücksichtigen, die über Jahrzehnte, gar Jahrhunderte eine gewisse Konstanz verbucht? Sind auch das Medium und/oder die Ereignishaftigkeit der Opernrezeption relevant? Die Analyse der synsemiotischen Beziehungen (Abschn. 3) in einer Oper wird je nach Beantwortung dieser Fragen anders ausfallen. Jede Analyseebene, sei sie noch so abstrakt, ermöglicht andere Inferenzziehungen; jede hat in einem solch inter- und transdisziplinären Forschungsfeld, wie ihn gerade polysemiotische Kommunikationsarten motivieren, jedenfalls ihre wissenschaftliche Daseinsberechtigung.

Bibliographie

- Agnetta, Marco: »Musik — Sprache — (Sprach-)Bild. Zur Semiotizität italienischer barocker Gleichnisarien (Teil 1).« In: *ATeM — Archiv für Textmusikforschung* 2 (2017), S. 1–16.
- Agnetta, Marco: »Musik — Sprache — (Sprach-)Bild. Zur Semiotizität italienischer barocker Gleichnisarien (Teil 2).« In: *ATeM — Archiv für Textmusikforschung* 3.2 (2018), S. 1–19.
- Agnetta, Marco: *Ästhetische Polysemiotizität und Translation. Glucks Orfeo ed Euridice (1762) im interkulturellen Transfer*. Hildesheim/Zürich/New York 2019.
- Albrecht, Jörn: *Europäischer Strukturalismus. Ein forschungsgeschichtlicher Überblick*. Tübingen 2007 [1988].
- Bier, Silvia: »Die Tragédie en musique als Synthese der Künste. Überlegungen zu einem analytischen Ansatz zwischen Semiotik und Performativität.« In: Marco Agnetta (Hrsg.): *Über die Sprache hinaus. Translatorisches Handeln in semiotischen Grenzräumen*. Hildesheim/Zürich/New York 2018, S. 159–176.
- Bierwisch, Manfred: »Sprache — Musik — Bild. Zeichentypen und Ihre Konsequenzen.« In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 155 (2009), S. 8–34.
- Bühler, Karl: *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Jena 1982 [1934].
- Coseriu, Eugenio: »System, Norm und Rede.« In: Ders. [Hrsg.]: *Sprachtheorie und allgemeine Sprachwissenschaft*. 5 Studien, übers. von Uwe Petersen, München 1975 [1952], S. 11–101.
- Daude, Daniele: *Oper als Aufführung. Neue Perspektiven der Opernanalyse*. Bielefeld 2014.
- Fischer-Lichte, Erika: »Die Zeichensprache des Theaters. Zum Problem der theatralischen Bedeutungsgenerierung.« In: Renate Möhrmann (Hrsg.): *Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung*. Berlin 1990, S. 233–260.
- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*. Tübingen/Basel 2001.
- Fischer-Lichte, Erika: *Performativität. Eine Einführung*. Bielefeld 2012.
- Gier, Albert: *Werkstattberichte. Theorie und Typologie des Argomento im italienischen Opernlibretto des Barock*. Bamberg 2012.

- Hennecke, Angelika: »Multimodale Texte und ihre Bedeutung für die Übersetzungspraxis.« In: *trans-kom*, 8.1 (2015), S. 202–232.
- Imhof, Maria und Anke Grutschus (Hrsg.): *Von Teufeln, Tänzen und Kastraten. Die Oper als transmediales Spektakel*. Bielefeld 2015.
- Jewitt, Carey (Hrsg.): *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*. London/New York 2011 [2009].
- Kloepfer, Rolf: »Mimesis und Sympraxis: Zeichengelenktes Mitmachen im erzählerischen Werbespot.« In: Rolf Kloepfer und Karl-Dietmar Möller (Hrsg.): *Narrativität in den Medien*. Münster/Mannheim 1986, S. 141–181.
- Kloepfer, Rolf: »Werbung und Semiotik.« In: Walter A. Koch (Hrsg.): *Semiotik in den Einzelwissenschaften*. 2 Halbbände, Bochum 1990, S. 1–24.
- Kloepfer, Rolf: »Intertextualität und Intermedialität oder die Rückkehr zum dialogischen Prinzip. Bachtins Theoreme als Grundlage für Literatur- und Filmtheorie.« In: Jochen Mecke und Volker Roloff (Hrsg.): *Kino-/(Ro)Mania. Intermedialität zwischen Film und Literatur*. Tübingen 1999, S. 23–46.
- Kress, Gunther und Theo van Leeuwen: *Multimodal Discourse. The modes and media of contemporary communication*. London 2001.
- Leopold, Silke: *Die Oper im 17. Jahrhundert*. Laaber 2006.
- Mälzer, Nathalie und Maria Wünsche: »Barrierefreiheit und Inklusion am Theater.« In: Christiane Maaß und Isabel Rink (Hrsg.): *Handbuch Barrierefreie Kommunikation*. Berlin 2018, S. 599–614.
- Marten, Sylke und Stefan Sperfeld: »Kommunikationsdesign — Zur Sinnhaftigkeit der Materialität von Kommunikaten.« In: Inge Pohl (Hrsg.): *Semantik und Pragmatik — Schnittstellen*. Frankfurt a. M./Berlin u.a. 2008, S. 109–141.
- Maser, Siegfried: »Arten der Superzeichenbildung.« In: Roland Posner und Hans-Peter Reinecke (Hrsg.): *Zeichenprozesse. Semiotische Forschung in den Einzelwissenschaften*. Wiesbaden 1977, S. 83–106.
- Mock, Thomas: »Was ist ein Medium? Eine Unterscheidung kommunikations- und medienwissenschaftlicher Grundverständnisse eines zentralen Begriffs.« In: *Publizistik* 51.2 (2006), S. 183–200.
- Orero, Pilar/Matamala, Anna: »Accessible Opera: Overcoming Linguistic and Sensorial Barriers.« In: *Perspectives. Studies in Translation Theory and Practice* 15.4 (2007), S. 262–277.
- Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*. München 2001 [1977].
- Posner, Roland: »Zur Systematik der Beschreibung verbaler und nonverbaler Kommunikation.« In: Hans-Georg Bosshardt (Hrsg.): *Perspektiven auf Sprache. Interdisziplinäre Beiträge zum Gedenken an Hans Hörmann*. Berlin/New York 1986, S. 267–313.
- Rajewsky, Irina O.: *Intermedialität*. Tübingen/Basel 2002.
- Risi, Clemens: »Oper.« In: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat [Hrsg.]: *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart/Weimar 2005, S. 228–231.
- Risi, Clemens, Matthias Warstat, Robert Sollich und Heiner Remmert (Hrsg.): *Theater als Fest, Fest als Theater: Bayreuth und die moderne Festspielidee*. Leipzig 2010.

- Saussure, Ferdinand de: »Cours de linguistique Générale.« In: Peter Wunderli (Hrsg.): *Ferdinand de Saussure. Cours de linguistique générale. Zweisprachige Ausgabe französisch-deutsch mit Einleitung, Anmerkungen und Kommentar.* Tübingen 2013 [1916], S. 60–440.
- Simon, Rainer: *Konzert der Sinne. Dimensionen einer phänomenologischen Analyse der Wahrnehmung von Musikaufführungen.* Freiburg i. Br./Berlin/Wien 2018.
- Wagner, Richard: *Oper und Drama.* Stuttgart 2008 [1852].

