

VOM KÖRPER ZUM BILD.

EIN STREIFZUG DURCH DIE THEATERGESCHICHTE ALS MEDIENGESCHICHTE IN SIEBEN KURZEN KAPITELN

ULRIKE HASS

I. Medialität und Intermedialität des Theaters (zur Einleitung)

Gegenwärtige Entgrenzungen und Transformationen einzelner Fächer sowie die Neuabsteckung von claims – Kunstwissenschaft tritt als Bildwissenschaft auf, Bildwissenschaft tritt mit einem gewichtigen Anteil als Kulturanthropologie oder als Wissenschaft der visuellen Kultur auf, Filmwissenschaft transformiert sich zu Medienwissenschaft – haben ihr Hauptmotiv in den bildmedialen Veränderungen der Gegenwart. Somit wird die mediale Evolution mit ihrer jüngsten, durch die Einführung der digitalen Technologien ins Bewusstsein getretenen Wendung als *bildmediale* Entwicklung akzentuiert – obwohl dies nicht zwingend wäre, denn die Digitaltechniken modellieren Akustik und Audiovisualität in keinem geringeren Maß. Eine solche Akzentuierung kann daher kaum anders denn als Folge der neuzeitlichen Privilegierung des Sehens aufgefasst werden: Die bildmediale Orientierung verstärkt eine auf den Sehsinn zentrierte Tradition. Dies ist der Anknüpfungspunkt für die vielfach erhobene Kritik an einer relativen Vernachlässigung der akustischen Medien, der Stimme, der oral/auditiven Dimension sowie der Audiovisualität im engeren Sinn ihrer Geschichte einer wechselseitigen Verschränkung als auch ihrer geräuschhaften Koppelung von Bild und Ton im Video (vgl. Spielmann: 66; Kolesch/Krämer).

Wenn nun das Verhältnis von Theater und Medien zur Debatte steht – wozu setzen wir uns dann ins Verhältnis? Zu Veränderungen von Gestalt und Struktur der Medienentwicklung? Zu medientheoretischen Auseinandersetzungen? Zu Gegenständen der Medienwissenschaft bzw. zur Frage, welche Gegenstände Theater- und Medienwissenschaft teilen?

In meinem Beitrag möchte ich zweierlei aufweisen: Zum einen, inwiefern Theaterwissenschaft unter eine medientheoretische Perspektive geraten ist – und zwar zu ihrem Vorteil. Zum anderen, inwiefern der Gegenstand des Theaters in seiner Geschichte entscheidenden Anteil an der Herausbildung einer auf den Sehsinn zentrierten Tradition hat – und zwar, bis in die Gegenwart hinein, zum Nachteil des Theaters.

Zum ersten Punkt möchte ich mich im Rahmen dieser theoretischen Einleitung kurz halten. Zweifellos wurde die Entwicklung einer spezifisch medienwissenschaftlichen Perspektive ausgelöst durch das Phänomen der technischen Reproduzierbarkeit akustischer und visueller Artefakte im frühen 20. Jahrhundert. Dieser Sachverhalt hat zu der Entstehung einer Aufmerksamkeit für größere Verschiebungen im Gefüge der Medien beigetragen, die von der analytischen Erschließung

der jeweils gegenwärtigen medialen Entwicklung ausgeht und motiviert wird. Von dieser Ausgangslage her ist die medienwissenschaftliche Perspektive durch zweierlei Besonderheiten geprägt:

Erstens ist sie zutiefst an einer *Interrelation von Medien* interessiert, weil in der Entstehungsphase eines neuen Mediums nur die Diskussion des intermedialen Settings dazu verhilft, Aufschluss über die in dieser Phase eingeleiteten Strukturveränderungen zu gewinnen. *Zweitens* ist sie aufgrund des Zwangs, das neue Medium nur im Horizont allgemeinerer Medienentwicklung spezifizieren zu können, durch das Phänomen der *Remediatisierung* geprägt. Die Analyse elektronischer Bildlichkeit etwa verlangt, den Standort der Bildkultur unter medialen Bedingungen tendenziell insgesamt zu erfassen. Sie verlangt die Auseinandersetzung mit strukturellen Formen des Bildes in der Geschichte bildhafter Repräsentation. Theater, Malerei, Fotografie, Film und Installation nehmen sowohl künstlerisch als auch in Form der theoretischen Reflexion diese Auseinandersetzung auf, indem sie – und dies ist das Kennzeichen der Remediatisierung, die als Doppelstrategie erscheint – als Medien auf Medien Bezug nehmen. Anders herum gesagt: Ihre Auseinandersetzung ist zwangsläufig davon geprägt, die je spezifische, eigene Medialität selbst zu thematisieren (vgl. Bolter/Grusin: zur »Doppelstrategie« insbes. 33–36). Dieses im Phänomen der Remediatisierung angezeigte Paradox verdankt sich der Beschaffenheit des Medialen selbst, das eher als Umgebung, Voraussetzung oder Bedingung wirkt, während das Medium im Singular eigentlich ein Unding ist. Selbst wenn wir von einem Bildmedium oder, sagen wir, vom Spiegel oder der Geste als *einem* Medium sprechen, ist in der Verwendung des Begriffs ›Medium‹ schon der interrelative Bezug zu anderen Medien enthalten. Diese Beschaffenheit des Medialen als Umgebung, Voraussetzung oder Bedingung bedeutet desweiteren, nicht länger von einem instrumentalischen Bezug zwischen Benutzern und Medien ausgehen zu können.

Für das Subjekt bedeutet diese Beschaffenheit des Medialen, sich unter den Aspekten der Interrelation und Remediatisierung gleichsam selbst zu begreifen: In seinem Anteil an und in einer medialen Umgebung, als Teil des Mediums, das es anwendet unter Anerkennung seiner Bedingungen. Und das heißt, dass in einem Medium zu sein notwendig ausschließt, es jemals restlos zu beherrschen.

