

Ab der Schwelle zum Sichtbaren. Zu einer neuen Theorie des Bildes im Medium Theater¹

ALEXANDER JACKOB UND KATI RÖTTGER

»Das Wesentliche ist nicht unsichtbar, also hinter den Phänomenen gelegen. Was wesentlich ist, zeigt sich. Medien sind immer Medien des Erscheinenlassens.«

Sybille Krämer: »Erfüllen Medien eine Konstitutionsleistung?«²

»Ein Ding erscheint als Bild des Anderen im Falle der Wiederholung, wo »das-selbe« an einem anderem Ort, zu anderer Zeit, in einem anderen Medium oder Zusammenhang auftaucht.«

Bernhard Waldenfels: »Ordnungen des Sichtbaren«³

1. Der vorliegende Aufsatz ist aus der gemeinsamen Forschungsarbeit im Rahmen unseres Arbeitsprojekts »Geschichte, Theorie, Methodologie: Das Bild und seine Medien« hervorgegangen. Für den hier ausformulierten, stärker an methodologischen Fragen orientierten Ansatz zeichnet sich namentlich Alexander Jakob verantwortlich. Kati Röttger wird in Kürze unter dem Titel *Fremdheit und Spektakel. Theater als Medium des Sehens* eine Untersuchung vorlegen, die eine historische Perspektive auf die Politik des Sehens im Medium Theater eröffnet. Wir verweisen in diesem Zusammenhang auf unseren Aufsatz in der Internet-Zeitschrift *Theaterwelten*, der im Mai 2003 unter dem Titel »Die Welt als Bild und Vorstellung. Wagners Bayreuth und Ring in Stuttgart 2000« erscheint.

2. Vgl. Sybille Krämer: »Erfüllen Medien eine Konstitutionsleistung? Thesen über die Rolle medientheoretischer Erwägungen beim Philosophieren«, in: Stefan Münkler/Alexander Roesler/Mike Sandbothe (Hg.), *Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs*, Frankfurt/Main: Fischer 2003, S. 78-90, hier S. 89.

3. Vgl. Bernhard Waldenfels: »Ordnungen des Sichtbaren«, in: ders.: *Sinnes-schwellen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1999, S. 102-123, hier S. 106f.

Theater als Apparatur des Sehens

Ganz gleich, ob wir Theater im Sinne der Wiederholung und Ritualisierung bestimmter Handlungen als eine *Kulturtechnik* auffassen, an der unterschiedliche Medien wie Text, Sprache, Tanz usw. mitarbeiten, oder ob wir es als besonderes und außergewöhnliches Ereignis dem *Bereich der Kunst* zuordnen möchten, – stets wird man sich darauf einigen können, dass das *Theater als Medium* im Vollzug untrennbar mit dem Sehen und dem sichtbar Gegebenen verbunden ist.⁴ Gerade deshalb muss es als eine Paradoxie ganz eigener Art angesehen werden, dass im Zusammenhang mit der Frage, was man im Theater sieht, das nahe liegende Phänomen Bild in nahezu allen Theoriebildungen als Leerstelle, bestenfalls als eine Störung behandelt worden ist.⁵ Mal gerät es als ›sinnlich-unhinterfragbarer‹⁶ Gegenstand zum bloßen Gegenteil von Text-Sinn, mal wird es durch seine Transskription in bedeutungstragende Einzelteile von jeglicher Dimension der Verkörperung und damit vom Vollzug im Theater ausgeschlossen. Das Bild ist im Zusammenhang mit dem, was man im Theater zu sehen bekommt, bislang nur in seltenen Ausnahmefällen ins Gespräch gebracht worden.⁷ Ein wesentlicher Grund ist in einer Erwartungshaltung zu sehen, die vornehmlich nach dramatischen (oder bewusst nach *nicht*-dramatischen) Ereignissen sucht – also nach der Zur-Schaustellung eines nach dramatischen (oder *anti*-dramatischen) Regeln geordneten Handlungsgefüges, das unsere Einfühlung oder Einsicht in eine verborgene, hinter der Sichtbarkeit der Dinge und der Bilder gelegene, höhere Welt einfordert. Dass sich diese Vorstellungen von Einfühlung vor allem aber dem sichtbaren szenischen Bild im Medium Theater verdankt, diese Tatsache haben die unterschiedlichsten Poetiken seit Aristoteles zwar immer in den Diskurs über das Theater eingeschlossen – letztlich jedoch wurde in der Bestimmung der besonderen Qualitäten des Mediums die Opolis als ein zu

4. Zur Unterscheidung zwischen Kulturtechnik und Kunst vgl. S. Krämer: »Erfüllen Medien eine Konstitutionsleistung?« (Anm. 2), S. 86.

5. Zum besseren Verständnis sei bereits an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass Bilder hier nicht als Gegenstände, sondern als Erscheinungen zu verstehen sind, die durch den Akt der Wahrnehmung von einem (beliebigen) Trägermedium abgelöst und inkorporiert werden.

6. Vgl. Peter Simhandl: *Bildertheater. Bildende Künstler des 20. Jahrhunderts als Theaterreformer*, Berlin: Gdegast 1993, S. 8.

7. Vgl. Christopher Balme: »Stages of Vision: Bild, Körper und Medium im Theater«, in: Hans Belting/Dietmar Kamper/Martin Schulz (Hg.), *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*, München: Fink 2002, S. 349-364. Christopher Balme weist explizit auf dieses Desiderat hin. Unsere Untersuchung geht auf die von Balme hier eröffneten Forschungsperspektiven zurück.

vernachlässigender Anteil behandelt. Die Inszenierung des Sichtbaren galt so im Vergleich zur Vorstellungskraft des Lesers eines dramatischen Textes geradezu als Ablenkung vom Wesentlichen, das mal als göttlich, mal als universelle Vernunft, mal als endlicher oder auch unendlicher Text ausfiel.

Entgegen dieser sich vornehmlich von Textlektüre und Textauslegung herleitenden Introspektive als einer Vorstellung von Theater im Rahmen eines normbestimmten Theaterbegriffs möchten wir unsere Aufmerksamkeit v.a. auf die visuellen Anteile und Möglichkeiten des Theaters lenken.

Ausgehend von der These, dass das Theater ein Medium ist, das Sehen einrichtet, werden wir uns mit folgender Frage auseinandersetzen:⁸ *Wann lässt sich innerhalb der Konfiguration des Sehens, die das Theater auf der Bühne vor den Augen der Zuschauer vornimmt, von Bildern als Phänomenen sprechen? Und: Inwieweit kann der Umgang mit Bildern als Phänomenen im Hinblick auf medienphilosophische und bildwissenschaftliche Fragestellungen den Diskussionsstand jenseits der klassischen Definitionsmonopole erweitern?* Generell wird zu beachten sein, dass der Fokus dabei stets auf der physischen Präsenz und Existenz des wahrnehmenden Subjekts als Körper und kulturellem Leib liegt. Dieses so bestimmte Subjekt ist in keiner Phase der Bildübertragung und Bildzirkulation im Theater als abkünftig zu denken.⁹ Die Vorstellung einer von Raum und Zeit unabhängigen Beobachter- oder Seins-Position wird im Rahmen unserer Theoriebildung also nicht in Betracht gezogen. Damit scheiden zwangsläufig auch solche Überlegungen aus, die eine als absolut geltende Sprache oder einen unabänderlichen Maßstab vorsehen, an dem sich das einzelne Bild zu bewähren habe (dann wären z.B. Bewertungskriterien wie wahr/falsch oder gut/schlecht denkbar). Denn dies würde bedeuten, Bilder ausschließlich rückwirkend als Ergebnis von Code-Operationen zu registrieren. Folglich wäre dann der Akt der Wahrnehmung von Bildern auch nicht viel mehr als das Dechiffrieren einer verschlüsselten Botschaft, in der ein klarer, zielgerichteter Sinn mitgeteilt wird. Damit würden Fragen der Erscheinungsbedingungen von Bildern – und genau dies wird ein zentraler Aspekt dieser Untersuchung sein – gänzlich in den Hintergrund rücken. Ähnliches lässt sich zum Sprechen im Theater sagen – ein Problem, auf das wir hier

8. Es kann aufgrund der gebotenen Kürze des vorliegenden Textes nicht darauf eingegangen werden, inwieweit das Sehen im Medium Theater zugleich die Vorstellung und das Verständnis vom Sehen mitbestimmt und mitgeformt hat.

