

Medienphilosophische Grundlagen intermedialer Theaterpraxis und Theoriebildung

PETRA MARIA MEYER

Während sich die institutionalisierte Disziplin der Philosophie noch nicht entscheiden konnte, »Medienphilosophie« als eine interdisziplinäre Ausrichtung des Faches aufzunehmen, haben philosophische Reflexionen längst erkenntnisfördernd in die Diskurskontexte verschiedener »Medienwissenschaften«¹ Eingang gefunden. Auch eine »Theaterwissenschaft als Medienwissenschaft«, wie ich sie betreibe, begegnet dem medientechnologischen Wandel und einer sich verändernden methodisch-theoretischen Herausforderung mit Rückbezug auf philosophische Diskurse. Probleme und Bewusstsein einer Disziplin sind historisch variante Größen, neue Fragestellungen und Aspekte verlangen nach anderen interdisziplinären Wechselwirkungen. In diesem Sinne ist eine intermediale Theaterpraxis ebenso wie die theaterwissenschaftliche Theoriebildung untrennbar von historischen Konstellationen im Bedingungsfeld philosophischer Diskurse zu betrachten, die im 20. Jahrhundert zunehmend von der Frage nach den Medien und der Medialität geprägt sind.

Ich werde meine Ausführungen mit einer Klärung des zugrunde liegenden Verständnisses von Intermedialität beginnen. Überlegungen zu zeichentheoretischen, phänomenologischen und bildtheoretischen Grundlagen einer von mir angestrebten prozessualen Medientheorie schließen sich an. Diese beiden ersten Schritte des Gedankenganges implizieren eine Darlegung meines Verständnisses von Medien bzw. von Medialität und markieren die theaterwissenschaftliche und medienphilosophische Position. Da diese Positionierung in Anschauung der Phänomene und in ständiger Auseinandersetzung mit der künstlerischen

1. Die heterogene Forschungslage zu dem, was uneinheitlich unter »Medien« verstanden wird, lässt zur Zeit nicht zu, von einer klar abgegrenzten »Medienwissenschaft« zu sprechen. Die medienwissenschaftliche Forschung basiert entsprechend auf unterschiedlichen Disziplinen und Perspektiven.

schen Praxis gewonnen wurde, beende ich meine Überlegungen mit einer Beschreibung und Reflexion intermedialer Wechselspiele in der Choreographie »Pixel« von Rui Horta. Der zeitgenössische Tanz macht in jüngster Zeit verstärkt durch den Einsatz avancierter Medientechnologien und Grenzüberschreitungen zwischen den Kunstgattungen auf sich aufmerksam.

Theater als Differenzmedium und Intermedialität als Theaterdispositiv

Theater macht bei jeder wiederholten Aufführung und jeder Neuinszenierung Differenz an sich selbst erfahrbar.² Im veränderten Ensemble der Medien, in dem sich jedes Medium immer wieder neu positionieren muss, kommt dem Theater der zunehmend wichtigere Stellenwert zu, einzigartiger Schauplatz von Medien-Differenzen zu sein. Da es potenziell alle anderen Medien, auch avancierte Ton- und Bildmedien, in den Aufführungstext mit einbeziehen und reflektieren kann, ist Intermedialität als zentrales Theaterdispositiv zu bezeichnen. Als audio-visuelles Wahrnehmungsphänomen bietet Theater heute eine enorme Vielfalt von heterogenen medialen Erscheinungsformen, auf die Intermedialitätsforschung eine angemessene und fruchtbare Antwort seitens der Wissenschaft gibt. Unter Intermedialität verstehe ich dreierlei:

- Intermedialität als historische Kategorie,
- Intermedialität als ästhetisches Verfahren der Transformation,
- Intermedialität als Theorie.

Als historische Kategorie markiert Intermedialität einen Teil der Kulturgeschichte, der sich bereits am Verhältnis von Sprache und Körper oder von Sprache, Schrift und Bild reflektieren lässt, also nicht erst mit den Medien des 20. Jahrhunderts bedeutsam wird.

In der Praxis stellt Intermedialität ein ästhetisches Verfahren der Transformation dar, auf das Künstler zurückgreifen, um die Wechselwirkung von Medien zu nutzen.

Darüber hinaus verstehe ich Intermedialität als interdisziplinäre Ausrichtung einer prozessualen Medientheorie, die im Weiteren zu erläutern ist. Der Fokus einer Intermedialitätsforschung³ richtet sich in

2. Vgl. zur Reflexion des Theaters vor dem Horizont einer poststrukturalistischen Differenzphilosophie Petra Maria Meyer: *Intermedialität des Theaters. Entwurf einer Semiotik der Überraschung*, Düsseldorf: Parerga 2001.

3. Wichtige Anregungen verdanke ich einer Lektüre der Schriften von Joachim Paech.

diesem Sinne auf Formen, in die heterogene Medien eingebracht werden. Das gilt nicht nur für Formen innerhalb des Theaters, sondern auch für Formen des Theaters. Theater generiert sich entsprechend als wechselhaftes, prozessuales Medium-Form/Form-Medium-Verhältnis.

Wird Theater derart als Differenzmedium gedacht, muss die bisherige Theoriebildung in der Theaterwissenschaft modifiziert werden. Mit Rücksicht auf die Medialität der Zeichen ist zunächst eine Neuorientierung in der semiotischen Theoriebildung notwendig geworden.