Der Hinweis auf das Phänomen der Remediatisierung muss an dieser Stelle genügen, um anzudeuten, warum es möglich ist, von einer konstitutiven Medialität von Theater zu sprechen, während die Frage, ob Theater ein Medium sei, insofern obsolet ist, als es keinen Ort gibt, von dem aus sie sich stellen ließe. Theater kann, für sich genommen, gar nicht danach fragen, ob es ein Medium sei, sondern es muss – so wie es auch die Geschichte dieser Fragestellung ausweist – *gefragt werden*. Als Befragtes wird es seiner Medialität und seiner intermedialen Bedingungen eingedenk, experimentiert mit ihnen um und erforscht sie. Es setzt sich in Beziehung zu einer medialen Umgebung, indem es ihr antwortet. Dabei geht es jedoch um Relationalität und nicht um einen Status. Theater ist ein Ort der Verhandlung, es besteht wesentlich in der Ausstellung seiner Ortlosigkeit vor Ort. *Es wird* daher in der Auseinandersetzung mit seinen medialen Bedingungen nicht einfach zu einem Medium, sondern es versucht, als ein solches zu antworten und sich zu reflektieren. Außerhalb dieser Prozesse ist es nicht.

Medienwissenschaft geht von der Interrelation der Medien aus, weshalb sie sich auch nicht auf bestimmte Gegenstände beruft oder bestimmte andere ausschließt. Sie besteht wesentlich in einer theoretischen Perspektivierung (Glanz und Elend sind in solche Ungegenständlichkeitsbeschreibung mit eingeschlossen), die

von der Theaterwissenschaft aufgegriffen wird, insofern sich Geschichte und Gegenwart des Theaters in einer Mediengesellschaft ohne diese Perspektivierung nicht mehr begreifen und darstellen lassen.

II. Erinnerung an den (antiken) Zusammenhang von Schrift und Bild

Die Geschichte des westeuropäischen Theaters ist tief mit der okzidentalen Entscheidung für eine Versichtbarung der Welt im Namen oder im Begriff des Bildes verbunden. In den Umbrüchen der Renaissance vollzieht sie einen markanten Bruch mit einer anderen, tiefer liegenden Traditionslinie, in der die Sichtbarmachung und -wertung an die Relation von *Schrift* und *Bild* geknüpft war.

Diese Relation, die hinsichtlich ihrer Wirkung auch als Einschreibung und Einbildung tituiert werden kann, war in der griechischen Antike noch als Erfahrungshorizont zugänglich und umkämpft. Zahllos sind die Verschränkungen zwischen »Anschaulichkeit« (*enargeia*) und Sprache. Sie bilden das Hauptfeld der Auseinandersetzung, in der es Platon um die Ablehnung der sprachlichen Mimesis durch die Tragödiendichter geht. Um jedoch deren Abbildlichkeit zu verurteilen, spricht Platon im entscheidenden zehnten Buch der *POLITEIA* über weite Teile nur vom Maler, der lediglich »Abbilder von Abbildern« erzeuge. Interessant in diesem Zusammenhang ist, dass das griechische Wort für »Malerei« *zo-graphia* bzw. »Maler« *zo-graphos* in dem Wort für Schreiben oder Schrift wurzelt: *graphia*, während für Dichtung bzw. Dichter in der *POLITEIA* stets das Wort *mimesis* bzw. *mimetes* verwendet wird, ein Wort, für das sich im Deutschen die unscharfen Begriffe der »Nachahmung« (Schleiermacher) bzw. der »Nachbildung« oder des »Nachbildners« eingebürgert haben.

Doch nicht nur bei Platon, auch in der aristotelischen Rehabilitierung der Mimesis wird der Begriff *eikon* für »Bild« oder »Vergleich« vor allem im Zusammenhang mit der Erörterung der anschaulichen sprachlichen Darstellung verwendet (und in der Theorie der Metapher/*Rhetorik* diskutiert). Von besonderem Interesse ist dabei, dass die *Anschaulichkeit* des Bildes (*eikon*) zwar die überragende Leitvorstellung für die dichterische Mimesis bildet, als solche jedoch keine gesonderte theoretische Aufmerksamkeit erfährt. Diese gilt bei Aristoteles vielmehr den Verfahren oder der Wirkung als Übertragung, während die Anschaulichkeit des Bildes das stillschweigend Vorausgesetzte zu sein scheint.

Bei Aristoteles ist des Weiteren von Interesse, dass seine Diskussion von »Natur«/*physis* und »Kunst«/*technē* in Bezug darauf, dass sie beide hervorbringende, verwirklichende Kräfte aufweisen, große Ähnlichkeit zwischen Natur und Kunst feststellt. Sie sind einander nicht im Verhältnis einer objektiven Gegebenheit und einer subjektiven, künstlerischen Bearbeitung entgegengesetzt, sondern strukturell gleich in Bezug auf ihre energetische Potenz.

Wie diese knappen Anmerkungen vielleicht andeuten, stellen sich die Verhältnisse zwischen Schrift und Bild in der antiken Diskussion außerordentlich verzweigt und einander überlappend dar.¹ Beide erscheinen eingebettet in eine Sphäre des Hervorbringens. Beide *zeigen*. Zwar gibt es unterschiedliche Arten des Zeigens, aber sie erscheinen füreinander durchlässig, stehen sich nahe und erscheinen keinesfalls isoliert voneinander.

1 Ausführlicher dazu Haß 2008.

Vor diesem Hintergrund wird der Einsatz des neuzeitlichen Umbruchs, in dem Anschaulichkeit und Bildlichkeit ausschließlich dem Bild zugeordnet werden, während Schrift, Text, Dichtung ausschließlich dazu da sind, zu sagen und zu bezeichnen, in seiner Tragweite leichter zu ermessen. »Die tiefe Zusammengehörigkeit der Sprache und der Welt wird dadurch aufgelöst«, wie Foucault in seinem Portrait der prosaischen Neuzeit festhält. Er fährt fort:

»Der Primat der Schrift wird aufgehoben, und damit verschwindet jene uniforme Schicht, in der sich unendlich das *Gesehene* und das *Gelesene*, das Sichtbare und das Aussagbare kreuzten. Die Sache und die Wörter werden sich trennen. Das Auge wird zum Sehen und nur zum Sehen bestimmt sein; das Ohr lediglich zu Hören. Der Diskurs wird zwar zur Aufgabe haben zu sagen, was ist, aber er wird nichts anderes mehr sein, als was er sagt« (1974: 75f).