9. Der Text versteht sich insofern in der Traditionslinie phänomenologischer Fragestellungen, als er in seinen bildtheoretischen Überlegungen den Leib als unabdingbaren Teil menschlicher Reflexion behandelt.

trotz seiner zentralen Stellung innerhalb unseres Diskurses nicht vertiefend eingehen können. Nur so viel sei gesagt: Es liegt zwar nahe, das Sprechen und das Gesprochene im Theater allein als Anwendung der von Saussure entworfenen Idealkonzeption einer über allem stehenden »langue« oder »Sprache« aufzufassen (auch hier gälte: wahr/falsch oder gut/schlecht). Doch dieses von Sybille Krämer als »Zwei-Welten-Modell« beschriebene Konzept, welches das Sprechen immer nur als »mangelhafte Umsetzung« der idealen »Sprache« denkt, weist einen empfindlichen Nachteil auf. Saussure, so Krämer, habe zwar durch das Zwei-Welten-Modell einen genuine Gegenstand für die Sprachwissenschaft geschaffen, die reine Sprache als Gegenstand eigener Art. Doch dies habe er nur um den Preis einer vollkommenen Stilllegung jeglicher Phänomenalität innerhalb der Kategorien der Sprache und des Sprechens (also der Seite der Anwendung) leisten können.¹⁰ Eine Selbstständigkeit der einzelnen Erscheinungen des ›Sprechens als Handeln‹ wäre so betrachtet nicht gegeben.¹¹

In unserer Konzeption ereignet sich Theater dagegen immer nur in Vollzug und Verkörperung – und damit nicht zuletzt in Vollzug und Verkörperung von Bildern.¹² In ihrer Übertragung und durch ihre Inkorporation wird der Zuschauer selbst im Wahrnehmungsprozess zu einer Art Medium und damit ein Träger von Bildern.¹³

10. Krämer hebt insbesondere die Leistung der Gegenstandssicherung Ferdinand de Saussures hervor. Erst durch seinen Begriff der »Langue« habe die Sprachwissenschaft das klassische Repräsentationsmodell, innerhalb dessen Sprache immer nur für etwas anderes steht (mal Vernunft, mal Dinge), überwunden. Krämer weist jedoch auch auf die Gruppe namhafter Kritiker dieses Modells hin. Sie werden von ihr als Vertreter eines stärker auf die Anwendungsseite der Sprache gerichteten Performanz-Modells beschrieben. Hierzu zählen u.a. Wittgenstein, Austin, Derrida, aber auch Luhmann und Butler. Vgl. Sybille Krämer: *Sprache, Sprechakt, Kommunikation. Sprachtheoretische Positionen des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001, S. 10.

11. Das semiotische System nach Saussure hat auch innerhalb der Theaterwissenschaft weit reichende Folgen. Erst die »Semiotik des Theaters«, namentlich von Erika Fischer-Lichte als Konzeption entwickelt, ermöglicht dem Fach jenseits der Einzelphilologien eine stabile und wissenschaftliche Analyse ihres genuine Gegenstandes: die Aufführung. Mittlerweile lässt sich eine Weiterentwicklung und produktive Infragestellung des linguistisch geprägten Umgangs mit der Aufführung beobachten. Denn die Stabilität eines geschlossenen Systems hat auch hier ihren Preis: Die Entphänomenalisierung aller Erscheinungen der Aufführung.

12. Krämer weist übrigens darauf hin, dass in einem System saussurescher Prägung die Sprache kein Medium ist. Das Performanz-Modell dagegen betont ausdrücklich die Sprache als ein Medium.

13. Zu dem Begriffspaaren Übertragung und Inkorporation sowie Vollzug und

Die nun anschließenden methodologischen Überlegungen zur Erfassung des Phänomens Bild im Theater werden in folgenden vier Abschnitten vorgenommen:

1. Was trägt das Phänomen Bild im Theater?
2. Theater und Bilder: zur Relation zwischen dem Medium Theater, Bilderzeugung und Bildwahrnehmung
3. Zwischenschritt: die anthropologische Konstante des sozialen Raums
4. Inszenierungsbeispiel: *Maria Stuart*: Elisabeth auf Stelzen oder der Staatskörper als Bild

Es sei darauf hingewiesen, dass jeder Abschnitt als eine gesonderte und in sich begründete Perspektive auf den Untersuchungsgegenstand verstanden werden kann. Ziel wird es sein, aus ihrem Zusammenspiel heraus die Lage des Bildes und das daraus resultierende mögliche *Sprechen über Bilder im Theater* zu ermitteln.

Was trägt das Phänomen Bild im Theater?

Betrachtet man die Form der Guckkastenbühne als einen seit der Renaissance in Europa *vorherrschenden Modus des Sehens*, so fällt auf, dass der Theatervorhang bis heute ein so selbstverständlicher Bestandteil der Sehkonvention ist, dass er kaum als besonderes Phänomen im Theater wahrgenommen wird. Stattdessen wird er zumeist als das gesehen, wofür er eigentlich nur steht: für den gerahmten Blick, die Frontalität und für die Bühne als Ort der Illusionierung.¹⁴

Wir wollen zunächst in dieser Perspektive bleiben und uns fragen, was ihre besondere Aussageweise kennzeichnet. Das bedeutet: wenn wir den Vorhang sehen, sind wir bereits Teil des Theaters als einer Apparatur,¹⁵ die das Sehen einrichtet, was auch als Aspekt der Me-

Verkörperung vgl. S. Krämer: »Erfüllen Medien eine Konstitutionsleistung?« (Anm. 2), S. 78-90.

14. Die Vorstellung, die man sich seit der Renaissance vom Theater macht, ist kaum vom Vorhang und der Guckkastenbühne zu trennen. Die Entwicklung ihrer Darstellungstechniken geht Hand in Hand mit den Innovationen der Bildkünste. Denn schon der Rahmen des Bühnenportals ist als der sog. sichtbare Schnitt durch die Sehpyramide anzusehen, die sich aus dem unbeweglichen und einäugigen Blick ableitet, der die Konstruktion der Zentralperspektive bestimmt.

15. Siehe Röttgers Definition von Theater als »Apparatur zur Hervorbringung künstlicher Welten« mit Bezug auf Krämers Unterscheidung zwischen Werkzeugen als technische Instrumente und Apparaten als technische Medien. Vgl. Kati Röttger: »Faust

dialität des Theaters beschrieben werden kann. Dazu bedarf es keiner sichtbaren Aktion auf der Bühne. Allein das Wissen darum, dass sich hinter dem Vorhang (in räumlicher wie auch in zeitlicher Hinsicht) etwas verbirgt, disponiert zur Aufmerksamkeit. Wer ein Stück bereits in einer anderen Aufführung gesehen oder als Text gelesen hat, bringt innere Bilder und Vorstellungsbilder mit. Derjenige, der nicht um die Ausdrucksformen der Aufführung weiß, assoziiert möglicherweise Bilder, die er aus gänzlich anderen Zusammenhängen kennt. So gibt sich der Vorhang als eine Schwelle des Sichtbaren zu erkennen. Um sich seiner besonderen Wirkungsweise bewusst zu werden, mache man sich klar, dass der Vorhang als Pausenvorhang einen sichtbaren Schnitt in der (häufig auch in Theatertexten markierten) *gezeigten* Handlung darstellt. Er ist also Grenze zwischen dem sichtbaren Bild und dem (unsichtbaren) erinnerbaren mentalen Bild. Die Tatsache, dass seine Funktion darin besteht zu verhüllen, bedeutet, dass es etwas zu sehen gibt. Das heißt: seine Sichtbarkeit repräsentiert, was er verbirgt: das sichtbare Bild.

Um sich der besonderen phänomenologischen Disposition des Bühnenvorhangs gewahr zu werden, bedarf es jedoch eines Perspektivenwechsels. Denn im 20. Jahrhundert verschwindet der Vorhang zwar nicht gänzlich, doch er gibt seine Rolle an die leere oder auch offene Bühne ab, die den Zuschauer häufig vor Beginn der Theatervorstellung empfängt. Damit wird die Bühne (nun eine sichtbare Erscheinung) in gewissem Sinne selbst zu einer Art Vorhang oder Rätsel des Sichtbaren.

Im Folgenden werden wir uns eines anderen, eines fremden Blicks auf den Vorhang bedienen. Damit soll ein Schritt vom wiedererkennenden (wissenden) Sehen zum sehenden Sehen (als Sehen ohne Vorwissen)¹⁶ gegangen werden: 1915 fertigte der russische, sich als Suprematist bezeichnende Revolutionskünstler Kasimir Malewitsch im Vorfeld der Inszenierung *Sieg über die Sonne* einen zeichnerischen Entwurf für einen Bühnenvorhang ganz anderer Art an. Dazu schrieb er:

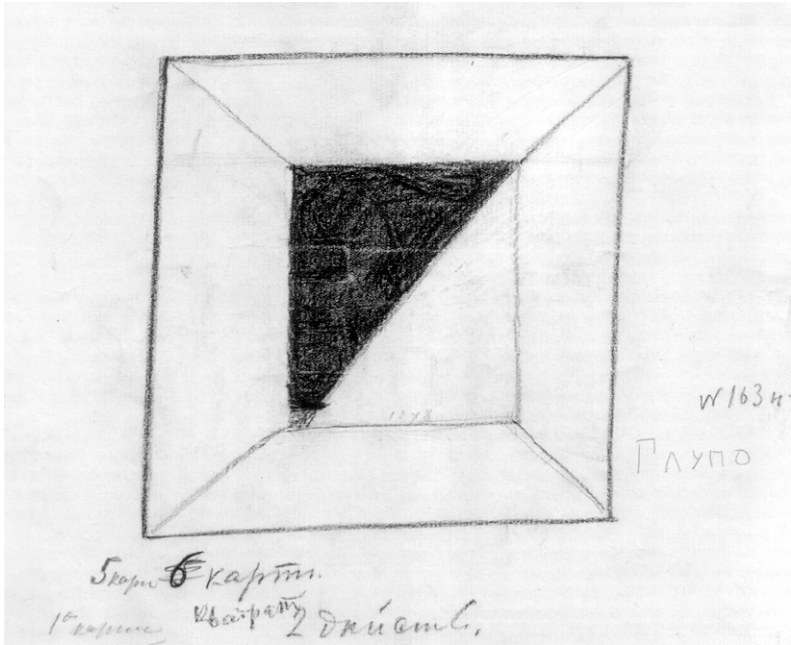
»Ich schicke ihnen [...] die Zeichnung für den Vorhang des ersten Aktes. Der Vorhang stellt ein schwarzes Quadrat dar, den Keim aller Möglichkeiten, der in der Entwicklung zu fürchterlicher Kraft anwächst. Er ist der Urahn des Würfels und der Kugel; seine Spaltung bringt in der Malerei eine erstaunliche Kultur hervor.«¹⁷

vers. 3.0.: Eine Theater- & Mediengeschichte«, in: Christopher Balme/Markus Moninger (Hg.), *Crossing Media. Theater, Film, Fernsehen und Fotografie*, München: epodium, voraus. 2003.

16. Vgl. B. Waldenfels: »Ordnungen des Sichtbaren« (Anm. 3), S. 103f.

17. Aus einem Brief von Malewitsch an Matjuschin im Jahr 1915. Vgl. Oswald Georg Bauer (Hg.): *Entfesselt. Die russische Bühne 1900-1930*. Katalog der gleichnamigen Ausstellung, München: Bayerische Akademie der Künste 1994, S. 111.

Abbildung 1: Malewitsch



Malewitsch konzipiert den Theatervorhang also als Bild-Träger einer Inszenierung. Er ist kein trennendes Element zwischen Sichtbarem und Verborgenen, sondern wird als Teil des eigentlichen Sehereignisses gezeigt. Markierte der Vorhang zuvor gewissermaßen das ›Noch-Nicht‹ des Sehereignisses auf der Bühne, so wird er nun, an der Schwelle zur Moderne, selbst zum Gegenstand eines durch das Theater inszenierten Blicks, der mit der Spaltung der geometrischen Form (Würfel und Kugel) gleichsam die Spaltung des geometrischen Systemraums, den die zentralperspektivische Bühne darstellt, hervorruft. Zusätzlich zeigt sich der Vorhang hier als Trägermedium für das berühmte Bild des »Schwarzen Quadrats«, wie wir Malewitschs Worten entnehmen können. Dieses Quadrat, das er als ›Urahn‹ (nach dem Ende bürgerlicher Kultur und Zeitrechnung) einer *neuen Idee der Malerei* sah, verweist auf die mediale Seite der Malerei, also die *mediale Oberfläche* der Leinwand und die sog. Frontalität, die im menschlichen Blick liegt: Als schwarze opake Oberfläche verschließt das Quadrat das Trägermedium und weist dennoch zugleich sichtbar und formgebend auf diese Oberfläche hin. In diesem speziellen Fall gerät das Trägermedium der Leinwand zum Vorhang und verweist damit gleichfalls auf die Medialität der Bühne. Umgekehrt kann man sich allerdings auch die Leinwand des Gemäldes als einen Vorhang denken, der nichts ›dahinter‹ verbirgt, sondern selbst Teil einer Blick-Inszenierung ist. Das Quadrat wird dadurch letztlich

zum Hinweis und Bestandteil einer neuen Botschaft der Medien der Malerei und Theater stilisiert. Es erfüllt einerseits die im 20. Jahrhundert immer wieder erhobene Forderung, die Malerei solle sich auf das jenseits der Mimesis liegende reine *Zeigen* von Farbe (Material) und Form (Sprachformen in reiner Gestalt) konzentrieren.¹⁸ So wird das Problem des Sehens von abstrakten Bildern durch die Frage nach den Medien, in denen wir Bilder sehen, ergänzt. Andererseits *inszeniert* Malewitsch den Blick des Betrachters als Blick eines Theaterzuschauers. Das Wahrnehmen eines Mediums wird also durch seine Inszenierung als Form in einem anderem Medium (dem Theater) verdeutlicht.¹⁹ Genau genommen haben wir es abhängig von der Perspektive mit zwei Medien (Theater und Malerei), einem Bild und dem Zuschauer zu tun.

Es ist bekannt, dass Malewitsch eine neue Bestimmung für die Malerei jenseits der bürgerlichen Kunstauffassungen demonstrierte. Doch häufig ist übersehen worden, dass er dies nur durch Theatralisierung, als Medialisierung des Blicks der Betrachters und der Betrachter selbst, erreichen konnte, also durch die Eröffnung unterschiedlicher Beschreibungsperspektiven auf die Medien des Erscheinenlassens. Der Bild-Körper wird bei ihm zum tatsächlichen Bestandteil des Sehereignisses: Das »Schwarze Quadrat« ist selbst die Inszenierung seiner medialen Präsenz und der Präsenz des Betrachters jenseits von Nachahmung und narrativen Erzählweisen. Das ist nicht nur die Aufhebung der Grenze von Kunst, Theater und Lebensraum – ein Kerngedanke der Revolutionskunst. Zugleich wirft die ›Urform‹ des Quadrats die das 20. Jahrhundert mitprägende Denkfigur des *Sehens von Bildern als Inszenierung des Blicks innerhalb eines theatralisch gedachten Raums* auf. Dieser Raum ist so gesehen durch die Apparaturen und Medien bestimmt, die uns Bilder zeigen. In diesem Zusammenhang möchten wir darauf hinweisen, dass sich auch Boris Groys in seiner Einschätzung von Malewitsch der Metaphern von Bühne und Inszenierung bedient:

»Das ›Schwarze Quadrat‹ zeigt sich nicht nur bloß als ein Bild unter vielen anderen Bildern, sondern als eine plötzliche Offenbarung des verborgenen Bildträgers, der sich inmitten der üblichen, oberflächlichen Bildwelt und infolge einer Gewaltanwendung des Künst-

18. Ähnliches fand in der theoretischen und praktischen Auseinandersetzung mit Medien wie Theater und Film statt.

19. In Modifikation der Medium/Form-Definition von Niklas Luhmann relativiert Sybille Krämer die Unterscheidung von Medium und Form: Es kommt auf die Perspektive (Beobachterstandpunkt oder Erkenntnisinteresse) an, was bei einer Beschreibung als ›Medium‹ und was als ›Form‹ zählt. Entscheidend ist, dass ein Medium dann in das Zentrum der Aufmerksamkeit rückt, wenn es »selbst zur Form und also in ein anderes Medium übertragen wird.« Vgl. S. Krämer, »Erfüllen Medien eine Konstitutionsleistung?« (Anm. 2), S. 82.

lers mit überwältigender Evidenz manifestiert. Wohlgermerkt bedeutet diese Feststellung, dass es sich um eine Inszenierung handelt, keineswegs, dass die Offenbarung des Medialen irgendwie ›simuliert‹ würde. Auch eine ›echte‹ Offenbarung braucht eine Bühne, d.h. einen Kontext ihrer Manifestation, um wahrgenommen werden zu können.«²⁰

Es soll nun deutlich gemacht werden, dass sich in dieser Sicht auf den Vorhang im Theater (als mediale Oberfläche *und* als Bild selbst) der all-gemeinere phänomenologische Zusammenhang verbirgt, den Merleau-Ponty mit dem bereits erwähnten Begriff der *Frontalität* fasste und am Phänomen des Würfels veranschaulicht hat. Die Tiefe (oder Vollständigkeit) des Würfels offenbart sich nicht dem sog. *evidenten Sehen*. Der Würfel erhält seine Vollständigkeit erst in der gedachten Wahrnehmung. Die Welt ist nicht *von* uns, sondern erscheint *vor* uns. Als Frage formuliert hieße das: Wenn ich alle Seiten des Würfels gleichzeitig in einem kubistischen Blick sehen könnte (also nicht frontal), seine Komposition, sein Material, seine Funktionen, seine Geschichte, wäre die Welt dann immer noch außerhalb meiner selbst oder von mir? Aus diesen Überlegungen heraus erweist sich die Phänomenologie im Hinblick auf die sichtbare Welt der Dinge und Bilder, die sich in ihrer Vermittlung durch mediale Oberflächen und Trägermedien zeigen, als Hinweis auf die Kernfragen einer medientheoretisch ausgerichteten Philosophie.²¹ Denn sie vermag es, die Relation von dem, was man tatsächlich sieht, und dem, was man aufgrund von Vorwissen hinzudenkt, als eine Kritik des Sehens durch und mit Medien zu bestimmen. Hier liegt auch der Schlüssel zu der Frage, inwieweit wir Bilder auch im Theater als bloße Gegenstände oder besser als Erscheinungen fassen wollen. Für eine Antwort hat uns das Phänomen des Vorhangs bereits einen wichtigen Hinweis gegeben.