Semiotische Grundlagen einer prozessualen Medientheorie

Mit Rekurs auf den Philosophen und Semiotiker Charles Sanders Peirce lässt sich nicht nur nach dem »linguistic turn« ein »semiotic turn« markieren, sondern auch eine prozessuale Medientheorie in einer semiotischen Theorie fundieren. Im Zuge des »linguistic turn« haben die Reflexionen zur Struktur des linguistischen Zeichensystems interdisziplinär – und somit auch für die Theaterwissenschaft – Modellcharakter erhalten. Unterschiedliche Zeichensysteme wurden gewinnbringend analysiert, indem ihnen linguistische Begriffe appliziert wurden. Aus kritischer Perspektive stellt sich die Unternehmung jedoch derart dar, dass Film- oder Videobilder sowie Gesten auf sprachlich Ausgesagtes reduziert wurden. Versuche andere Denkwege zu eröffnen, bedingten einen »performative turn« (Fischer-Lichte) oder einen »pictorial turn« (Mitchel). Aber auch in der semiotischen Theoriebildung bot sich eine andere Ausrichtung an, die bereits zur Fundierung einer Schrift-Philosophie Jacques Derridas oder einer Film-Philosophie von Gilles Deleuze genutzt wurde. Im Unterschied zur wegweisenden Sprachtheorie von Ferdinand de Saussure, die mit dem »linguistic turn« untrennbar verbunden ist, bietet die semiotische Theorie von Charles Sanders Peirce andere Möglichkeiten der Berücksichtigung medienspezifischer Eigenarten an, da sie von unterschiedlichen Zeichenträgern und ihren sinnlichen Phänomenen sowie heterogenen Kombinationen ausgeht, ohne sie lediglich in der Funktion linguistischer Bestimmungen zu betrachten.

Wegweisend für eine prozessuale Medientheorie wird bei Peirce zudem Repräsentation als ein semiotisches Geschehen verstanden, das sich als triadische Zeichenrelation immer wieder vollzieht. Dabei fungiert die Drittheit als Mittler. Sie vermittelt zwischen Erstheit, dem Zeichenmittel und Zweitheit, dem Objekt.⁴ Die medientheoretische Relevanz dieses Zeichengeschehens wird insbesondere durch eine Umbenennung deutlich, die der amerikanische Philosoph vornahm. Die zu-

4. Charles Sanders Peirce: *Lectures on Pragmatism*, Hamburg: Meiner 1973, S. 118.

nächst »representation« genannte Drittheit erhält die neue Bezeichnung »mediation«. »*The word mediation would be better. Quality, reaction and mediation will do.*«⁵ Die Ersetzung von »representation« durch »mediation« betont die Drittheit als Medialität. Die nähere Beschreibung von Ersttheit als »quality of feeling« sowie die Bezeichnung »reaction« für Zweittheit verdeutlichen, dass das »Objekt«, auf das ein Zeichen verweisen mag, als Zeichenwirkung verstanden wird. Die Signifikanz des Zeichens verdankt sich nicht mehr dem Verweis auf eine zeichenunabhängige Wirklichkeit. Das Zeichen wird vielmehr zum Medium einer semiotischen Konstruktion.

»Medium« lässt sich insofern zeichentheoretisch als vermittelndes Dispositiv bezeichnen und als Bedingung varianter Möglichkeiten von Zeichenbeziehungen, Zeichengebrauch und Zeichenwahrnehmung verstehen. Medialität ist demnach auch auf mentaler Ebene gegeben und mit jedem Denken verbunden, das nach Peirce stets »Denken in Zeichen« ist. Die Möglichkeit einer medienfreien Erkennbarkeit von Welt, Selbst und Dingen, von der die meisten Medienkritiken von Platon bis Postman und Weizenbaum ausgehen, kann hier zeichentheoretisch ausgeschlossen werden.

Zeichen verleihen in der Theorie des amerikanischen Zeichentheoretikers nicht mehr einem »authentischen Sein« Bedeutung, sondern einem anderen Zeichen. Dadurch korrespondiert sie einer in Luhmanns Theoriebildung konstitutiven Umgehung der klassischen Referenz-Problematik.⁶ Eine zusätzliche Ausrichtung auf die Medientheorie von Niklas Luhmann erscheint somit möglich. Insbesondere die Unterscheidung von Medium und Form ist auch für theater- und medienwissenschaftliche Analysen wegweisend. Im Unterschied zu Luhmann gilt es dabei jedoch, nicht von der Materialität zu abstrahieren. Eine medientechnisch bedingte, spezifische Materialität wirkt sich auf die mediale Formbildung, mit der sie nicht gleichzusetzen ist, ebenso aus wie auf Bedeutungszuweisungen.

Der medienspezifisch gedachte Prozess einer Bedeutungszuweisung von Zeichen lässt sich mit Charles Sanders Peirce als infinite Semiose⁷ im Sinne eines prinzipiell unendlichen und nur pragmatisch begrenzbaren Verweisungsspieles von Zeichen zu Zeichen verstehen. Da die Empfindungsqualität (Ersttheit) Ausgangspunkt jeder Semiose ist, lässt sich mit Peirce der Zeichenträger als sinnlich wahrnehmbares

5. Charles Sanders Peirce: *Collected Papers* I-VIII. Cambridge: Univ. Press 1931-35, hier CP 4.3.

6. Niklas Luhmann: *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1990, S. 183.

7. Unter Semiose sind Prozesse zu verstehen, in denen etwas als Zeichen fungiert, in dem es sich in triadischer Zeichenbeziehung immer wieder realisiert.

Phänomen fokussieren. Mit der Berücksichtigung des von der Zeichentheorie zumeist Vergessenen wird gleichsam daran erinnert, dass das Zeichen in seiner Sinnlichkeit immer schon Sinn birgt und in seiner spezifischen Materialität den Prozess von Bedeutungszuweisungen motiviert, die als medienspezifische Semiose unterscheidbar werden.

Im Unterschied zu Medientheorien wie der »technologische Absolutismus« (Kittler), aber auch zu vielen systemtheoretischen Analysen, die vom konkreten, sinnlich wahrnehmbaren Phänomenen abstrahieren, führt die Orientierung an der Zeichentheorie von Peirce in den Bereich der Phänomene und des Ästhetischen.