Das gewaltsame Auseinanderreißen von Text, Schrift und Bildlichkeit, von Sagbarem und Sichtbarem, zieht eine ganze Phalanx von weiteren Umdeutungen, Vereinseitigungen und Binarismen nach sich – vor allem solche, die das Verhältnis des Körpers zu seiner Umgebung neuartig ordnen: Die Natur wird mit einer vermeintlich objektiv vorliegenden, äußeren Wirklichkeit identifiziert und im Umkehrschluss dazu der menschliche Körper als physische Entität aufgefasst. Der Natur wird eine Darstellung durch ökonomische Verwertung auferlegt, die Körper werden einer Darstellung durch die Programmatik der abbildenden Ähnlichkeit zugeführt. Die Entfaltung des gesamten Unterfangens, die Welt im Bild und als Bild zu behaupten, wird von jenen problematischen Relektüren der Antike begleitet, mit denen sich die Renaissance als Erfinderin einer neuen, prosaischen Welt strahlend ins Werk setzte.

III. Das Dispositiv der Renaissance

Der Einsatz der Renaissance verdankt sich in paradigmatischer und operativer Hinsicht entscheidend dem System der Zentralperspektive. In Bezug auf deren Stellenwert und Status wäre viel gewonnen, wenn sie nicht länger unter dem Kürzel transportiert würde, sie sei ein Instrument oder Mittel, um dreidimensionale Körper auf einer zweidimensionalen Fläche abbilden zu können.² Demgegenüber ist es sinnvoll, die Zentralperspektive als ein System, ein Dispositiv oder auch als ein Denken zu charakterisieren, das auf eine völlig neuartige Konzeption des Horizonts hinausläuft. Während in früheren Zeiten der Horizont entweder als Umgebung gedacht wurde, die den menschlichen Körper multidirektional umgibt und sich mit ihm austauscht (Antike) oder, wie im langen christlich geprägten Mittelalter, oben in der Höhe über den Köpfen angenommen wurde, geht es in der Folge der Zentralperspektive um einen Horizont, der als Linie auf einer Bildfläche in *Augenhöhe* dem Betrachter gegenüber behauptet wird. Die Bezeichnung der »Augenhöhe« – kein Begriff, eher eine Schimäre – erhält schon in der Konstruktionsbeschreibung zur Perspektive bei Leon Battista Alberti einen systematischen Stellenwert. Sie

2 Die Dimension resultiert aus einer wesentlichen Operation der Zentralperspektive: Zum Vorgang der Umkehrung zweiergegenläufig gerichteter Vektoren und ihrer Verschmelzung in *einer* Dimension vgl. die Diskussion des ersten Experiments zur Perspektive von Brunelleschi (Haß 2005: 81-109).

verdankt sich einer willkürlichen Empfehlung, die bei Alberti nicht weiter begründet oder diskutiert wird: Der Horizont, an dem alle Linien zusammenlaufen, wird in Augenhöhe des fiktiven Betrachters fixiert.

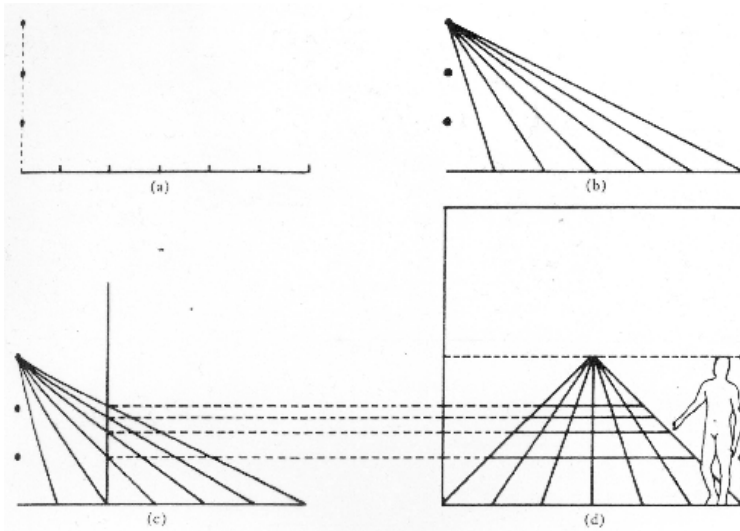
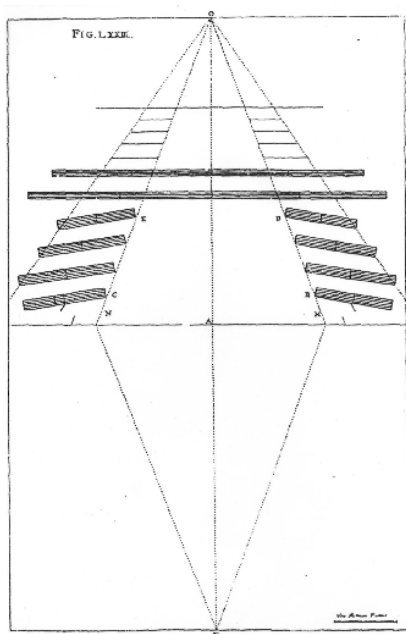


Abbildung 1: Samuel Edgerton: Albertis Konstruktion der perspektivischen Darstellung.