Mit Malewitschs Augen und Merleau-Pontys Auffassung gerät der Vorhang als besonderes Bild zum Prinzip der Frontalität aller Bilder selbst. Und diese liegt eben auch im menschlichen Blick. Können wir nun deshalb schon von Bildern im Theater sprechen? In jedem Fall können wir attestieren: Was sich uns im Theater zeigt, ist keine Hand-

20. Vgl. Boris Groys: *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*, München, Wien: Hanser 2000, S. 104f.

21. Boris Groys hat hierzu einen ersten Ansatz geliefert. Mit seinen Denkfiguren des *submedialen Raums*, den ein jeder Betrachter hinter den sich in Medien zeigenden Bildern vermutet, und dem *Verdacht*, den dieser Raum erzeugt, liegt Groys erstaunlich nahe an der Verschränkung des Vorhangs mit der leeren Bühne: »Im Angesicht der Medien ist man sich der verborgenen Präsenz des submedialen Raums ständig bewusst, aber man kann diesen Raum, wie gesagt, strukturell nicht durchschauen, solange man mit der Betrachtung der medialen Oberfläche beschäftigt ist.« Vgl. B. Groys: *Unter Verdacht* (Anm. 20), S. 49.

lung, kein Drama. Stattdessen sehen wir sichtbar Inszeniertes, mittels dessen z.B. Handlung dargestellt werden kann. Das, was man im Theater sieht, werden wir nun vorläufig als Bild bezeichnen. Die Bild-Inszenierungen wiederum beruhen auf Struktureinheiten, die wir zwar nicht sehen können, von denen wir aber etwas wissen. Zuweilen dominieren sie, darauf sei ausdrücklich hingewiesen, den Diskurs über das, was als sichtbares Bild im Theater wahrnehmbar ist. Zumeist geschieht dies im Bestreben, das Verborgene zu erkennen. Dann wird das Sichtbare übersehen und als Störung oder sogar als Gefahr markiert. Es ist übrigens ein bezeichnender Beleg für den wenig eingeübten Umgang mit dem Bild, dass man gegenwärtig gerne von ›Bilderfluten‹ redet. Die Kritik an den das Wissen bestimmenden und den ›Sinn‹ beherrschenden Strukturen oder Institutionen fällt damit meist bloß als Kritik am Bild aus, und das, obgleich klar ist, dass es im Wesentlichen nicht um die Bilder, sondern um eine Kritik an den Modi gehen sollte, die uns den Umgang mit den Bildern vorzuschreiben suchen.²²

Was trägt nun also das Phänomen Bild im Theater? Vorerst werden wir festhalten: Es handelt sich um die *Relation* von inszeniertem Blick (durch das Medium), dem Wahrgenommenen (Bild) und dem Wahrnehmenden (Körper des Menschen). Eine explizit medienphilosophische Perspektive müsste in diesem Zusammenhang dann auf die genauere Untersuchung der Erscheinungsbedingungen des einzelnen Bildes – hier also der Erscheinungsbedingungen im Theater –, die Miteinbeziehung seines Trägermediums und das wahrnehmende Subjekt zielen. Nachdem wir die grundsätzlichen Erscheinungsbedingungen des Bildes im Theater hinsichtlich des allgemeinen Phänotyps des Vorhangs dargestellt haben, gilt es nun zu bestimmen, was wir konkret als Bild im Theater ansehen und als stabilen Untersuchungsgegenstand verstehen. Dazu muss das Theater zunächst als bilderzeugendes Medium definiert werden.

Theater und Bilder: Zur Relation zwischen dem Medium Theater, Bilderzeugung und Bildwahrnehmung

Zunächst ist geboten, auf einige grundsätzliche Probleme einzugehen, die eng mit der Frage nach dem Medium Theater und seinen *Möglichkeiten der Bilderzeugung* in Verbindung stehen. Dies ist nicht zuletzt deshalb notwendig, weil zum Beispiel aus der Perspektive der Kunstge-

22. Hier sei nur beispielhaft auf die Ansätze Jean Baudrillards oder Guy Debords, den sich zu seiner Zeit selbst als Visionär stilisierenden Experten für die ›irreführende Spektakularität‹ der westlichen Gesellschaft, hingewiesen.

schichte Bilder per se nur Kunstgegenstände, nie aber inszenierte visuelle Eindrücke sind, die ein Beobachter in einem bestimmten stabilen Rahmen, eben dem Theater, wahrnimmt. Für den Kunstgeschichtler im traditionellen Sinne, das muss an dieser Stelle festgehalten werden, gibt es im Theater keine Bilder, da Bilder für ihn einer Gegenständlichkeit bedürfen, deren Wert er – sei es ein ästhetischer, sei es ein quantitativer – bemessen kann. Deshalb werden wir uns auf theoretische Ansätze beziehen, die in Deutschland eine interdisziplinäre Forschung zum Begriff und Phänomen des Bildes unter dem Namen Bildwissenschaft zu etablieren suchen.

Den ersten Ansatz für unsere Überlegungen liefert der Philosoph Gottfried Boehm in seinem Aufsatz *Vom Medium zum Bild*.²³ Wie der Titel schon sagt, setzt Boehm sich hier grundsätzlich mit dem allgemeinen Verhältnis zwischen Medium und Bild auseinander. Dabei sind zwei Aspekte besonders aufschlussreich: zum einen die Art und Weise, wie Bilder in Medien entstehen und generiert werden können; zum anderen die Definition von Medien als Träger von Bildern, mittels derer es möglich ist, das Theater als ein bilderzeugendes Medium zu bestimmen.

Zunächst geht Boehm von allgemeinen Medien wie Sand, Licht oder Ton (auch als Geräusch denkbar) aus, die als ein »Medium erster Stufe« bezeichnet werden können.²⁴ Diese allgemeinen Medien stellen die Grundvoraussetzung für die Entstehung von Bildern dar. Charakterisiert sind sie, so Boehm, »als ein Verteilungszustand mit einem hohen Grad an Auflösung.«²⁵ Allein eine bestimmte Grenze verhindert, dass sich diese Medien umstandslos miteinander vermischen. Entscheidend dabei ist, dass sie Materialien mit einer ihnen allen gemeinsamen Eigenschaft sind: Sie sind geeignet, zu *Trägern* von Gestaltung oder zu Trägern von Bildern zu werden, doch sie selbst sind nie Bilder. Einfacher gesagt: Medien sind keine Bilder, sie erzeugen sie.²⁶

Von diesem Aspekt ausgehend, richtet Boehm den Fokus seiner Argumentation auf das vom ihm so bezeichnete »besondere Darstel-

23. Vgl. Gottfried Boehm: »Vom Medium zum Bild«, in: Yvonne Spielmann/Gundolf Winter (Hg.), *Bild, Medium, Kunst*, München: Fink 1999, S. 165–177.

24. Boehm bezieht sich in seinen Ausführungen auf die medientheoretischen Positionen von Niklas Luhmann. Doch während Luhmann sich aus kommunikationswissenschaftlicher Perspektive explizit mit Medium und Form im Bereich von Sprache, Schrift und Information auseinandersetzt, bemüht sich Boehm stärker, das Phänomen Bild über die Kategorien von Mitteilung und Verstehen hinaus zu erfassen. Vgl. G. Boehm: »Vom Medium zum Bild« (Anm. 23), S. 166.

25. Vgl. ebd.

26. Nach Boehm können allerdings Bilder unter bestimmten Umständen auch wieder als Medien angesehen werden. Vgl. auch Anm. 23.

lungsinteresse« im Bereich der Kunst, welches auch als »künstlerisches Interesse« bezeichnet werden kann. Dieses definiert ein Medium erster Stufe rückwirkend, um eine »ikonische Imagination« hervorzubringen. Notwendige Voraussetzung dafür ist die Arbeit des menschlichen Blicks.²⁷ Diese Arbeit besteht in der Kunst der »Grenzziehung«, welche unter bestimmten Umständen auch als »Rahmung« bezeichnet werden kann. Das Ergebnis der Grenzziehung oder Rahmung beschreibt Boehm als Freiraum der Darstellung, welcher von ihm als *ausgegrenztes Geschehen* gegenüber den ungeordneten oder unspezifischen Erscheinungen definiert wird. Zugleich ist dieses Geschehen ein Medium zweiter Stufe, welches in der Arbeit des Blicks einen Teil kulturellen Handelns ausmacht (ein ausgegrenztes Geschehen kann z.B. die leere Fläche einer Leinwand sein). Dieser Aspekt erweist sich für ein zu bestimmendes Medium ›Theater der Bilder‹ als bedeutsam. Denn obgleich Boehm sich im Folgenden ausschließlich mit Bildern in Flächenmedien auseinandersetzt, lässt sich der Aspekt der Grenzziehung oder Rahmung als Arbeit des menschlichen Blicks problemlos auf das Phänomen Theater übertragen, welches dann als ein kulturell geschaffenes Medium zweiter Stufe betrachtet werden kann.