Hinwendung zur Phänomenologie

Durch die Einsicht in die nie neutrale Vermittlung von Medien hat sich der wissenschaftliche Fokus verschoben. Da ein Wechsel der Medialität und medienspezifischen Materialität mit einer jeweils unterschiedlichen sinngenerierenden Kraft verbunden ist, so dass jeweils andere Bedeutungsattributionen motiviert werden, rückt das Wie der Gegebenheit von Botschaften, Ausdrücken, Darstellungen ins Zentrum einer Semiotik des Theaters mit medienwissenschaftlichen Interessen. Durch diese neue Zentralstellung der medienspezifischen Art und Weise, durch die das Gegebene der Wahrnehmung zugänglich wird, hat neben der Semiotik die Phänomenologie neue Relevanz erhalten. Sie bietet Theorien der Wahrnehmung, der medienspezifischen Geste, des leiblichen Verhaltens, der Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit des Bildes, der Imagination, der Hör- und Sichtweisen und somit der medienspezifischen Konstruktionsweise. Ist der phänomenologische Fokus auf die »Korrelation von Erfahrungsgegenstand und Gegebenheitsweise« (Husserl) von aktueller Relevanz, so erscheinen die zumeist getroffenen Bewertungen über das, was das wichtige Phänomen jeweils ist, problematisch. Insbesondere ein substantialistisches Verständnis und eine Fokussierung »der Sache selbst« ist in den heutigen Diskurs-Konstellationen obsolet. Ansätze, die dem Umstand Rechnung tragen, dass Betrachtungen aus unterschiedlichen Perspektiven auch verschiedene Phänomene erkennbar machen, erscheinen fruchtbarer. Einen solchen Ansatz bietet der französische Phänomenologe Maurice Merleau-Ponty. Diskursive Möglichkeitsbedingungen seines Denkens lassen sich bei Friedrich Nietzsche und Henri Bergson finden.

»Zeichensprache« als »Gebärdensprache des Leibes«

In den Schriften des Kulturphilosophen Friedrich Nietzsche liegen wegweisende Ansätze für eine neue semiotische Vernunft, an die Fer-

dinand de Saussure anknüpfen konnte, Medienreflexionen, die von Jacques Derrida⁸ und Michel Foucault bis Judith Butler in je spezifischer Weise forgesetzt wurden und Grundlagen einer Philosophie des Leibes, auf die ich mich hier aus Platzgründen beschränken werde. Nach Nietzsche, der wegbereitend auch für eine »Lebensphilosophie« das Leben selbst als neuen Maßstab für Nutzen und Nachteil des künstlerischen und wissenschaftlichen Schaffens setzt, hat das Lebendige im Leib ein Kraft-Werk: »Der Leib ist eine grosse Vernunft, eine Vielheit mit Einem Sinne, ein Krieg und ein Frieden, eine Heerde und ein Hirt.«⁹

Nietzsche geht einen philosophiegeschichtlich entscheidenden Schritt, indem er eine »Vernunft des Leibes« zu einer Grundlage der Erkenntnistheorie erklärt, die zugleich einer »Zeichensprache des Leibes« neuen Wert verleiht. Aus der Unentschiedenheit der Philosophie, die Sinnlichkeit und Sinnes-Urteile zeitweise würdigt, dann am Maßstab der »Vernunft« wieder schmäh, weist Nietzsches »Vernunft des Leibes« einen Weg hinaus, auf dem sich der Dualismus überwinden lässt. Der Vernunft-Begriff wird hier nicht etwa abgeschafft, sondern der leiblichen Verankerung ins Leben zurückerstattet. Sprache und Schrift, die er sprach- und repräsentationskritisch¹⁰ als »Machtäusserung der Herrschenden«¹¹ und maßgebliche Medien der Vernunft demaskierte, werden entsprechend umgewertet, wenn Nietzsche in seinen Schriften eine Gebärdensprache als »Zeichensprache des Leibes« freisetzt, die ihm älter als die Sprache ist.¹² In seinem poetischen Text *Also sprach Zarathustra* ist Zarathustra ein Tänzer, der Philosophie zu tanzen versteht, in dem er Bestehendes bewegt.

»Tanzen-können mit den Füßen, mit den Begriffen, mit den Worten: habe ich noch zu sagen, dass man es auch mit der *Feder* können muß, – dass man *schreiben* lernen muß? – Aber an dieser Stelle würde ich deutschen Lesern vollkommen zum Räthsel werden.«¹³

Zarathustras Botschaft ist untrennbar vom Ton, vom Rhythmus, von der »Geberden- und Tonsprache«. Der Inhalt dieser »Zeichensprache des

8. Zu Nietzsche und Derrida vgl. Petra Maria Meyer: *Die Stimme und ihre Schrift, die Graphophonie der Akustischen Kunst*, Wien: Passagen-Verlag 1993, S. 193.

9. Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*. Hg. von Giorgio Colli/Mazzino Montinari (KSA), Bd. 4: »Also sprach Zarathustra«, München: dtv 1980, S. 39.

10. Vgl. ebd., Bd. 1: »Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen«, S. 875ff.

11. Ebd., Bd. 5: »Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral«, S. 260.

12. Vgl. ebd.

13. Ebd., Bd. 6: »Der Fall Wagner. Götzen-Dämmerung u.a.«, S. 110.

Leibes« ist nicht vom sinnlichen Erleben und Miterleben zu trennen, so dass sich keine abstrakte Wissensvermittlung, sondern leibliches Verständigungsgeschehen vollzieht.