Der fiktive Bezugspunkt der ›Augenhöhe des Betrachters‹ tritt in dieser schematischen Darstellung der Ausführungen Albertis durch Samuel Edgerton schon in der ersten Phase der Konstruktion hinzu. Über der in gleichmäßige Abschnitte geteilten Grundlinie »lege ich dann einen einzelnen Punkt fest«, schreibt Alberti. Dieser Punkt wird in der zweiten Phase der Konstruktion zu jenem Bezugspunkt, von dem aus die Linien zu den Markierungen auf der Grundlinie gezogen werden. »Dann lege ich fest, wie groß der Abstand zwischen dem Auge des Betrachters und dem Bild sein soll«, erläutert Alberti seinen nächsten Vorgang der Einrichtung einer bestimmten, willkürlich festgelegten *Distanz*. Die vorausgesetzte Augenhöhe kehrt als Höhe der Horizontlinie in der bildlichen Darstellung wieder. Alberti empfiehlt abschließend, die im Bild dargestellten Personen nicht über diese Horizontlinie hinaus ragen zu lassen.

Unter dem Label der ›Augenhöhe‹ geht es bei Alberti um die Erreichbarkeit des Horizonts, um seine Familiarisierung und seine Beherrschbarkeit. Das entscheidende Mittel dazu ist nicht so sehr eine mehr oder minder konsequent perspektivisch durchgeführte Bildkonstruktion, sondern eine Anordnung des Sehens, die das Sehen selbst in den Blick nimmt. Diese Anordnung wird mit dem Begriff der Zentralperspektive als Dispositiv bezeichnet.



Ausgehend vom *Theaterraum* wird das Dispositiv von Andrea Pozzo erstmals um 1700 in seinem systematischen Zusammenhang vollständig erfasst und in ein Schema überführt. Dieses abstrakte Schema – eingedenk dessen, dass ein Schema umso weniger aussagt und sich immer mehr versiegelt, je rudimentärer es sich zeichnen oder transportieren lässt – wird zum Bestandteil der Ausbildung von Bühnenbildnern. In ihm sind auf das Konsequenteste verdichtet: Die Teilung von Darstellung und Zuschauern, die entlang einer Linie in der Mitte erfolgt und sie einander gegenüber konfrontativ anordnet. Diese Linie wird vom Darstellungsraum aus als Linie der Projektion definiert, auf die hin sich der Bildeindruck der Szene entwirft und berechnet. Pozzo selbst titulierte sie als »tabula«/Einschreibefläche.

Abbildung 2: Andrea Pozzo, *Bd. I, Fig. 73* (1700).

Vom Zuschauerraum aus ergibt sich auf dieser Linie das szenische Bild in illusionärer Geschlossenheit zu sehen. Die beiden, zwischen Fluchtpunkt und Sichtpunkt (oder Augenpunkt) maximal geöffneten Dreiecke erlauben den Zuschauern größtmögliche Einsicht in die Szene und zwingen andererseits alles, was im optisch erschlossenen Bühnenraum zur Darstellung herangezogen wird, *im Bild* zu erscheinen. Dieses Dispositiv bildet die wichtigste Ursache dafür, dass die Körper der Darsteller fortan damit hadern, in völliger Sichtbarkeit den Augen der Zuschauer preisgegeben zu sein. Von hier aus datieren ein einseitiger Voyeurismus des Zuschauerblicks und eine unaufhebbare Scham, die sich an das einseitige Gesehenwerden des Schauspielers knüpft und nach besonderen Strategien ihrer Durchbrechung oder des Schutzes verlangt. Unter der Voraussetzung, mit der in diesem Dispositiv Sehen und Gesehenwerden miteinander verschränkt sind, müssen die Körper in diesem Darstellungsraum *zum Bild werden*. Sie können mit ihrem Bild absichtsvoll verschmelzen³ oder es spielerisch unterlaufen⁴, aber sie können nicht vor seine Setzung zurück.

3 Wie z.B. Isabelle Huppert als Merteuil in Bob Wilsons Inszenierung von Heiner Müllers *QUARTETT*. Odéon Paris, Herbst 2006.

4 Wie z.B. häufig in Inszenierungen von Jürgen Gosch zu beobachten ist, zuvörderst in seiner Inszenierung von Shakespeares *MACBETH*. Schauspielhaus Düsseldorf, Herbst 2005.

IV. Körper der Darstellung, Körper der Zuschauer

Um die Abstraktion, die mit diagrammatischen Darstellungen gegeben ist, etwas zu mildern, zitiere ich im Folgenden eine etwas längere, diskursive Beschreibung dieses Dispositivs von Joachim Paech. Er beschreibt den kinematographischen Raum, der denselben dispositiven Bedingungen gehorcht wie das neuzeitliche Theater.

»Das Kino als Raum ist die Bedingung dafür, dass die Projektion von Kinofilmen auf eine Leinwand sichtbar wird; wie die ›camera obscura‹ muss er innen dunkel sein, damit das einfallende gebündelte Licht im Innern ein Bild projizieren kann; im Prinzip gehorcht diese Anordnung noch der neuzeitlichen Perspektivkonstruktion. Der Kinoraum ist auch ökonomisch, als Versammlungsraum, von Bedeutung, denn er muss groß genug sein, um ausreichend vielen Besuchern zugleich Zutritt zu gewähren, die als Massenpublikum die relativ hohen Kosten der Filmproduktion amortisieren müssen; daher ist das Kino von vornherein auch mit dem urbanen Lebensraum der Großstadt als einem weiteren Paradigma der Moderne verbunden.

Der Raum des Kinos ist geordnet. An beiden Stirnseiten ist er zu weiteren Räumen geöffnet, zur Wirklichkeit des sozialen Lebensraumes auf der einen und zum ästhetischen Raum der Filmprojektion auf der anderen. Insofern ist das Kino ein Zwischenraum zwischen zwei Wirklichkeiten, einer sozialen und einer ästhetischen. Es verwundert daher nicht, dass das Kino selbst in der Wahrnehmung von Zuschauern [...] kaum Erwähnung findet, denn [der Kinoraum] hat einen bruchlosen Übergang in den ästhetischen Raum der Filmprojektion zu gewährleisten« (Paech: 28).

