

Einleitung

CHRISTOPHER BALME

In seiner kurzen aber einflussreichen Untersuchung *Great Reckonings in Little Rooms: On the Phenomenology of Theater* (1987)¹ hat der amerikanische Theaterwissenschaftler Bert O. States Wahrnehmung im Theater als binokularen Vorgang bezeichnet. Der Theaterzuschauer sieht, so States, mit einem semiotischen und mit einem phänomenologischen Auge. Das semiotische Auge betrachtet die Vorgänge auf der Bühne hinsichtlich deren semantischer und referenzieller Funktionen, das phänomenologische Auge dagegen die vielfältigen Erlebnisdimensionen des Bühnengeschehens, die keine klare Referentialität aufweisen. States' Wiederentdeckung der Phänomenologie geschieht im Zeichen einer breit geäußerten Kritik an der Theatersemiotik, die sich seit den 1970er Jahren anschickte, Theater in seinen geschichtlichen, theoretischen und analytischen Dimensionen zu »erklären«. States spricht in diesem Zusammenhang von der imperialistischen Selbstüberzeugung der Semiotik am eigenen Projekt und Produkt: »its implicit belief that you have exhausted a thing's interest when you have explained how it works as a sign.«² Die Semiotik setzt einen analytischen Vorgang voraus, d.h. eine im ursprünglichen Sinne des Wortes »Zerlegung« eines Dinges bzw. Vorganges in Einzelbestandteile oder Zeichen, die identifizierbaren Referenten zugeordnet werden können. Diese notwendige Zergliederung stehe aber im diametralen Gegensatz zur Wahrnehmung im Theater, die, so States in Anlehnung an Merleau-Ponty, eher einem Akt der Integration gleichkommt. Um seine Position zu erläutern, zitiert States den Shakespeareforscher Sigurd Burckhardt: »[T]he nature and primary function of the most important poetic devices [...] is to release words in some measure from their bondage to meaning, their purely referential role, and to give or restore to them *the corporeality which a*

1. Bert O. States: *Great Reckonings in Little Rooms: On the Phenomenology of Theater*, Berkeley: Univ. Press 1987.

2. Ebd., S. 7.

true medium needs.«³ In diesem kurzen Zitat finden wir die zentralen Stichworte, die die gegenwärtige theaterwissenschaftliche Diskussion zur Frage der Medialität bestimmen. Theater als Medium zu begreifen, impliziert in einem ersten Schritt eine Perspektive, die über die Frage der Referentialität und Kodebildung hinausgeht. Die von der Semiotik herkommende Theoriebildung im Zeichen eines »linguistic turn« hatte zur Folge, dass theatrale Vorgänge mit einem linguistischen Vokabular beschrieben und gleichsam metaphorisiert wurden. Zum Zweiten wird der Körper bzw. die Korporalität als das Schlüsselement der Medialität des Theaters verstanden, wenn auch kontrovers diskutiert. Die hier versammelten Beiträge verbindet ein Interesse am Körper als Scharnier in ihren unterschiedlichen Versuchen, das Theater phänomenologisch und medientheoretisch zu bestimmen.

Es wäre allerdings irreführend und theoriegeschichtlich unredlich, wenn wir die Phänomenologiediskussion innerhalb der Theaterwissenschaft ausschließlich als Reflex auf die Semiotik beschreiben würden. Die Phänomenologie wurde vor allem in Deutschland viel früher rezipiert. Zwei Untersuchungen sollten deshalb hier zumindest kurz erwähnt werden, bevor wir auf die Einzelbeiträge eingehen. Zu den einflussreichsten phänomenologischen Untersuchungen in deutscher Sprache gehört die Arbeit des Husserl-Schülers Roman Ingarden, der in einem 1960 veröffentlichten Anhang zu seiner bereits 1931 publizierten Studie *Das literarische Kunstwerk* die Besonderheiten dramatischer Sprache betrachtet. »Sprache im Theaterschauspiel« ist für Ingarden ein »Grenzfall« literarischer Sprache, da im Drama »neben der Sprache, ein anderes Darstellungsmittel vorhanden ist – nämlich die von den Schauspielern und den »Dekorationen« gelieferten und konkretisierten visuellen Ansichten, in denen die dargestellten Dinge und Personen zur Erscheinung gebracht werden.«⁴