Für das Theater wird Nietzsches »Zeichensprache des Leibes« gerade im Unterschied zur bürgerlichen »Seelenzeichensprache« des 18. Jahrhunderts wegweisend, denn unter Nietzsches »Geberdensprache« ist nicht ein vom Ich ausgedrückter Leib zu verstehen, sondern die Ausdrucks-Kraft des Leibes selbst. Im Unterschied zur Rhetorik und auch zur Gestensprache, die auf neue Weise im 18. Jahrhundert Lessing und Diderot päferieren, wird bei Nietzsche – wegweisend für Merleau-Pontys Verständnis »sprechender Sprache« – nicht die Geste von der Sprache, sondern die Sprache von der Geste aus verstanden. Das ist sowohl entscheidend für die Theatralität von Nietzsches Schreibstilen als auch für neue Zeichenpraktiken des Theaters im 20. Jahrhundert. Nietzsches Umwertung des Körpers am »Leitfaden des Leibes«¹⁴ bildet nicht nur die diskursiven Voraussetzungen für eine »Philosophie des Leibes«, sondern auch für eine neue Signifikanz des Körpers. Obwohl der Körper immer schon wesentliches Medium des Theaters war, so stützte sich seine Funktion als Zeichenträger doch lange Zeit auf eine »Entkörperlichung« des Schauspielerkörpers, die Grundlage der »Verkörperung« einer Rolle war.¹⁵ Im Tanz war er gleichsam Produkt der »Naturbeherrschung am Menschen« (Rudolf zur Lippe), Schauplatz der Disziplinierung und Ausdruck des Körper-Habens. Der Körper, den man hat, zeigt sich bevorzugt im »Körperbild«, das als Grundlage des Selbst-Verständnisses und der Selbst-Gestaltung im Alltag und als Modell der »Verkörperung« im Theater fungiert. Mittels des Körperbildes macht sich ein Subjekt zum Objekt. Am Leitfaden des Leibes löst sich nicht nur diese Subjekt-Objekt-Spaltung auf, sondern wird die physische, vitale Gegebenheit eines Körpers signifikant, der lebt, lebendig sich wandelt und verwandelt von Bild zu Bild. Nicht zuletzt durch Nietzsches Einfluss und die Vertreter der Lebensphilosophie erhält der Körper schon in den Bewegungen der historischen Avantgarde, im Ausdruckstanz oder auch in dadaistischen Performances zu Beginn des 20. Jahrhunderts neue Signifikanz. Eine immer mal wieder postulierte »Natürlichkeit« kann jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass auch am Leitfaden einer »Philosophie des Leibes« von der diskursiven Konstru-

14. Vgl. ausführlich dazu: Petra Maria Meyer: »Die Geste als intermediale Vergleichskategorie. Zur Umwertung von Sprachgesten und Gestensprachen zwischen dem 18. und dem 20. Jahrhundert«, in: Christopher Balme/Markus Moninger (Hg.), *Crossing media. Theater, Film, Fernsehen und Fotografie*, erscheint voraussichtlich München: epodim um 2003.

15. Vgl. Erika Fischer-Lichte: »Verkörperung/Embodiment«, in: dies. u.a. (Hg.), *Verkörperung*, Tübingen, Basel: Francke 2001, S. 13ff.

iertheit der Begriffe »Natürlichkeit« und »Künstlichkeit« auszugehen ist. Auch der Körper ist ein Medium, das im Wandel seiner Formen erscheint. Eine fundamental neue Wertigkeit erhält er insbesondere in den Bewegungen einer Nachkriegsavantgarde in den 50er, 60er und 70er Jahren, mit den Spielarten des Happenings und der Performance Art. Diskursive Bedingungen der Möglichkeit einer Neubestimmung vom Leibe aus, lassen sich entsprechend bei Merleau-Ponty¹⁶ finden.

Der Leib als sich ständig wandelndes Medium

»Der eigene Leib ist in der Welt wie das Herz im Organismus: er ist es, der alles sichtbare Schauspiel unaufhörlich am Leben erhält, es innerlich ernährt und beseelt, mit ihm ein einziges System bildend.«¹⁷

Im Kontext einer »Grundlegung« seiner *Phénoménologie de la perception* in einer »Theorie des Leibes« greift Merleau-Ponty¹⁸ auf eine Theater-Metapher zurück. Vor dem Horizont seiner hier noch phänomenologisch ausgerichteten Philosophie vermag der Leib eine lebendige Kraft ins »Schauspiel des Daseins« einzubringen. In deutlicher Korrespondenz zu Nietzsche wird auch bei Merleau-Ponty die Sinn-Konstitution nicht mehr einem intentional sinnstiftenden Subjekt, sondern den Tätigkeiten des Leibes zugesprochen. Die Performanz des Ausdrucksvollzuges erhält neue Signifikanz, da sie das jeweilige »Sein-zur-Welt« (»être au monde«), eine für alle Menschen nach Merleau-Ponty in je spezifischer Weise durch den Leib gegebene Verbundenheit mit der Welt und dem Anderen mitteilt. Eine »Vernunft des Leibes« kehrt hier in neuer Theoriebildung als ein Erkenntnispotenzial in Kraft, das nach Merleau-Ponty in den Erfahrungen liegt, die der Mensch durch seine leiblich situierte Existenz macht. Der Leib ist in diesem Zusammenhang nicht als substanzielle oder materielle Körperlichkeit zu verstehen. Vielmehr handelt es sich um ein ständig sich wandelndes Medium, das zwischen Mensch und Welt in einem dynamischen Prozess vermittelt, der präreflexiv erfolgt und dem Menschen somit nicht

16. Zu weitergehenden Parallelen und Unterschieden zwischen Nietzsche und Merleau-Ponty vgl. Petra Maria Meyer: »Umwertung des Körpers am ›Leitfaden des Leibes‹. Zu Nietzsche, Merleau-Ponty und Lacan im Hör- und Blickfeld des Imaginären«, in: Martin Zenck u.a. (Hg.), *Körpermusik, Kunstkörper, Körpertheater*, erscheint voraussichtlich München: Fink 2003.