Diese Überlegung fordert jedoch zu der berechtigten Frage heraus, was im Medium Theater eigentlich ausgegrenzt wird. Eine erste Antwort könnte lauten, dass aufgrund der Repräsentationstechniken, die z.B. das abendländische Theater seit seinen Anfängen besitzt, Raum und Zeit als dargestellter Raum und dargestellte Zeit auf die Rahmenbedingungen des Mediums Theater verweisen. Eine zweite Antwort könnte lauten, dass die Darstellungstechniken im Theater bestimmte visuelle Eindrücke innerhalb der gerahmten Raum-Zeit ausgrenzen können. Sofern innerhalb dieser Rahmung u.a. von erzeugten Bildern gesprochen werden kann (hierbei wäre es allerdings besser, von der Familie der Bilder im Sinne Mitchells zu sprechen),²⁸ gilt es nun zu bestimmen, welche Eigenschaft diese Bilder besitzen. Sie lassen sich allerdings nur beschreiben, wenn man zugleich auf die Medien erster Stufe zurückgeht, anhand derer im Theater als Medium zweiter Stufe Bilder erzeugt werden.

Zuvor jedoch sollten die bisherigen Überlegungen als vorläufige Definition festgehalten werden. Sofern man Boehms Ansatz folgt, kann sie folgendermaßen lauten: *Theater ist ein Medium zweiter Stufe, welches durch die Ausgrenzung von Geschehen (Raum, Zeit, visuelle Aspekte, Sprache etc.) im Rückgriff auf bestimmte Materialien oder Medien erster Stufe (Licht, Farbe, Körper etc.) Bilder erzeugt.*

27. Vgl. G. Boehm: »Vom Medium zum Bild« (Anm. 23), S. 169ff.

28. W.J.T. Mitchell: *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago, London: Univ. of Chicago Press 1986, S. 9f.

KÖRPER UND TRÄGERMEDIENTEN

Boehms kritische Untersuchung des Verhältnisses von Medium und Bild setzt sich, wie im vorangegangenen Abschnitt gezeigt wurde, explizit mit der Bilderzeugung auseinander. Vor allem seine Thesen zum ausgegrenzten Geschehen und zum Rahmen bieten dabei eine praktikable Möglichkeit, das Theater als ein bilderzeugendes Medium zu definieren. Allerdings reicht die von ihm entwickelte Perspektive nicht aus, um die Eigenschaften der Bilder im Theater zu erfassen und zu beschreiben. Ein wesentlicher Grund hierfür ist darin zu sehen, dass er sich ausschließlich auf Bilder in unbewegten Flächenmedien bezieht. Insofern muss die weitere Untersuchung von einem Standpunkt aus erfolgen, der sich nicht ausschließlich mit den medialen Voraussetzung der Bilderzeugung auseinandersetzt, stattdessen aber die Entstehung von Bildern an den Betrachter, den Erzeuger und an den sozialen Raum anbindet.²⁹

Einen solchen Ansatz liefert der Kunstwissenschaftler Hans Belting.³⁰ Im ersten Schritt geht es ihm darum, den Bildbegriff über die gängigen Definitionsmonopole verschiedener wissenschaftlicher Disziplinen hinaus zu erfassen. Dazu wählt er einen anthropologischen Ansatz, den er vornehmlich unter zwei Gesichtspunkten behandelt:

1. Die Anthropologie bietet nach Belting die Möglichkeit, einen interdisziplinären Zugang zum Begriff des Bildes zu entwickeln.
2. Der menschliche Körper als »Ort der Bilder« mit seinen Fähigkeiten zur materiellen Bilderzeugung (physikalische Bilder) wie auch zur geistigen Bilderzeugung (geistige oder mentale Bilder) wird als *missing link* in die Relation Medium und Bild eingefügt. Er stellt somit das Bindeglied zwischen inneren und äußeren Bildern dar.

Den zweiten Punkt erläutert Belting folgendermaßen:

»Menschen isolieren innerhalb ihrer visuellen Aktivität [...] jene symbolische Einheit, die wir Bild nennen. Der Doppelsinn innerer und äußerer Bilder ist vom Bildbegriff nicht zu trennen und verrät gerade dadurch dessen anthropologische Fundierung. Ein Bild ist mehr als ein Produkt der Wahrnehmung. Es entsteht als Resultat einer persönlichen und kollektiven Symbolisierung.«³¹

29. Zugleich treten dadurch Fragen nach den spezifischen Eigenschaften von Medien (flächig oder räumlich) und Bildern (bewegt oder unbewegt) in den Hintergrund.

30. Zu den folgenden Ausführungen siehe Hans Belting: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München: Fink 2001, S. 11-30.

31. Vgl. ebd., S. 11.

Diese Ausgangsüberlegung ist für die hier zu verhandelnde Problematik von besonderem Interesse, da Belting nicht nur von der visuellen Aktivität des Menschen als Grundlage für die Entstehung von Bildern ausgeht, sondern zusätzlich den sozialen Raum oder den kulturell geschaffenen Raum als unabdingbare Voraussetzung hinzufügt. Das Theater, so die weiterführende Überlegung, kann explizit als ein solcher kulturell geschaffener Raum beschrieben werden. Denn einerseits kann Theater als Medium Geschehen ausgrenzen und dadurch Bilder erzeugen. Andererseits ist es als kulturelles System in der Lage, als Schaltstelle zwischen inneren und äußeren Bildern, zwischen individuellen und kollektiven Bildern zu vermitteln und diese im sozialen Raum zirkulieren zu lassen.³²

Im Folgenden soll zunächst beschrieben werden, auf welche Art und Weise Bilder in dem von Belting als sozialer Raum beschriebenen Rahmen entstehen, wahrgenommen und verarbeitet werden. Im Zentrum dieses bildtheoretischen Ansatzes steht das Dreieck Medium-Bild-Körper. Wesentlich an dieser Relation ist, dass jedes einzelne Teil untrennbar mit den jeweilig anderen Teilen verbunden ist und von ihnen in seinen Eigenschaften mitbestimmt wird. So bedarf das Bild z.B. eines Körpers, der in diesem Prozess zugleich die Funktion eines Mediums einnimmt. Umgekehrt braucht das Bild immer ein Trägermedium, in dem es sich verkörpern kann. Diese Interrelation gilt für innere wie auch für äußere Bilder. Um diese Transformationsprozesse für unsere Überlegungen nutzbar zu machen, sollen die drei Aspekte Medium-Bild-Körper im Einzelnen kurz beschrieben und in ein Verhältnis zum Theater gesetzt werden.

MEDIUM

Bilder entstehen nach Belting immer unter technischen Bedingungen. Dies liegt darin begründet, dass Bilder selbst keinen Körper besitzen und insofern immer ein Trägermedium benötigen, in dem sie sich verkörpern können. Im Bereich der physikalischen, also ›äußeren‹ Bilder bieten Medien eine Oberfläche an und bestimmen dadurch zugleich die medialen Eigenschaften oder die Sprachform des Bildes mit. Zusätzlich helfen uns Medien, Bilder so wahrzunehmen, »dass wir sie weder mit echten Körpern, noch mit bloßen Dingen verwechseln.«³³ Damit wir Bilder als solche jedoch überhaupt wahrnehmen können, müssen sie durch den menschlichen Körper vom Trägermedium abgelöst werden.

32. Von besonderer Bedeutung für das Theater erweist sich hierbei, wie sich noch zeigen wird, das Verhältnis zwischen dem Gedächtnis als körpereigenem Bildarchiv und der Erinnerung als körpereigener Bilderzeugung. Denn auch hier muss das Theater als Schaltstelle gesehen werden.

33. Vgl. H. Belting: *Bild-Anthropologie* (Anm. 30), S. 13.

Diese Form der Wahrnehmung ist die bereits beschriebene symbolische Handlung im sozialen Raum. Erst dadurch, so Belting, existiert ein Bild endgültig und kann innerhalb einer Gruppe von Menschen zirkulieren. Als bilderzeugendes Medium kann das Theater als paradigmatisch für den Vorgang der Wahrnehmung und Zirkulation von Bildern gesehen werden. Zum einen grenzt es ein besonderes Geschehen als bildhaftes in Anwesenheit von Betrachtern, also den Zuschauern, aus, zum anderen ist es ein technisches Hilfsmittel, um das Dargestellte als inszenierten Vorgang von »bloßen Dingen« (Vorgängen) unterscheiden zu können. Denn Medien sind nicht nur Träger von Bildern, sondern inszenieren diese zugleich.