Der Kinoraum fixiert den Betrachter in räumlicher Distanz der Leinwand gegenüber. Diese Distanz selbst ist Bedingung für den *effet de réalité* in der Wahrnehmung des Zuschauers, für seine imaginäre Teilnahme, für sein Kleben an der Pseudo-Natur der gefilmten Szene. »Als ob ich zwei Körper zugleich hätte«, sagt Roland Barthes (292) zur Situation beim Verlassen des Kinos: Im Ausgang des Transitoriums Kino muss der schattenhafte, phantasmagorisch identifizierte Doppelgängerkörper weichen – oft nur zögernd und widerwillig und erst, wenn im Saal das Licht angeht.

Paechs Beschreibung des Kino-Lichtspieltheaterraums impliziert den Theaterraum, der entscheidenden Anteil an der Herausbildung dieser Anordnung des Sehens hat. Diese Anordnung bezieht ihren Mehrwert aus der Regelung einer Distanz (in dieser Distanz arbeitet der ehemals unerreichbare Horizont), die in einer Phantasmagorie von Nähe kulminiert. Die Darstellung durch Ähnlichkeit evoluiert ihre Formensprache permanent, um unter veränderten Bedingungen immer wieder dasselbe zu leisten: Die imaginäre Überwindung des *faux terrain* zwischen dem physischen Raum der Zuschauer und dem fiktiven Raum der Darstellung.

Mit *faux terrain* bezeichnet die französische Kintotheorie die Schwelle, an der diese beiden ›Räume‹ aneinander geheftet werden. Diese Schwelle entspricht dem Un-Ort einer unräumlichen Bezugnahme, der zugleich an das angrenzt, was außerhalb seiner liegt und in ihn nicht eingeht und nicht eingehen kann. Die medialen Eigenschaften dieser dispositiven Anordnung bedingen die Aufführung notwendig als einen fragilen Ausschnitt.



Das *faux terrain* besteht aus einem Zugleich von Hier und Anderswo. Es findet seinen Nachhall im Doppelgängerkörper des Zuschauers, von dem im Zitat von Roland Barthes die Rede war. Darstellungen im Rahmen dieser dispositiven Anordnung des Sehens finden, so Samuel Weber in seinen Reflexionen zur Theatralität, auf einem Resonanzboden statt, der jeden Versuch, eine abschließende Handlung durchzuführen, immer wieder in Frage stellt. Darstellungen im Rahmen dieser dispositiven Anordnung sind grundsätzlich *Schwellenbilder* und teilen mit dem Gespenst dessen Spektralität bzw. Theatralität.

Abbildung 3: Samuel van Hoogstraeten: *MANN IM FENSTER*, 1653.

Schwellenraum, faux terrain, zur Zeit der Einrichtung und Realisierung des besprochenen Dispositivs. Ununterscheidbar sind bei diesem Bild: Innen oder außen, zur Rede anhebend oder verstummend, Sprechen oder Schweigen, das Zugleich von Hier und Anderswo.

V. Vom Körper zum Bild und die Entstehung einer Dichotomie

Das abendländische Theater hat in seiner Entwicklung einen unersetzbaren Anteil am besprochenen Dispositiv zur Sichtbarmachung und Wahrnehmung, indem es die Leistungen der bildenden Kunst um die systematische Einbeziehung der dritten Dimension gleichsam ergänzt. Das transportable, flächige Bild/*tableau* handelt mit der Möglichkeit, die Richtungen ›vorne und hinten‹ sowie ›rechts und links‹ durch seine, dem Betrachter selbständig entgegentretende Darstellung zu transformieren – nämlich in die einfachen, eindimensionalen Oppositionen: Gegenüber und seitenverkehrt. Bild und Betrachter teilen jedoch weiterhin dieselben, im Betrachterraum nicht umkehrbaren Richtungen ›oben und unten‹. Die Transformation dieser Richtungen, die unmittelbar mit der Schwerkraft des Betrachterkörpers spielen, vollbringt das Theater – und zwar in seiner neuzeitlich vielleicht stärksten Phase, auf die immer wieder zurückzukommen ist, dem Barock.

Im Barocktheater vollzieht sich eine Bewegung, in der alles und jedes zur Darstellung gerinnt. Himmel und Hölle sind die bevorzugten Themen, die bühnentechnisch durch eine Vervielfachung der Tiefe, die Einführung von Böden unter und über der Bühne sowie eine perfektionierte Wandelbarkeit der Schiebekulissen realisiert werden und damit eine vollständige Entrealisierung des Raumes sowie eine umfassende Entlokalisierung der Betrachterposition bewirken. Barocktheater ist pure Realisierung des Schwellenraums, pures *faux terrain*. Von hier aus datiert eine doppelte Perspektive, unter der die Körper im Darstellungsraum in Erscheinung treten.

Zum einen erfahren die Körper eine *Konturierung im Bild*, ihre Abgeschlossenheit und Reduktion auf die Kontur als einer äußeren Linie, mit der sie sich gegen den Hintergrund verschließen und abgrenzen und innerhalb derer sie sich als Subjekt selbst permanent aktualisieren müssen. Die bildhafte Konturierung des Körpers verschließt sich dabei gegen jenen anderen Körper, der in kein Bild eingehen kann, wird ihm zur Qual.

Zum anderen erfahren die Körper den Verlust dessen, was »den gesamten Realraum, alle Platzierungen, in die der Betrachter gesperrt ist, als noch illusorischer denunziert« (vgl. Foucault 2002: 45) den Verlust ihrer Lokalisierbarkeit »im eigenen Fleisch«. Wenn dieser Verlust im Bild thematisiert wird, tritt er als Theatralität einer besonderen Konturlosigkeit der Körper auf. Diese wäre als eine Geschichte der Ausgesetztheit und der Überflüssigkeit von Körpern *brut et nu* zu analysieren.

Diese doppelte Perspektivierung der Körper im barocken Darstellungsraum wird in der unfassbaren Gleichzeitigkeit von Nicolas Poussin und Peter Paul Rubens auf den Punkt gebracht. Bei Poussin triumphieren die Geschlossenheit der Linie, die Einheit der Körperbilder und die Geschlossenheit ihrer Bildhintergründe, die atmosphärische Dichte ihrer Umgebungen, Schönheit, Luxus, die edlen Himmel.