Obwohl Ingarden die Komplexität des Theaters anerkennt, bleibt seine Aufmerksamkeit auf die textliche Ebene beschränkt. Der wohl wichtigste Schüler Ingardens im Rahmen der Theaterwissenschaft ist Dietrich Steinbeck, der in seiner *Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft* (1970) eine phänomenologische Gesamtschau im Hinblick auf die fachinterne Begriffsbildung unternimmt. Steinbeck ist sich aber der problematischen Natur eines phänomenologischen Ansatzes bewusst: »Um das Phänomen selbst adäquat in seiner komplexen Gestaltfülle zu erfassen, wäre wohl [...] das phänomenologisch einsich-

3. Sigurd Burckhardt: *Shakespearean Meanings*, Princeton: Univ. Press 1968, S. 24, zit. nach B.O. States: *Reckonings in Little Rooms* (Anm. 1), S. 8. (Hervorhebung von mir, C.B.)

4. Roman Ingarden: *Das literarische Kunstwerk. Mit einem Anhang von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel*, Tübingen: Niemeyer 1960, S. 403.

tig zu machende ›Wesen‹ von Theater an dessen konkreten Erscheinungsformen zu bestätigen und zu sichern.«⁵ Steinbeck versucht, das Theater anhand der »Grundsituation« – der Wahrnehmung eines Schauspielers in einer fiktionalen Rolle durch den Zuschauer – phänomenologisch zu erfassen. Er unterscheidet drei Schichten, »die das Theaterkunstwerk aufbauen«: der realen, der intendierten und vermeinten Bedeutung.⁶ Vor allem lässt sich die dritte Bedeutungsschicht, die der *vermeinten* Bedeutung, also die Bedeutung, die der Zuschauer dem Theaterkunstwerk beimisst, auf das Problem der Wahrnehmung im Theater beziehen.

Das Problem der Wahrnehmung ist wohl die zentrale Frage, die in der jüngsten Zeit einen Rückgriff auf die Phänomenologie notwendig machte. Dabei fungiert weniger der Begründer der Phänomenologie Husserl als vielmehr Maurice Merleau-Ponty als Referenzgröße für theaterwissenschaftliche Annäherungsversuche. Merleau-Pontys Überlegungen zur Körpergebundenheit der Wahrnehmung und zur Frage des Sehens bestimmen alle Beiträge in dieser Sektion, wenn auch in unterschiedlicher Ausprägung. Daran anknüpfend lässt sich ohne Übertreibung behaupten, dass alle Diskussionen um die Frage der Medialität des Theaters versuchen, die beiden Entitäten Korporalität und Visualität in ihrer wechselseitigen Beziehungsvielfalt zu bestimmen.

In ihrem Beitrag zur intermedialen Theaterpraxis und Theoriebildung versucht Petra Maria Meyer zeichentheoretische, phänomenologische und bildtheoretische Überlegungen in einer übergreifenden Theorie der Intermedialität zusammen zu denken. Ihr Ausgangspunkt ist die Semiotik von Peirce, die sie deutlich von der linguistischen Semiologie Saussures abgrenzt. Das bekannte triadische Modell von Peirce definiert Meyer als eine Art Medientheorie in nuce, weil der notwendige Akt der Vermittlung zwischen den drei Entitäten von Peirce selbst als »mediation« und von Meyer als »vermittelndes Dispositiv« bezeichnet wird. Philosophisch gesprochen gebe es dadurch keine »medienfreie« Wahrnehmung der Welt. Damit wäre jede Medientheorie auch eine Wahrnehmungstheorie und umgekehrt. Über Nietzsche und Merleau-Ponty arbeitet dann Meyer die Bedeutung des Körpers bzw. des Leibes für die genauere Bestimmung dieser Medientheorie heraus, die vor allem eine Theorie der *Intermedialität* ist. Theater betrachtet Meyer als das Medium, wo alle anderen »zur Aufführung« gebracht werden können: »Da [das Theater] potenziell alle anderen Medien, auch avancierte Ton- und Bildmedien, in den Aufführungstext miteinbeziehen und reflektieren