BILD

In Beltings Unterscheidung zwischen inneren (mental) und äußeren (physikalischen) Bildern sind äußere Bilder nicht von Medien und innere Bilder nicht vom menschlichen Körper zu trennen. In Bezug zur Relation von äußerem Bild und Medium spricht er von einer untrennbaren Einheit, die sich wie zwei Seiten einer Münze verhält. Wesentlich ist jedoch, dass die äußeren Bilder durch die Wahrnehmung von einem Medium abgelöst und dadurch zu inneren Bildern werden. Belting schreibt zum Akt der Wahrnehmung: »Das ›Hier und Jetzt‹ des Bildes lesen wir an dem Medium ab, in dem es uns vor Augen tritt.«³⁴ Dadurch werden sie letztlich erst im menschlichen Körper existent und relevant. Einerseits ist der Körper damit zunächst ein »Ort der Bilder«, die wie Nomaden im sozialen Raum zirkulieren, um sich immer wieder neu zu verkörpern. Andererseits arbeitet der Körper konkret an und mit Bildern. Obgleich aber Bilder letztlich immer im Betrachter selbst erzeugt werden, sei es in der Wahrnehmung oder der eigenen Bilderzeugung, gibt es dennoch soziale mentale Bilder, die allen Mitgliedern einer Gruppe bekannt sind. Diese Tatsache ist für die Frage nach dem Bild im Theater von besonderer Bedeutung. Denn nur so kann auf der Basis von Inszenierung im Theater zugleich auch von einer Sprache der Bilder die Rede sein.

KÖRPER

Die Bildwahrnehmung beschreibt Belting als symbolische Handlung in einem kulturell bestimmten Rahmen. Dabei kommt dem menschlichen Körper eine besondere Rolle zu. Als lebendiges Trägermedium und »Ort der Bilder« ist er es, der im Akt der *Animation* das »opake Medium« transparent für das Bild macht, das es trägt. Erst so wird das Bild lebendig für den Betrachter. Der Körper und seine Fähigkeit Bilder wahrzunehmen, kann als Schlüsselstelle für die Frage nach dem Bild im Theater sein.

34. Vgl. ebd., S. 29f.

ter angesehen werden. Denn einerseits kann er im Rahmen des Theaters selbst als Medium und Bild *gesehen* werden. Andererseits ist der Körper des Zuschauers durch den Akt der Animation in der Lage, das Geschehen als eine besondere Form des Bildes zu erkennen.

Das Theater kann auf der Basis von Hans Beltings dreistelliger Relation Bild-Körper-Medium als ein besonderer sozialer Raum beschrieben werden, in dem im Rahmen eines ausgegrenzten Geschehens oder Ereignisses Bilder erzeugt werden. Zugleich ist das Theater ein Ort der Überlagerung und Überschneidung von äußeren (wahrgenommenen) und inneren (er-innerten) Bildern.³⁵ Bei einer Inszenierung gilt es so gesehen auch immer darauf zu achten, inwieweit zugleich auch auf innere Bilder angespielt wird, die das Publikum, aus anderen Zusammenhängen herausgelöst, in eine Aufführung ›mitbringt‹. Im Hinblick auf die Intermedialität des Theaters ist es dabei von zentraler Bedeutung, dass Bilder aus der hier entworfenen Perspektive immer zwischen Medien *vermittelt* und *vermittelnd* sind.

Die anthropologische Konstante des sozialen Raums

»Medien werden zu ›epistemischen Gegenständen‹ erst in dem Augenblick, in dem ein Medium die Bühne der Inszenierung eines anderen Mediums abgibt, welches seinerseits dabei zur ›Form-in-einem-Medium‹ wird. Die Annahme, es gäbe Einzelmedien, ist das Resultat einer Abstraktion.«³⁶

Was können wir uns als Abstraktionsleistung vorstellen, wenn wir an Bilder im Theater und Bilder im Allgemeinen denken? Zunächst erfordert dies, die phänomenalen Aspekte in einen anderen Bereich, den Bereich des Sprechens über das Bild als Teil seines Diskurses und seiner Begriffsbestimmung zu verschieben. Wir wollen uns also jetzt nicht mit einer Sprache der Bilder, sondern mit den Strukturen auseinander setzen, auf deren Basis *über Bilder gesprochen wird*. Man kann auch fragen: Wie wird mit der Produktion und Rezeption der Bilder in einer Kultur oder einem bestimmten sozialen Raum über die Tatsache ihrer bloßen Erscheinung hinaus umgegangen? Wir sehen damit auch nach den abstrakteren Formen des Wahrnehmungsglaubens, also den Strukturen, die nach Foucault auf verschiedenen Ebenen des Diskurses als Macht wirksam sind. Doch während sich Foucault fast ausschließlich

35. Vgl. Hans Belting: »Der Ort der Bilder«, in: Hans Belting/Lydia Haustein (Hg.), *Das Erbe der Bilder*, München: C.H. Beck 1998, S. 36.

36. Vgl. S. Krämer: »Erfüllen Medien eine Konstitutionsleistung?« (Anm. 2), S. 85.

mit dem Sprechen als Medium zwischen Dispositiv³⁷ und Diskurs (Regulation von dem, was Menschen in Dispositiven hervorbringen) auseinanderzusetzen hat,³⁸ wollen wir uns in diesem Zusammenhang auf das Bild konzentrieren. Foucault selbst räumte ein, er habe die Relation von Sprache, Bild und den ihnen zugrunde liegenden Diskursen weitgehend unberücksichtigt gelassen. Am deutlichsten wird dies in seiner kurzen Schrift *Die Wörter und die Bilder*, in der er sich auf Erwin Panofskys Ikonologie-System zur Deutung von Bildern bezieht:

»Die Reflexion über Formen, deren Wichtigkeit man heute kennt, ist seit dem 19. Jahrhundert von der Kunstgeschichte entwickelt worden. Seit über vierzig Jahren ist sie in den Bereich der Sprache und der Sprachstrukturen abgewandert. Vielfältige und schwierige Probleme stellen sich, wenn man die Grenzen der Sprache überschreiten will, um wirkliche Diskurse zu untersuchen. Vielleicht könnte Panofskys Werk ein Hinweis oder Modell sein: es lehrt uns, nicht nur die Elemente und ihre Kombinationsgesetze zu analysieren – sondern das wechselseitige Funktionieren der Systeme in der Realität einer Kultur.«³⁹

Es ist bezeichnend, dass der vornehmlich an Sprache interessierte Foucault mit Panofskys Ikonologie ein System als Anregung für diese Aussage nimmt, das hauptsächlich durch die Arbeit an Textquellen bestimmt ist. Doch was, wenn wir einen ganz anderen Weg gehen und nicht Panofskys kunstwissenschaftliche, sondern Beltings bildwissenschaftliche Methode heranziehen, um »Diskurse jenseits der Sprache« zu untersuchen? Erinnern wir uns: Belting untersucht die Signifikanz des Bildes in der Relation zwischen Körper als Medium von Bildern (*mentale* und soziale Bilder) und Medien als Ort der Verkörperung von Bildern (*soziale* und mentale Bilder). Körper und Medium bilden den jeweiligen Träger des Bildes, welches als »bedeutende« oder besser als symbolische Einheit innerhalb einer Kultur zu verstehen ist. Hierbei gilt es jedoch zu erkennen, dass Belting zwar den Körper als eigentlichen Ort der Bilder benennt, doch letztlich ordnet er ihn dem *Relationsgefüge* Bild-Medium-Körper zu. Dieses Gefüge wird als Struktur des sozialen Raums gedacht, das aber keineswegs als starr oder idealtypisch zu denken ist. Es ist Teil der lebensweltlichen Realität und entspricht damit dem, was Walter Seitter als Basis für Michel Foucaults erweiterten An-

37. Unter Dispositiv verstehen wir mit Foucault ein positives Fundament, das die Modalitäten von Ordnungen sowie ihre strukturellen Bedingungen der Darstellungsweisen vernetzt und in Raum und Zeit verknüpft.

38. Dies zumindest nimmt Gernot Böhme an. Vgl. Gernot Böhme: *Weltweisheit, Lebensform, Wissenschaft. Eine Einführung in die Philosophie*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1994, S. 376.