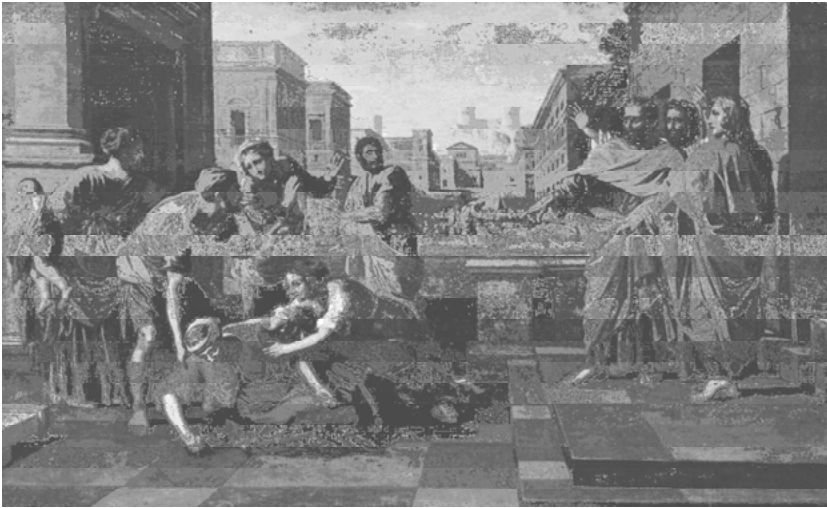


Abbildung 4: Nicolas Poussin: *DER TOD DER SAPHIRA* (1655). Das Bild zitiert im Hintergrund den stereotypen Bühnenaufbau für eine tragische Szene mit einem ›Spielsteg‹ im Bildvordergrund. Innerhalb ihrer Konturen leisten die dargestellten Körper jeweils ein Maximum an bedeutendem gestischen Ausdruck.

Bei Rubens hingegen gibt es die ausgestellte Nacktheit der Körper, ihre Ausgesetztheit, mittelalt und schwer, wild, fremd, konturlos und ohne soziale Färbung, den fleischlichen Exzess, das schwere Fleisch, stürzend, das Geschlecht häufig im Zentrum des Bildes präsentierend. Die Welt ist ein Loch. Folgend ein Detail aus

HÖLLENSTURZ DER VERDAMMTEN, dem Sturz aus dem Himmel auf eine Erde oder etwas, das darunter ist und niemanden mehr trägt.⁵



Abbildung 5: Rubens, Detail aus dem Zentrum des Bildes HÖLLENSTURZ DER VERDAMMTEN (um 1620). Die Theatralität ist den dargestellten Körpern nicht zitathaft angeheftet, sondern wird als eine ihnen innewohnende ausgestellt.

Die doppelte Perspektive, unter der die Körper ins Bild geraten, führt zu einer Dichotomie: *Sistierte Bewegung in der körperbildlichen Kontur oder der Körper selbst als äußerste Grenze einer umfassenderen Bewegung*, die in ihm als geronnene Bewegung erscheint. Es sind, sieht man genauer hin, zwei verschiedene Formen, die Körperbewegung zu arretieren, die mit diesem Schritt vom Körper zum Bild einhergehen.

Ich kann die These, die ich in Bezug auf diese Dichotomie verfolge, hier nur andeuten. Aber mir scheint – und dazu diene die Erwähnung des älteren Zusammenhangs von Schrift und Bild – dass sich in dieser Dichotomie eine doppelte Isolation des Bildes niederschlägt. *Zum einen* seine Isolation in der neuzeitlichen Anordnung des Sehens, die das Bild zur Ausstellung seiner manifesten Sichtbarkeit

5 Ein Bild übrigens, dem Elfriede Jelinek mehrfach Bildbeschreibungen gewidmet hat und das gleichsam zu ihren paradigmatischen Bildern zu rechnen ist.

drängt, zur Lesbarkeit seiner Konturen und zur Behauptung ihrer Abgeschlossenheit. *Zum zweiten* spielt jedoch in diesem Umbruch auch die ältere Isolation des Bildes und seine Entlassung aus dem Schrift/Bild-Zusammenhang eine Rolle. In dieser älteren Traditionslinie realisierte sich der Körper bzw. die Körperbewegung (des Schreibenden) stets in der Funktion eines mitanwesenden Dritten. Weit entfernt vom Gebot eines Selbstausdrucks, diente dieser Körper als Medium einer Versichtbarung (der Schrift) und verwies in dieser Funktion auf die anhaltende Schwierigkeit, den Körper in der Repräsentation überhaupt zu verorten. Der Körper ist nicht ausstellbar. Er verliert gegen seine bildhafte Repräsentation, verschwindend *brut et nu*, als sterblicher Rest.

Es ist klar, dass diese beiden Isolationsformen des Bildes sich nicht hermetisch gegeneinander verhalten. Aus den Überschneidungen, Überlappungen, wechselseitigen Verdrängungen und Verstellungen ihrer Dichotomie generieren wir bis heute die gesamte Bandbreite der bildhaften Erscheinungen des Körpers. Es scheint mir darüber hinaus klar, dass das Theater, das prinzipiell an eine singuläre raumzeitliche Lokalisierung gebunden bleibt und damit in der Art des Partizip Präsenz stets an das gebunden bleibt, was es als Bühne nie allein besitzen kann, eher mit der Bildproblematik der verlassenen Körper korrespondiert – eher also mit dem aufgekündigten Schrift/Bild-Zusammenhang, von dem aus es seine spezifische Szenographie je neu zu gewinnen trachtet.