17. Maurice Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin: de Gruyter 1966, S. 239. (Original: *Phénoménologie de la perception*, Paris 1945)

18. Zur Relevanz der Philosophie von Merleau-Ponty für die Theaterwissenschaft vgl. auch den Beitrag von Meike Wagner im vorliegenden Band.

bewusst ist. Einem bewussten Verhalten vorausgehend, wird der Mensch nach Merleau-Ponty durch eine leibliche Vorgegebenheit aller Welterfahrung bestimmt. Diese Welterfahrung impliziert eine Unterworfenheit des Subjektes unter Strukturen, die ihm zumeist unbewusst bleiben. Die Möglichkeiten lebendigen Existierens, die der Leib eröffnet, sind somit stets in einem situationsspezifisch begrenzten Aktionsrahmen gegeben. In diesem existenziellen Rahmen vermag er die Vorgaben vom Leibe aus zu überschreiten. Bezogen auf die basalen Medien Sprache und Schrift gibt Merleau-Ponty in seiner Studie *La prose du monde* besonders deutliche Hinweise zu den Möglichkeiten einer Überschreitung des Vorgegebenen und einer Neuartikulation. Die Unterscheidung zwischen einer »gesprochenen Sprache« (»le langage parlé«) und einer »sprechenden Sprache« (»le langage parlant«)¹⁹ ermöglicht Merleau-Ponty, der konventionell gegebenen Sprache eine »sprechende« entgegenzusetzen, die im Ausdrucksvollzug über gedachte Sprache hinausgeht und als singuläre Sprache einen je eigenen Bezug zur Welt herstellt, der sich dem Anteil an einer je spezifischen Existenz verdankt. Dieses »Sein-zur-Welt« zeigt sich nach Merleau-Ponty erst in der Geste.

»Durch meinen Leib verstehe ich den Anderen, so wie ich auch durch meinen Leib die »Dinge« wahrnehme. Der Sinn der »verstandenen« Geste eines Anderen ist nicht hinter ihr gelegen, sondern fällt zusammen mit der Struktur der von der Gebärde entworfenen Welt, die ich verstehend mir zu eigen mache; er tritt in der Geste selbst zutage [...].«²⁰

Auch für seine Bildtheorie ist sie entscheidend, wie sich der Studie *L'œil et l'esprit* entnehmen lässt. Gemälde verbildlichen auch deshalb eine »Ikonographie des Sehens«²¹, weil die Geste des Malers die jeweilige Sichtweise sowohl des Künstlers als auch des Mediums, d.h. die medienspezifische Konstruktionsweise der entworfenen Welt markiert. Diese verdichtet sich im »Stil«²² des Künstlers, der aus seiner leiblichen Erfahrung resultiert.

Nach Merleau-Ponty versteht der Mensch ein Ding oder ein Bild, indem er ihm mit seinen Sinnen, »seinem Wahrnehmungsfeld entgegentritt«²³. Die Konstitution des Gegenstandes vollzieht sich hier durch

19. Vgl. Maurice Merleau-Ponty: *Die Prosa der Welt*, München: Fink 1993. (Original *La prose du monde*, Paris 1969) sowie ausführlich dazu P.M. Meyer: »Umwertung des Körpers« (Anm. 16).

20. M. Merleau-Ponty: *Die Prosa der Welt* (Anm. 19), S. 220.

21. Vgl. Maurice Merleau-Ponty: *Das Auge und der Geist*, Hamburg: Meiner 1984, S. 21. (Original: *L'œil et l'esprit*, Paris 1967)

22. Vgl. ebd.

23. Vgl. ebd., S. 487.

leibliche Erfahrung, so dass der Leib gleichsam Merleau-Pontys Wahrnehmungstheorie fundiert.

Der Leib als »Mittelpunkt der Wahrnehmung« bei Bergson und Merleau-Ponty

Der »Leib« ist schon bei Henri Bergson – auf Merleau-Ponty vorausweisend – der »Mittelpunkt der Wahrnehmung«²⁴. Beide Philosophen befreien sich in ihren Wahrnehmungstheorien in je unterschiedlicher Weise vom Dualismus eines Idealismus und Realismus und heben eine Subjekt-Objekt-Trennung auf. Immer wieder anders betont Merleau-Ponty, dass der Akt des Sehens auf einer wechselseitigen Wirkung basiert. Von Malern weiß er, dass diese häufig nicht entscheiden können, ob sie die Dinge betrachten oder die Dinge sie betrachten.²⁵

Bergson stellt in seiner ungeheuerlichen Studie *Materie und Gedächtnis* fest, dass »die Wahrnehmung dort ist, wo sie erscheint«²⁶. Eine Wahrnehmung entspricht »unserer möglichen Wirkung auf die Dinge und daher auch umgekehrt der möglichen Wirkung der Dinge auf uns«²⁷, so dass von einer prozessualen wechselseitigen Wirkung im »solidarischen Ganzen« ausgegangen wird. Bergsons Philosophie der Zeit²⁸ und sein damit verbundener Bild-Begriff, die ich als konstitutiv für eine prozessuale Medientheorie erachte und an anderen Orten ausführe,²⁹ sind mit dieser Wahrnehmungstheorie direkt verbunden. Da Bergson unter Materie »eine Gesamtheit von Bildern« und unter »Bild« eine »Art von Existenz« versteht, die »halbwegs zwischen dem Ding und der ›Vorstellung‹ liegt«, eröffnet er die Möglichkeit, alles ausgehend von einer differenzierten Unterscheidung verschiedener Systeme von Bildern zu denken.

Der Leib stellt in diesem Zusammenhang ein Bild mit besonde-

24. Vgl. Henri Bergson: *Materie und Gedächtnis*, Hamburg: Meiner 1991. (Original: *Matière et mémoire*, Paris 1997)

25. Vgl. Maurice Merleau-Ponty: *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, München: Fink 1986, S. 21. (Original: *Le visible et l'invisible*, Paris 1964)

26. Vgl. H. Bergson: *Materie und Gedächtnis* (Anm. 24), S. 32.

27. Ebd., S. 43.

28. Vgl. Henri Bergson: *Zeit und Freiheit*, Hamburg: Meiner 1994. (Original: *Essai sur les données immédiates de la conscience*, 1932)

29. Vgl. beispielsweise Petra Maria Meyer (2003): »Die ›schöpferische Rolle der Zeit‹ in ›Weltumschungen‹ von Nam June Paik. Verfehlende Beschreibung eines ›Medien-Ereignisses‹«, in: Erika Fischer-Lichte u.a. (Hg.), *Performativität und Ereignis*, Tübingen, Basel: Francke 2003, S. 185-203.