39. Vgl. Michel Foucault: »Die Wörter und die Bilder«, in: ders./Walter Seitter: *Das Spektrum der Genealogie*, Bodenheim: Philo 1997, S. 9-13, hier S. 13.

satz der europäischen ›anthropologischen Philosophie‹ beschreibt.⁴⁰ Foucault, so Seitter, sehe innerhalb der Erkenntnisansätze der Humanwissenschaften im 20. Jahrhundert eine Entwicklung, die nicht nur die verschiedenen Disziplinen dieser Wissenschaften überschreite, sondern darüber hinaus stelle sie den allgemeinen Gegenstand, die *Vorstellung* vom Menschlichen in Frage. Dabei bezieht er sich auf eine signifikante Aussage Foucaults:

»Die Humanwissenschaften führen uns überhaupt nicht zur Entdeckung des ›Menschlichen‹, der Wahrheit des Menschen, seiner Natur, seiner Entstehung, seiner Bestimmung. Dasjenige, mit dem sich die verschiedenen Humanwissenschaften beschäftigen, ist etwas vom Menschen Verschiedenes, das sind Systeme, Strukturen, Kombinatoriken, Formen usw.«⁴¹

Die Erfahrung des Menschen mit Bildern kann so auch als ein Umgang mit den Strukturen gesehen werden, innerhalb derer Bilder wandern und innerhalb derer sich der Mensch bewegt – in diesem Fall also dem Relationsgefüge Bild-Medium-Körper. Kehren wir zur eingangs gestellten Frage nach der medienphilosophischen Dimension zurück: *Inwieweit kann der Umgang mit Bildern als Phänomenen im Hinblick auf medienphilosophische und bildwissenschaftliche Fragestellungen den Diskussionsstand jenseits der klassischen Definitionsmonopole erweitern?* Wir wollen festhalten: Phänomene und Bilder als Phänomene überschreiten auf der Basis des sozialen Raums hinsichtlich ihres Ortes jeweilige Einzelmedien. Anders als Begriffe oder Formen überschreiten Bilder also stets ihre jeweilige mediale Verkörperung. Bilder sind mehr als Begriffe und Formen (deshalb auch keine reinen Kommunikationsmittel) und sind nicht vollständig über reine Code-Operationen zu erfassen.

Aus theaterwissenschaftlicher Perspektive wird nun konkret zu unterscheiden sein:

1. Das Theater als Medium und offene Struktur, an der verschiedene Medien und der menschliche Körper mitarbeiten. In diesem Geflecht findet der Zuschauer Bilder vor.
2. Die Diskurse, die das Theater und die konkrete Aufführung als Möglichkeiten zur Analyse aufruft. Die Diskurse sind so als ›Mitsprechen‹ mit den Bildern zu verstehen.
3. Die Interrelation zwischen 1. und 2. als diskursanalytische Dimension.

40. Vgl. ebd.; Walter Seitter: »Verschiebung der Philosophie«, in: Foucault/ders., *Das Spektrum der Genealogie* (Anm. 39), S. 48-60, hier S. 57.

41. Vgl. Michel Foucault: *Von der Subversion des Wissens*, München: Hanser 1974, S. 26.

Wenn wir nun den sichtbaren Körper in den Blick nehmen, dann geschieht dies in der Verschränkung von Bild und Medium. In Bezug auf das Medium achten wir auf Verkörperung und Bild. Und Bilder werden unter Berücksichtigung von Trägermedien und Körper (wahrnehmend und wahrgenommen) beschrieben.

Maria Stuart:
Elisabeth auf Stelzen oder der Staatskörper als Bild⁴²

1971 wechselte der durch seine Zusammenarbeit mit Peter Zadek damals schon weithin bekannte Bühnenbildner Wilfried Minks in das Regiefach. Im selben Jahr schrieb er bereits mit seiner Inszenierung von Schillers *Maria Stuart* in Bremen Theatergeschichte, leistete er doch Arbeit an einem Stoff, der zum festen Repertoire deutscher Bühnen und des Lehrplans in den Schulen gehört und somit als Teil des Bildungskansons wahrgenommen wurde und wird. Aber es war nicht die dramaturgische oder sprachliche Auseinandersetzung mit dem Text Schillers, sondern vor allem der Umgang mit den visuellen Anteilen innerhalb der Inszenierung, der später vom Theaterkritiker Günther Rühle explizit hervorgehoben wurde. Rühle sprach rückblickend sogar von der »Erfindung der Bildersprache für das Theater«, die mit dieser Inszenierung begonnen habe. Später sollte sich Bildertheater als Begriff verselbstständigen. Doch geht dieser, so weist Christopher Balme in seiner Abhandlung über das Bild im Theater auch in Bezug auf Minks' *Maria Stuart*-Inszenierung nach, aus theaterhistorischer und theatertheoretischer Sicht fehl. Denn auch wenn es Theaterformen gäbe, die gleichsam »visueller seien als andere«, so sei Theater doch letztlich immer der Arbeit am Bild verbunden.⁴³ Im Sinne von Beltings Bildbegriff lässt sich schon gar nicht von einem Theater sprechen, das das Bild nur als Sonderfall kennt. Rühles Beobachtung einer neuen Bildersprache bezeugt allerdings, dass sich im Verhältnis zu den 60er Jahren die Regisseure jetzt wieder stärker für die Bilder interessierten, die der Zuschauer wahrnimmt, wenn er Theater sieht. Deshalb gibt uns Rühle Artikel Anlass nachzuprüfen, was ihn zu seiner Feststellung führt. Dazu werden wir die Inszenierung, aber auch seine Beobachtungen untersuchen. Seine wichtigsten Aussagen zum Theater von Wilfried Minks lassen sich in drei Punkten zusammenfassen:

42. Weitere Inszenierungsbeispiele siehe in A. Jakob/K. Röttger: »Die Welt als Bild und Vorstellung« (Anm. 1).

43. Vgl. C. Balme: »Stages of Vision« (Anm. 7), S. 349.

1. Minks schafft eine neue Verbindung von Raum, Bild und Figur.
2. Das Theater von Minks fügt in den künstlich geschaffenen Raum des Theaters Schauspieler als artifizielle »Kunstfiguren« ein.
3. Nicht mehr die Handlung, sondern die Figuration des Augenblicks hat Vorrang innerhalb der Inszenierung. Einzelne Szenen werden zu selbstständigen Bildern verdichtet.⁴⁴

Diese drei Punkte weisen eine auffällige Gemeinsamkeit auf: der Begriff der Figur oder der Figuration. Verbunden mit einem mehr oder weniger eingeschränkten und dennoch unscharfen Begriff von Bild, wird die Figur zur *Kunstfigur* und scheint so in einem »Theater der Bilder« einen Sonderstatus zu besitzen. Aus Beltings Perspektive wäre es bei Rühle deshalb gerade der Begriff der Kunstfigur, durch den der Zusammenhang zwischen Körper, Bild und Medium verloren ginge. Denn in der Betonung seiner Künstlichkeit überschattet er den im Theater notwendig präsenten Körper als Ort der Bilder. Dies wird umso deutlicher, wenn man berücksichtigt, dass die in einer Aufführung dargestellten Figuren eines Dramentextes letztlich auf den von Belting verwendeten Begriff der *Verkörperung* verweist:

»Verkörperung ist der wichtigste Sinn der Körperdarstellung: wir betreiben sie sogar am eigenen Körper, den wir als Bild aufführen. Da der Körper nur ein Medium ist, erfüllt er die ihm angetragene Rolle unabhängig davon, ob die Bilder seine Körperlichkeit betonen oder nicht. So verhüllt beispielsweise die Maske [...] oder die Verkleidung [...] den Körper nur zu dem Zweck, um an ihm etwas zu zeigen, was er selbst nicht zeigen kann, und machen ihn dabei zum Bild.«⁴⁵

Hier findet sich der entscheidende Hinweis, wie die von Rühle entworfene Beziehung von Figur und Bild durch einen differenzierteren Körperbegriff an ein Modell zurückgebunden werden kann, welches den transitorischen Aspekt des Theaters mit der physischen Präsenz der Bilder am Körper der Schauspieler verbindet. Wie die Analyse dieser Bilder im Einzelnen aussehen kann, soll beispielhaft an einer zentralen Szene der Inszenierung von Schillers Drama verdeutlicht werden: Die Begegnung der Figuren Elisabeth II. und Maria Stuart. Rühle beschreibt die Szene folgendermaßen:

»Elisabeth auf dem Gipfel einer acht Meter hohen Staatsrobe, Maria auf einer grünen Parkwiese. Auf Elisabeth zulaufend, wird die Robe für Maria zum Fels. Elisabeth lüftet den

44. Vgl. Günther Rühle: *Theater in unserer Zeit*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1976, S. 226ff.

45. Vgl. H. Belting: *Bild-Anthropologie* (Anm. 30), S. 94.

Rock und die grüne Wiese, dieses Stück England, ist ihr Rocksaum. [...] Maria trumpft auf: ›Ich stehe in Gottes Hand‹, aber Elisabeth, die an den Himmel oben rührt, macht klar, wer hier Gott ist.«⁴⁶

Rühle beabsichtigt hier nachzuweisen, inwieweit der gesprochene Text der Maria von einem Körperbild beantwortet und kontrastiert wird. Anhand der Abbildung lässt sich die Verkörperung des Szenenbildes durch die Schauspieler nachvollziehen. Kaum zu übersehen ist, dass mit dem sozialen Bildergedächtnis der Zuschauer und mit verschiedenen Konzepten zur Darstellung von Körperbildern gearbeitet wird.⁴⁷

A. BEDEUTUNGSPERSPEKTIVE

Auffällig ist das Größenverhältnis der beiden Akteurinnen. Das Körperbild einer übergroßen Elisabeth dominiert die Szene. Dem Theaterkritiker Henning Rischbieter zufolge stand die Schauspielerin auf hohen Stelzen, die vom bodenlangen Rock ihres Kostüms verdeckt waren.⁴⁸ Die Erscheinung der beweglicheren, aber im Proportionsverhältnis zu ihrer Gegenspielerin verkleinert wirkenden Maria wird so in der Gesamtkomposition dominiert. Dieses Prinzip ist aus der Kunstgeschichte hinlänglich als Bedeutungsperspektive bekannt und ist u.a. eine Darstellungskonvention der mittelalterlichen Buchmalerei Europas.⁴⁹

Wenn Minks Elisabeth in dieser Szene als das Bild einer ›großen Frau‹ zeigt, so ist dies zunächst als ein Hinweis auf ihre Bedeutung zu sehen. Zugleich hat ihre Vergrößerung durch das Hilfsmittel der Stelzen und das übergroße Kostüm Konsequenzen für die Präsenz des Körpers der Schauspielerin als Trägermedium auf der Bühne. Er scheint hinter dem ihn verkörpernden Bild verschwunden zu sein. Im Auge des Zuschauers scheint dieses übermächtige Bild wiederum jedes andere Körperbild auf der Bühne, insbesondere das der Maria, darauf hinzuweisen, dass ein menschlicher Körper als Trägermedium zugleich die Möglichkeit seines physischen Endes in sich trägt, eine Situation, die im Stück tatsächlich mit der Nachricht von der materiellen Vernichtung der Maria nachdrücklich bestätigt wird.