VI. Jelineks BABEL: Verdinglichtes Sehen

Heute werden Phänomene unter dem Siegel des Betrachters, des Sehens und der Wahrnehmung platziert, die längst dabei sind, den Schauplatz der Bilder, der Fähigkeit zum Bild überhaupt zu verlassen. Dies geschieht in großem Maßstab, für den insbesondere die Formveränderungen in den heutigen Überwachungsgesellschaften und der Kriegsführung heranzuziehen sind. Die erreichte Kommutation von Bild/Medien, Gewalt und Pornographie ist Gegenstand des Theatertextes BABEL von Elfriede Jelinek. Der Irakkrieg im Frühjahr 2003 zeitigte einen endlosen Nachkrieg, endlose Ströme von Fotos, zusammenbrechende Server. Die Folterfotos von Abu Ghraib gingen ebenso um die Welt wie die Bilder der vier gelynchten US-Amerikaner, von denen zwei an der Brücke von Falludscha aufgehängt wurden. Im Zusammenhang mit Fotohandys und Digitalkameras im Zubehör von Soldaten oder Special Forces in Zivil ist dieser Krieg die Berichterstattung über ihn. Ein verdinglichtes Sehen folgt diesen Berichten. Es steht zu dem Betrachteten in einer Relation der Erfahrung ohne Vermögen dazu: Es nimmt auf, aber es spricht nicht vom Betrachteten und gleich einem Kameraauge, das auch keine Erfahrung von dem hat, was es aufnimmt.

»Ich öffne Ihnen jetzt die Augen«, heißt es im dritten Monolog von BABEL. Ein Schnitt durchs Auge wird angekündigt und mit dem Messer im Text durchgeführt wie in Buñuels UN CHIEN ANDALOU. Dort gilt er, wenn man das Szenario betrachtet, in der er auftaucht, einem bestimmten Auge mit einem bestimmten Blick. Es ist der Blick einer Frau, die offenkundig nicht auf den vorausgegangenen Blick des Mannes reagiert, obwohl sie von der Montagefolge in eine beredte Beziehung zueinander gesetzt werden: Zunächst die Großaufnahme eines männlichen Gesichts, das den Mond betrachtet – ein heller Fleck im dunklen Himmel, der in der folgenden Einstellung durch das helle, von dunklen Haaren umrahmte Gesicht der Frau

abgelöst wird. Doch die Mondschau des Mannes führt nicht zu einem Kontakt mit dem begehrten Objekt: Der Blick der Frau ist eher nach innen gerichtet und kündet, träumerisch zerstreut, von eigener Schaulust, von einem anderen Sehen.⁶ Mit dem Schnitt durch *dieses* Auge wird das Sehen des Anderen getroffen und meint hier, im Gestus der Kritik, die Negation der Möglichkeit von Wahrnehmung und Beziehung.

Jelinek benutzt diese berühmte Bilderfindung Buñuels, um das verdinglichte Sehen zu charakterisieren:

»Ein Eisberg, scharf wie eine Rasierklinge, hat Ihr titanisch dahingleitendes Augenschiff einfach der Länge nach aufgeschnitten, und jetzt ist alles Eis, ja; auch drinnen. Alles Eis. Kälte. [...] Schauen Sie sich diese Fotos an! Sie finden es unmoralisch wie Sex vor der Ehe, daß dieses Foto gemacht worden ist und uns an die Netzhaut geworfen wird, als wäre sie ein leerer Fetzen, der alles aufnimmt und alles gleichzeitig durchläßt? Das Auge, eh schon selber zerfetzt vom Schnitt vorhin?« (138f)

Ein Portrait des verdinglichten Sehens, neutral und ohne die Erfahrung des Sehens – wie das Auge der Kamera (was auch der entscheidende Punkt der Verknüpfung im Film und mit dem Film von Buñuel ist).

Auf der anderen Seite entspricht diesem Sehen ohne Erfahrung ein Bild ohne Blick. Der Blick bezeichnet im Vorgang des Sichtbarmachens die Bildintention. Im Fall eines Fotos zum Beispiel den Moment des Auslösens. Dieser Moment des Auslösens kann beschrieben werden als Motor von etwas zwischen Wunsch und Zwang, dem zwingenden Wunsch zur Darstellung. Mit den Wort »Motor«, »Wunsch« und »Zwang« ist die Ebene des Unbewussten annonciert. Etwas, das vorbewusst ist und kein Bild hat, zwingt zum Übersprung in die Geste des Auslösens, in das Erzwingen der Darstellung. Dazwischen ist ein Riss, der selbst undarstellbar bleibt, aus dem das kreative »Sehen-als« jedoch hervorgeht. Diese in sich gesplante, von einer essentiellen Abwesenheit durchzogene Bildintention kann im Fall eines Fotos als die Arbeit des Blicks bezeichnet werden.

Im Fall der Folterbilder aus Abu Ghraib, deren intendiertes Bild die Gruppierung der Folternden um ihre Opfer vorsieht, handelt es sich indessen um eine Arbeit des Blicks ohne Entsprechung im visuellen Feld, um ein In-Werk-Setzen des Blicks, um seine Verwirklichung anstelle einer Betrachtung. Es handelt sich um eine Vernichtung des Blicks, den die Arbeit der Folter ohne Rest zu realisieren trachtet.

Der Folterer sieht und hört sich nicht als Subjekt, er vermag sich nicht in einem Raum der Übertragung wahrzunehmen. Seine Beziehung zum Raum der Referenzhaltigkeit ist gerissen. Den Opfern werden die Augen verbunden oder Kapuzen übergestülpt. Der Abbruch jeder möglichen Blickbeziehung ist wesentlich für die Folter, deren Arbeit durch den Blick des Anderen gefährdet ist.

Jelinek: »Die Lynndie und Sabrina und Mega-Megan, die sind ganz bei sich, wenn sie so was machen! Das Ereignis der Organentnahme. Also das Organ fällt. Das haben Sie kapiert? Gut. Der Totenschein wurde ausgestellt« (151). In dieser Szene der absolut ausgesetzten Referenzhaltigkeit treten hinzugezogene optische Aufzeichnungsgeräte – Kamera, Video, Handy – an die Stelle von Augenzeugen. Sie übernehmen dank ihrer technischen Neutralität die Stelle der nichtexistenten

6 In Bezug auf diese Sequenz des Films von Buñuel folge ich hier den Ausführungen von Regine Prange (351).

Augenzeugen. Wer auch immer hier sein Handy in die Höhe hält, ist Beteiligter, Täter im Zustand der Nicht-Trennung von sich selbst. Die Distanz der Wahrnehmung ist unterschritten. Das Szenario der Folter ist weder Darstellung noch Aufführung, sondern Realisierung eines Blicks ohne »Selbst«-Struktur und Aufnahme dieses Blicks durch ein, auf eine tödliche Verletzung reduziertes menschliches Wesen.