rem Stellenwert dar, das man nicht nur von außen durch Wahrnehmung, sondern auch von innen durch Affektionen kennt.³⁰ Der von Bergson markierte Bild-Begriff umfasst sowohl den Leib als auch Hörbilder, Tastbilder oder Geschmacksbilder. Bild ist hier konsequent prozessual gedacht, kann als »Form-Werdung« verstanden werden, die sich im gegenseitigen Wirkungsgeflecht von Wahrnehmendem und Wahrgenommenem vollzieht. In diesem Wirkungsgeflecht wird sowohl der wahrgenommene Gegenstand immer wieder neu geschaffen als auch eine Erweiterung der Erinnerungssysteme bewirkt, die bei jeder Wahrnehmung beteiligt sind,³¹ da das Gedächtnis für Bergson »bei der Wahrnehmung den Hauptbestandteil des individuellen Bewußtseins, die subjektive Seite unserer Erkenntnis der Dinge«³² bildet. Überaus beachtenswert ist der Umstand, dass bei Bergson in diesem Sinne ein Bild nicht mehr als Repräsentation, sondern vielmehr als präsentischer Form-Werdungs-Vollzug verstanden wird. Dieser Vollzug ist gleichsam Versinnlichung der *durée* als einem rein zeitlichen, »sich selbst heterogenen«, organisch strukturierten qualitativen Geschehen. Im Prozess einer gegenseitigen Wirkung der Bildsysteme aufeinander vollzieht sich ein Transformationsgeschehen, in dem Bilder ebenso wie Erinnerungssysteme durch Wahrnehmung umgeformt werden und derart verändert ins Gedächtnis eingehen.

Am Leitfaden einer Philosophie der Zeit und Bildtheorie von Henri Bergson lassen sich andere Aspekte heutiger Aufführungstexte herausarbeiten als durch eine Orientierung an der »Philosophie des Leibes« von Merleau-Ponty. Dieser nähert sich der Wahrnehmung in der post-phänomenologischen Phase seines Denkens über die Selbstwahrnehmung an. Der Körper des Wahrnehmenden ist hier sehend sichtbar empfindend Empfundener.

»Ein menschlicher Körper ist vorhanden, wenn es zwischen Sehendem und Sichtbarem, zwischen Berührendem und Berührtem, zwischen einem Auge und dem anderen, zwischen einer Hand und der anderen zu einer Art Begegnung kommt, wenn der Funke des Empfindend-Empfundenen sich entzündet [...].«³³

Ohne hier näher auf Merleau-Pontys Chiasmus und wichtige Theorie des »Fleisches« als »formendes Milieu für Subjekt und Objekt«³⁴ einge-

30. Vgl. H. Bergson: *Materie und Gedächtnis* (Anm. 24), S. 1.

31. Vgl. ebd., S. 126.

32. Ebd., S. 19

33. M. Merleau-Ponty: *Das Auge und der Geist* (Anm. 21), S. 17.

34. Vgl. ebd., S. 193 sowie ausführlicher auch zu diesem Zusammenhang: P.M. Meyer: »Umwertung des Körpers« (Anm. 16).

hen zu können, sei darauf hingewiesen, dass die Bild-Reflexionen von Merleau-Ponty eine Durchdringung von Sichtbarem und Unsichtbarem analysierbar machen.

Pixel

Rui Horta gab seiner Choreographie *Pixel*³⁵ einen sprechenden Titel, der auf ein anderes Medium verweist. Er bezeichnet eines von zwei Modi computergenerierter Bilder: »Das Pixelbild nutzt das Malerische und das Vektorbild das Lineare als Bildsprache.«³⁶ Während lineare Bilder nach Lambert Wiesing im Rekurs auf Heinrich Wölfflin eine »auf den meßbaren ›objektiven‹ Gegenstand gerichtete Wirklichkeitsdarstellung« ermöglichen, ist die Wirklichkeitsdarstellung malerischer Bilder auf »die subjektive und optische Erscheinung des Gegenstandes«³⁷ konzentriert. Erfolgt die Darstellung in linearer Form in festen, diskreten Relationen, so betont das Malerische kontinuierliche, fließend übergängige Formen und Relationen. Der Titel der Choreographie macht somit deutlich, dass auch dem Darstellungsprozess im Theater die Wahl einer Bildsprache vorangeht.

Neben dieser auf das avancierteste Bildmedium ausgerichteten Bildsprache ist der Leib in *Pixel* von Beginn an das Orientierungszentrum. Das gilt für den Zuschauer wie für die Akteure.

Der Leib als Orientierungszentrum in anderen Räumen

Rui Horta überlässt den Zuschauer mit dem Einlass in den »theatralen Raum«³⁸ zunächst seinen eigenen Bild-Vorstellungen. Er konfrontiert ihn mit einer heterotopischen Raumerfahrung, die als »Gegenplatzierung oder Widerlager«³⁹ wirkt und von Besetzungen des Theaters durch die Grammatiken des Balletts oder des Dramas reinigt. Vor dem Betreten des Aufführungsortes verbringt der Theaterbesucher eine Weile in einem dunklen Vorraum, der einen Hörraum eröffnet, in dem

35. Uraufgeführt im September 2001. Ich beziehe mich auf die Vorstellung am 10.11.01 im tanzhaus nrw.

36. Lambert Wiesing: *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1997, S. 107.

37. Vgl. ebd., S. 63.

38. Zur Begrifflichkeit vgl. Christopher Balme: *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin: Erich Schmidt 2001, S. 136.