5. Dietrich Steinbeck: *Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft*, Berlin: de Gruyter 1970, S. 6.

6. Ebd., S. 91.

kann, ist Intermedialität als zentrales Theaterdispositiv zu bezeichnen.« Am Beispiel einer Arbeit des portugiesischen Choreographen Rui Horta, der mit Projektionsflächen arbeitet, zeigt sie, wie auch der auf Stellwände projizierte Körper des Tänzers Form und Medium zugleich werden kann. In der Tat erweist sich diese besondere Fähigkeit des Theaters gleichzeitig *live* und vermittelt zu sein, als Grund, warum es für Künstler aus den unterschiedlichsten Bereichen zum bevorzugten Experimentierfeld geworden ist.

Das Bild des Tänzers, der mit seinem digitalen Double auf einer Leinwand tanzt, wirft die fundamentale Frage nach dem Status des Bildhaften im Theater auf. Ist der lebende Tänzer schon ein Bild oder nur sein projiziertes Konterfei? Diesem Problem widmet sich der Beitrag von Alexander Jakob und Kati Röttger. Ausgehend von der These, dass das Theater ein Medium ist, das Sehen einrichtet, werden zwei zentrale Probleme diskutiert: wann kann man überhaupt von ›Bildern‹ sprechen? Und: Wie kann die gegenwärtige Theoriebildung erweitert werden? In ihrer Konzeption ereignet sich Theater immer nur in Vollzug und Verkörperung – und damit nicht zuletzt in Vollzug und Verkörperung von Bildern: »In ihrer Übertragung und durch ihre Inkorporation wird der Zuschauer selbst im Wahrnehmungsprozess zu einer Art Medium und damit ein Träger von Bildern.« Damit wird die Ebene der Bildproduktion im Theater viel stärker als bisher im wahrnehmenden Subjekt verankert. Auch Jakob und Röttger beziehen sich in ihrer phänomenologischen Betrachtung auf Merleau-Ponty, vor allem auf dessen Überlegungen zur Frontalität von Objekten, die sie am Beispiel des Theatervorhangs exemplifizieren. Dieser kann sowohl als eine den Sehvorgang einrichtende und rahmende Apparatur des Mediums als auch ein Bild selbst sein. In diesem paradoxalen Doppelcharakter des Vorhangs, der abwechselnd Bilder verbirgt und die Sicht darauf freigibt, sehen die Verfasser auch die Grundbedingung des Bildes im Theater: »seine Sichtbarkeit repräsentiert, was er verbirgt: das sichtbare Bild.« Bilder im Theater sind aber nicht nur sichtbar, sondern sie existieren bereits als innere Bilder in den Köpfen der Zuschauer. Jede Form der Bildlichkeit, und nicht nur die des Theaters, hängt von der wechselseitigen Beziehung zwischen inneren (mental) und äußeren (physischen) Bildern ab. So lautet zumindest die Grundthese von Hans Belting's ›Bild-Anthropologie‹, die von einem Dreieck Medium-Bild-Körper ausgeht, das jeder Form der Bildproduktion zugrunde liege.⁷ Im Zeichen des Bildverständnisses hat das Theater, so das Argument der Verfasser, die Funktion einer Schaltstelle, »zwischen inneren und äußeren Bil-

7. Hans Belting: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München: Fink 2001.

dern, zwischen individuellen und kollektiven Bildern zu vermitteln und diese im sozialen Raum zirkulieren zu lassen.«