Die technische Neutralität der Apparate ist der einzige Punkt, der diese Szene der Beteiligten *im Zustand ihrer ausschließlichen Beteiligung* noch mit etwas verbindet, weil dieses technische Supplement gleichzeitig einen Speicher bietet. Im Vorgang und als Teil der Folter entstehen latente Bilder für den Gebrauch der Beteiligten.

Anscheinend per Zufall – doch da in diesem Zusammenhang nicht von Zufällen auszugehen ist, eher deswegen, weil die restlose Auslöschung des Blicks nie vollständig gelingt⁷ – gerät dieses technisch simulierte Bild einer Augenzeugenschaft in die Hände von medialen Multiplikatoren. Jetzt wird eine mediale Maschinerie angeworfen, über die sich das Verhältnis von blickhafter Intention und Augenzeugenschaft – dieses im Moment der Aufnahme nicht existente Verhältnis – vermeintlich restituiert. Über die Behauptung, dieses über die digitalen Vertriebswege laufende Bild sei ein Bild im herkömmlichen Sinn z.B. eines Fotos, wird der Zusammenhang von Blickobjekt und Augenzeugenschaft restituiert oder auch reterritorialisiert (wenn dieser Begriff auf die Architektur des Netzes überhaupt noch anzuwenden ist).

Der fatale Zirkelschluss, dass wir es bei einem Bild im Zustand seiner Nicht-Identität per medialer Rahmung plötzlich mit einem Bild zu tun haben wollen, das wir mit Bildidentität ausstatten, also mit einem solchen Bild verwechseln, von dem wir denken, dass es die Beziehungen zwischen Darstellung und Betrachter ordnet – dieser fatale Zirkelschluss ist allein der medialen Kontextualisierung geschuldet. Ein metaphorischer Effekt der medialen Zirkulation, die als solche keine Territorien und Abwesenheiten kennt und von daher gezwungen ist, sich in einem der analogen Welt zugehörigen Muster zu präsentieren. Ein Vorgang der Hybridisierung.

»Niemand bekommt durch dieses Foto eine Ahnung. Niemand bekommt durch ein Foto diese Ahnung. [...] Dies alles ist darauf ausgerichtet, daß Sie wie ein Kompaß immer dorthin zeigen, wo gerade die Post abgeht an diejenigen, die längst keine Post mehr erwarten. Es wird ihnen alles persönlich mitgeteilt. Sie brauchen keine Botenstoffe. Sie sollen sie bekommen, ihre Ahnung. Ihre Ahnung von keiner Wirklichkeit« (Jelinek: 141).

VII. Zum Nachteil des Theaters

Es ist nun wirklich fatal, wenn das Theater derart weit entfernt von einem Begreifen des Einsatzes der neuen Medien arbeitet, wie in den hier beiläufig gefundenen Beispielen. Theater geht mit der Gewalt der Schändung, der Folter, des Krieges um und hat so wenig Bewusstsein von sich, dass es sich nicht scheut, die aus dem hybriden Verteiler des Netzes resultierende optische Post als Bilder aufzufassen, die sich visuell zitieren lassen. Doch deren Bildstatus ist, wie im Fall der Folterbilder aus Abu Ghraib, unterschritten. Ihr visuelles Zitat im Theaterraum, der mit dem traditionellen Bildraum verschwistert ist, ist unmöglich, weil sich im Bildraum des Theaters die ruinöse Energie dieser Hybriden nicht mehr lesen lässt.

7 Reste eines anderen, ehemaligen Blicks arbeiten z.B. im pornographischen Setting, das bekannte Bilder zitiert.



Abbildungen 6 und 7: Szenen aus der Uraufführung von Elfriede Jelineks *BABEL* durch Nicolas Stemann am Burgtheater Wien, Frühjahr 2004.

Der Zusammenbruch der Relation von Bildbetrachter und Bildobjekt zeitigt nicht nur die gigantischen Bildfriedhöfe auf den Festplatten und im Netz, sondern auch Texte wie *BABEL*, den ich als Untersagung nicht nur im Sinne des Einspruchs, sondern auch des Verstummens lese.

Literatur

- Barthes, Roland (1976): »Beim Verlassen des Kinos«. In: *Filmkritik*, Nr. 235, S. 290-293.
- Bolter, Jay David/Richard Grusin (1999): *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge (Mass.): MIT Press.
- Foucault, Michel (1974): *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (2002): »Andere Räume«. In: Karlheinz Barck u.a. (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig: Reclam, S. 34-46.
- Haß, Ulrike (2005): *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*. München: Fink, S. 81-109.
- Haß, Ulrike (2008, in Druck): »Schrift, Bild und Theater. Entwurf einer Fragestellung«. In: Kati Röttger/Alexander Jakob (Hg.): *Theater und Bild. Inszenierungen des Sehens*. Bielefeld: transcript.
- Jelinek, Elfriede (2004): »Babel«. In: Dies.: *Bambiland*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Kolesch, Doris/Sybille Krämer (Hg.) (2006): *Stimme*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Paech, Joachim (2002): »Rodin, Rilke und der kinematographische Raum«. In: Ders.: *Der Bewegung einer Linie folgen... Schriften zum Film*. Berlin: Vorwerk 8, S. 24-41.
- Prange, Regine (2006): »Bunuel – Dali – Magritte: Die surrealistische Montage in Film und Malerei«. In: Klaus Krüger/Thomas Hensel/Tanja Michalsky (Hg.): *Das bewegte Bild. Film und Kunst*, München: Fink, S. 337-372.
- Spielmann, Yvonne (2006): *Video. Das reflexive Medium*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.