39. Vgl. Michel Foucault: »Andere Räume«, in: Karlheinz Barck u.a. (Hg.), *Aisthesis*, Leipzig: Reclam, S. 34-46, hier S. 39.

perkussive elektronische Musik ertönt. Dieser Vorraum wirkt als erste Heterotopie, der weitere »anderer Räume« folgen werden. Nach Foucault bedarf es des Vollzuges gewisser Gesten,⁴⁰ eines Rituals oder einer Einstimmung, um heterotopische Räume betreten zu können. In diesem Sinne wird der Theaterbesucher einem ersten »Zeitschnitt« ausgesetzt, einer Verschiebung der Aufmerksamkeit auf die affektive Dimension der eigenen Wahrnehmung und die Empfindung der Atmosphäre.⁴¹ Der Zuschauer erlebt den Raum zunächst als Hörer und kann an seine geweckte, andere Aufmerksamkeit anknüpfen, wenn er im Anschluss in einen tunnelartigen, schwarz verhangenen Raum eintritt. Einer schmalen Bühnenfläche ist eine hohe Tribüne gegenübergestellt. Während er noch auf ihr Platz nimmt, hört er bereits ein bei schwacher Beleuchtung fast unsichtbares Geschehen, das sich auf der Bühne im »szenischen Raum« vollzieht. Eine zunehmend lauter werdende elektronische Musiksequenz ist durchmischt mit verfremdeten Sprachlauten. Sprachgeräusche und andere geräuschkusikalische, auch maschinelle Bestandteile der Komposition durchmischen elektronische Sequenzen mit akustischer Materialität. Schließlich bricht von Zeit zu Zeit der Gesang eines Mannes ein und wieder ab. Wenig wohlklingend, dadurch deutlicher die Körperstimme betonend,⁴² ertönen die bekannten Sätze »So ein Tag, so wunderschön wie heute«. Ihnen folgen schon bald aktuelle Körperlaute, ein Ächzen und Stöhnen, ein Trampeln und Trommeln auf den Boden, Schimpfen und Fluchen, ein wütender Ausruf: »Hey Du Arsch.« Der kraftvoll sich bewegende, akustisch präsente Körper ist hörbar, nicht sichtbar, seine Aggression ist spürbar, ohne das Derjenige oder Diejenige, gegen die sie sich richten mag, erkennbar wären. Ein sozialer Raum ist zunächst lediglich evoziert und lässt unentscheidbar, ob es sich um eine Publikumsbeschimpfung oder den Streit zweier Akteure handelt. Die von Beginn an gegebene Anwesenheit der Abwesenheit eines Anderen wird im Weiteren in der Interaktion zweier Tänzer, eines jungen, athletischen (Volker Michl) und eines älteren, unteretzten Akteurs (Patrick Hurde), sowie im intermedialen Wechselspiel mit dem Medium Video variiert. Unterschiedliche Erscheinungs- und Körperbilder des älteren Mannes, der eine dicke auffällige Brille und ein weißes Unterhemd über dem wohlgenährten Bauch trägt, und des jungen Tänzers, der seinen nackten, muskulösen Oberkörper zeigt, werden mit wechselnden Medien und Formprinzipien ausgestellt. Der

40. Vgl. ebd., S. 42.

41. Zur Atmosphäre aus phänomenologischer Perspektive vgl. Hermann Schmitz: *Der Gefühlsraum*, Bonn: Bouvier 1969 und Gernot Böhme: *Atmosphäre. Essays zu einer neuen Ästhetik*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1995, der an Schmitz anknüpft.

42. Vgl. zu Inszenierungsmöglichkeiten einer Betonung der Körperstimme P.M. Meyer: *Die Stimme und ihre Schrift* (Anm. 8).

semiotische Körper verweist hier auf sich selbst. Die Tänzer verkörpern keine Figuren, sondern tragen ihre eigenen Namen auch im »szenischen Raum«. Dadurch wird nicht nur die Signifikanz der körperlichen Physis betont, sondern auch darauf verwiesen, dass der Körper im Bewegungsvollzug Sinn generiert, der nicht in denotierbaren Bedeutungen aufgeht. Während die Performanz des Vollzuges tänzerischer Gesten vom Leibe aus gerade durch die Altersdifferenz und den Kontrast der körperlichen Konstitution unterscheidende und trennende Signifikanz erhält, erweist sich ein intermediales Wechselspiel als artifizieller Vollzug der Übergängigkeit zwischen den Körperbildsystemen. Grundlegend für beide Dimensionen dieser Choreographie, die hier nur angedeutet werden können, ist eine beeindruckende Raumgestaltung, die eine Verzeitlichung des Raumes und eine Verräumlichung der Zeit ebenso ermöglicht wie ein differenziertes Spiel mit Anwesenheits- und Abwesenheitsgraden, in dem das Potenzial des Theaters als Differenzmedium geschickt genutzt wird.

Raumkonzeption einer »mobilen Rahmung« und Translokation

Das Raumkonzept, das der portugiesische Choreograph Rui Horta, der vor seiner Tanz-Karriere Architektur studierte, entwirft, ermöglicht eine vielfältige Verschiebung, Ver-rückung und Translokation.⁴³ Das erste, was der Zuschauer mit Blick in den Tunnel zu sehen bekommt, ist der beleuchtete Rahmen einer Stellwand. Sie wird später auch als Projektionsleinwand genutzt und verläuft auf Schienen, so dass sie durch die Tänzer verschiebbar ist. Da der ältere Akteur durchgehend in einem von der Stellwand abgetrennten Hinterraum agiert,⁴⁴ während der junge Akteur den Vorderraum besetzt, können die Tänzer durch die Verrückung der Leinwand eine Veränderung ihrer Beziehung zueinander und zum Zuschauer vornehmen, das szenische Geschehen näher ans Publikum heranrücken oder von ihm entfernen. Mittels eines beleuchtungstechnisch ermöglichten Wechsels der Trennwandtransparenz kann das Alter gänzlich ausgeblendet, verschleiert zur Darstellung gebracht oder erkennbar ausgestellt werden. Durch diese Verschiebbarkeit von der Bühnenrückwand zur Trennwand, von der Raumgrenze zur Sichtschranke, Beziehungsschranke und Begegnungsgrenze und durch hinzukommende Beleuchtungs- und Projektionstechnik fungiert die Lein-

43. Vgl. zur Debatte der Translokation in der Architektur: Marc Mer u.a. (Hg.), *Translokation, der ver-rückte Ort. Kunst zwischen Architektur*. Wien: Triton 1994.