Das Verhältnis von Medium und Körper spielt auch in Meike Wagners Beitrag über Figurentheater eine wichtige Rolle. Wagners Ausgangspunkt ist der immer noch verbreitete Gemeinplatz, der Körper auf der Bühne wäre so etwas wie das Gegenteil von Medialität, ein Garant für Unmittelbarkeit und somit medientheoretisch kaum zu fassen. Gegen diese in der Theaterwissenschaft weit verbreitete Position bringt sie das Beispiel des Figurentheaters in Anschlag, das, wie sie sagt, »einen erheblichen Problemfall« darstellt. Dies gilt erst recht für das aktuelle Figurentheater, das mit Material, Medien und mit lebenden Menschen experimentiert und diese in seine Inszenierungen integriert. Auch Wagner grenzt sich deutlich von einem technischen Medienbegriff ab und bezieht sich stattdessen auf Judith Butlers Theorie eines erst durch Diskurse und Performanz hergestellten Körpers: »So ist der Theaterkörper nicht einfach gegeben, sondern entsteht erst im performativen Akt. Die Matrix, die den Theaterkörper herstellt, wird hier unter dem Begriff der *Medialität* verhandelt.« Eine so verstandene Medialität bedarf natürlich eines Akts der Wahrnehmung, um entstehen zu können. Wagners Wahrnehmungstheorie geht auch auf Merleau-Ponty zurück, wobei sie vor allem den körperlichen und nicht nur den optischen Aspekt der Wahrnehmung betont. Merleau-Pontys Unterscheidung bzw. Spaltung zwischen ›Auge‹ und ›Blick‹ liest Wagner als eine Art theaterrelevanter Medientheorie. Gegenüber rein kognitiven Ansätzen eröffnet diese phänomenologische Perspektive auf die Wahrnehmung Raum für die vielen kulturellen, diskursiven und geschichtlichen Faktoren, die die Medialität des Theaters ausmachen: »Das Spannungsverhältnis von Auge und Blick bringt den Körper als mediale Figur in Bewegung, negiert eine Fixation irgendeiner Art von essentieller Körperlichkeit.« In dieser Anordnung markiert der Puppenkörper deutlicher als der menschliche Körper Differenz und nicht Essenz. Durch die Konfrontation mit Puppenkörpern wird sich der Zuschauer der körperlichen Bedingtheit seiner Wahrnehmung viel bewusster. Der Puppenkörper birgt damit ein Störpotenzial, das die Bedingungen der Medialität des Theaters deutlich zu markieren vermag.

Ein Störpotenzial vielleicht noch größeren Ausmaßes stellen die in den letzten Jahren im Medium des Internets durchgeführten Aufführungen dar. Auf den ersten Blick könnte man sie aus theaterwissenschaftlicher Sicht geflissentlich ignorieren, erscheint das Internet doch als neues Medium, dem Kino oder Fernsehen vergleichbar, weil es die Ko-Präsenz von Zuschauern und Darstellern nicht zulässt. Der Beitrag von Julia Glesner macht jedoch deutlich, dass diese einfache Unterscheidung einer genauen Überprüfung nicht standhält. Im Gegenteil. Gles-

ner definiert Aufführungen im Internet als *site-specific art*, also vorwiegend räumlich. Denn die Unmittelbarkeit und die vielbeschworene Interaktivität des Mediums erzeugen trotz räumlicher Ferne der Zuschauer/Teilnehmer eine paradox wirkende Ko-Präsenz im theatralen Sinne. Glesners Beitrag zeigt auch, dass sich hinter dem Terminus ›Internet‹ recht heterogene Übertragungstechnologien verbergen. So finden wir sogenannte textbasierte Aufführungen, die der herkömmlichen Dramenform zwar recht nahe sind, jedoch die Textherstellung selbst zum Aufführungsereignis machen (»enacted through typed text«), was jedem Besucher eines *chatrooms* vertraut ist. Am anderen Ende der Technologieskala gibt es Experimente mit Videokonferenztechnologien und *webcams*, die die Körperlichkeit der Darsteller und den szenischen Raum übertragen können. Auch hier sind Unmittelbarkeit und Interaktivität zumindest teilweise gegeben. Insgesamt belegen die von Glesner diskutierten Aufführungen, dass sich die Medialität des Theaters nicht a priori festlegen lässt, sondern in partiellen Konfigurationen in anderen medialen Zusammenhängen aufscheinen kann.