46. Vgl. G. Rühle: *Theater in unserer Zeit* (Anm. 44), S. 229.

47. Es sei angemerkt, dass in einer breiteren Untersuchung die Relation Bild und Theatertext mitberücksichtigt werden soll. Diese wird demnächst im Hinblick auf Mitchells Konzept der ›Familie der Bilder‹ von Alexander Jakob vorgelegt.

48. Vgl. Henning Rischbieter: *Durch den eisernen Vorhang. Theater im geteilten Deutschland 1945 bis 1990*, Berlin: Propyläen 1999, hier S. 130.

49. Vgl. Ernst H. Gombrich: *Die Geschichte der Kunst*, Frankfurt/Main: S. Fischer 1995, hier S. 62.

Abbildung 2: *Maria Stuart*



B. ELISABETH ALS MENTALES BILD

Die Inszenierung des Körperbildes der Elisabeth arbeitet offenkundig mit ihrem im sozialen Gedächtnis der Zuschauer gespeicherten mentalen Bild. Dieses ist durch eine Vielzahl zu ihren Lebzeiten entstandener Porträts geprägt. Das sich immer wiederholende Bild des bleichweiß geschminkten Kopfes mit rotem Mund, der zumeist von einem auffälligen Kragen eingerahmt wird, dürfte nahezu allen Zuschauern von *Maria Stuart* bekannt gewesen sein. Wenn man sich nun vergegenwärtigt, dass nach Belting der Betrachter erst durch den Akt der Animation in der

Lage ist, ein unbewegtes Bild von einem Trägermedium abzulösen und damit als lebendigen Eindruck eines Menschen zu empfinden, stellt sich eine entscheidende Frage: Was geschieht, wenn ein uns bekanntes mentales Körperbild einer historischen Persönlichkeit in einer Theatervorstellung durch eine Schauspielerin Bild wird? Und wie ist diese Animation einzuordnen, wenn dieses Bild nicht nur den Status einer Ikone hat, sondern zugleich mit einem längst historisch gewordenen Medium zur Darstellung von Körpern verbunden wird, nämlich der Ölmalerei der Renaissance? Die Vermutung liegt nahe, dass in einem solchen Fall nicht nur ein mentales Bild der Elisabeth, sondern zugleich auch das Bild vom historisch gewordenen Medium der Renaissancemalerei und ihrer Techniken abgerufen werden soll. Dies hat konkrete Auswirkungen auf die Wahrnehmung der Zuschauer. Denn: »Je mehr wir bei einem Bild auf das Medium achten, desto mehr ›durchschauen‹ wir seine Steuerfunktion und distanzieren uns davon.«⁵⁰ Wenn die verstärkte Wahrnehmung eines Mediums zugleich auch eine Distanzierung von dem in ihm getragenen Bild nach sich zieht, dann könnte man bei der Verkörperung von Elisabeths Bild in *Maria Stuart* von einem Paradoxon sprechen. Denn im Theater, in dem Bildwahrnehmung immer ein aktuelles Ereignis ist, wäre für den Zuschauer das Bild der Elisabeth so nicht an den einen (Schauspielerinnen-)Körper gebunden, sondern durch das mentale Gedächtnis vor allem in einem bestimmten, Distanz auslösenden Medium gefangen. Die Folge wäre, dass eine äußerste mediale Bestimmtheit des wahrgenommenen Bildes durch die Malerei der Renaissance vorläge, ein Umstand, den Rühle offensichtlich mit dem Begriff »Theater der Bilder« zu umschreiben sucht. Eine solche Elisabeth würde also weniger einen lebendigen Körper als Bild auf der Bühne imaginieren, sondern vielmehr an den lange zurückliegenden Tod der historischen Persönlichkeit erinnern. Dennoch muss davon ausgegangen werden, dass der Zuschauer weiterhin innerhalb der Relation Bild-Körper-Medium wahrnimmt. Doch bleibt die Frage, welches Körperbild er dann von Elisabeth im Theater eigentlich animiert.

C. DER STAATSKÖRPER

Kombiniert man die beiden wesentlichen bildhaften Eindrücke von Elisabeth in *Maria Stuart*, ihre bedeutsame Übergröße und ihr über zeitgenössische Porträts bekanntes Bild, so erschließt sich in der Frage nach ihrem in der Aufführung gezeigten Körperbild eine interessante Möglichkeit. Der im Mittelalter praktizierte Herrscherkult kannte zwei Körper, den einer Amtsperson und den sterblichen Körper der Persönlichkeiten, die das entsprechende Amt von den jeweiligen Vorgängern übernahmen und bekleideten. Nach dem Tode einer solchen Person

50. Vgl. H. Belting: *Bild-Anthropologie* (Anm. 30), S. 22.

konnte »der Amtskörper auf einen künstlichen Körper, eine Puppe, übertragen werden, die das Intervall nach dem Tode eines Amtsinhabers überbrückte [...].«⁵¹ Diese Puppen wurden häufig mit einer Totenmaske des verstorbenen Körpers ausgestattet, deren auffälliges Merkmal geöffnete, also eine Lebendigkeit der Puppe imaginierende Augen waren.

»Der natürliche Körper war ein Trägermedium, das ebenso eine sterbliche Person wie ein unsterbliches Amt tragen konnte. Er lud auch zur Unterscheidung ein: der repräsentierte Körper ist Kultur und nicht Natur. Im Königszeremoniell gab der Herrscher, wenn die Leiche darstellungsunfähig geworden war, seine Erscheinung und die Bildaufgabe an einen künstlichen Körper ab.«⁵²

Erst im Rahmen dieser Aussage wird die Inszenierung von zwei Körperbildern deutlich. Elisabeth wird als Herrscherin und Amtsperson in dieser Szene mit dem Nimbus der Unsterblichkeit des Amtes ausgestattet. Dies geschieht durch die deutliche Anspielung auf ihre Herrscherporträts und ihre künstliche Vergrößerung durch Stelzen, die auf der Bühne ebenso als Prothesen, also als Merkmal der eingeschränkten Beweglichkeit, zugleich aber auch als Möglichkeit ihres *Umsturzes* gedeutet werden können. So verkörpert die Schauspielerin ausschließlich das Bild eines künstlichen Amtskörpers, welches der Zuschauer in seiner Wahrnehmung als toten Körper animiert. Durch ihre Inszenierung als Toten-Puppe wird sie und ihre durch das Amt verliehene Macht jenseits dessen platziert, was Belting als eine Metapher bezeichnet, mit der jede Kultur eine Idee vom Menschen ausdrückt: »Wo immer Menschen im Bilde erscheinen, werden Körper dargestellt. Also haben auch Bilder dieser Art einen metaphorischen Sinn: *Sie zeigen Körper, aber sie bedeuten Menschen.*«⁵³ In dieser Lesart verweist das Bild von Elisabeth in *Maria Stuart* nicht auf ein Menschbild, sondern ausschließlich auf die Macht ihres Amtes, welche durch einen künstlichen Körper repräsentiert wird. Das Körperbild der Maria, welches nicht über die Attribute Elisabeths verfügt, inszeniert Minks in Opposition zu ihm. Dadurch ist sie als sterblicher Körper gekennzeichnet, der der Macht des Staates ausgeliefert ist. In einer solchen Überlegung hebt sich das oben angesprochene Paradoxon letztlich wieder auf. Denn es zeigt sich, dass in einem Theater, das bewusst mit seiner Bildproduktion umgeht, der Körper als Bildträger im Medium Theater keine normative Größe ist, sondern immer in Abhängigkeit zu den Bildern steht, die er tragen soll.

51. Vgl. ebd., 96f.

52. Vgl. ebd.

53. Vgl. ebd., S. 87.