44. Nur ein einziges Mal und lediglich partiell dringt Patrick Hurde körperlich durch seine Hand in den Vorderraum, indem er um die Leinwand herumgreifend den zweiten Tänzer, Volker Michl, berührt.

wand gleichsam als »mobiler Rahmen« verschiedener medialer Bild- und Aktionsräume. Möglichkeiten der beweglichen Rahmung und einer Durchbrechung der räumlichen Einheit, die in den Bildmedien Film und Video durch Kamerabewegungen, Schnitt und Montage gegeben sind, werden im intermedialen Wechselspiel auch im Theaterraum wirksam. »*Mobile framing*« means that within the confines of the image we see the framing of the object changes.«⁴⁵

Als Zwischen, das verbindet und trennt, abgrenzt und unbegrenzt, stellt die Stellwand das zentrale Medium einer permanenten medialen Formverwandlung und Translokation dar. Seine verschiebbare Position macht das bewegliche Raumelement zum eigenständigen Akteur in einem choreographischen Spiel von Zeigen und Verstecken, in dem die Relation der medialen Räume und Schauplätze des jeweiligen »Zur-Welt-Seins« der Akteure ebenso wie ihre graduelle An- und Abwesenheit permanent variiert werden. Verortung und Entortung, ein sichtbar unsichtbarer Raum und die Sichtbarkeit des Unsichtbaren wechseln ebenso wie das Bühnengeschehen, das zwischen Aktualität und Virtualität oszilliert, wenn auf der Projektionsleinwand ein zusätzlicher Videobildraum entsteht, der sich vom aktuellen Bühnengeschehen mal absetzt, ihn ein anderes Mal durchdringt. Das plurimediale Raumkonzept thematisiert Translokation nicht nur als prozessuale Umformung der Lokation an Ort und Stelle eines konkreten Bühnenraumes, als Verzeitlichung des Raumes in malerischer Übergängigkeit in andere Räume, sondern auch als Verschiebung von medial konstruierten Wirklichkeiten des Körpers.

Leib-Bilder, Ich-Bilder, Ding-Bilder des Körpers

Mit dem ersten Lichteinfall in den vorderen Bühnenraum wird ein Tänzer (Volker Michl) sichtbar, der ein schwarzes Unterhemd über den Kopf gezogen hat und sein Gesicht verbirgt, während er den Waschbrettbauch seines athletischen Körpers ausstellt. Eine erste Berührung erfolgt als Selbstberührung und Selbstkontrolle. Er kontrolliert die Dicke der Fettschicht an seinem Bauch. Die folgende Bewegungsphrasierung variiert die Selbstberührungen, die mit der Hand an den Fuß oder an das Bein erfolgen. Sie münden in einer ostentativen intermedialen Verschiebung des Tänzers als Wahrnehmenden und Wahrgenommenen. In einer von verschiedenen Bildmedien her gewohnten Fragmentarisierung erscheint die Selbstberührung des Tänzers zeitversetzt auf der Videoleinwand. Dort wird die sich ans Handgelenk fassende Hand verviel-

45. David Bordwell/Kristin Thomson: *Film art: an introduction*, New York: McGraw-Hill 2001, S. 243.

fältigt zu multiplen Standbildern sichtbar. Die medienspezifische Herausnahme des Wahrnehmungsgegenstandes aus dem Fluss der Zeit in Form der Fixierung koppelt die Wahrnehmung an das medienspezifische Erinnerungssystem der Photographie. Dadurch wird im intermediären Wechselspiel die Bedeutungsbeilegung verschoben. Lässt der erste Blick auf den Tänzer als empfindend Empfundener ein Leib-Bild entstehen, das sich zum Ich-Bild desjenigen verschiebt, der sein Körperbild kontrolliert, so zeigt sich der Körper in der technischen Reproduktion eines Teiles in der Form multipler Ding-Bilder. Die fotografische Form macht den Körper zu einem »Objekt des Sehens« (Sobchak), das in Besitz genommen und vervielfältigt werden kann. Ein Körper-Haben und immer wieder Haben wird hier fotografisch im Video ausgestellt.

Prozessuales Medium-Form/Form-Medium-Verhältnis im intermediären Wechselspiel

Im intermediären Wechselspiel erweisen sich Partialisierung, Fixierung und Vervielfältigung des Körperteiles auf der Leinwand als Formprinzipien eines Mediums, welche dieses Medium selber zu einer Form machen, die gleichsam als medienspezifische erkannt werden kann. In diesem Sinne reflektiert die Form das Medium, das nach Roland Barthes' phänomenologischer Studie der Photographie die Zeit gerinnen, stocken lässt und das Dagewesensein bezeugt.⁴⁶ Das intermediale Wechselspiel verdeutlicht im Differenzmedium Theater jedoch auch, dass es als Anderes dagewesen, nicht so gewesen ist und somit die Besitznahme einen Verlust, der Medienwechsel aber einen Gewinn an Trans-Formation und Reflexionskraft impliziert.

An anderer Stelle des Aufführungstextes werden in variiertem Close-Circuit-Installation digitale Momentaufnahmen von tänzerischen Haltungen zeitlich verzögert derart wiedergegeben, dass der Eindruck einer Choreographie entsteht, in der die aktuelle und die virtuelle Bewegung zusammen eine Phrasierung bilden. Der Akteur tanzt mit seinem digitalen Double. In wieder anderen Szenen tritt der gut beleuchtete Körper des jungen Tänzers mit dem Schatten des zweiten Akteurs auf. Im Schattendasein des älteren Tänzers verdichten sich erneut zwei in der Choreographie verbundene Reflexionsebenen des jeweiligen »Zur-Welt-Seins« und der Differenzen und Übergänge zwischen den Medien im intermediären Wechselspiel. Als Schatten⁴⁷ erinnert seine körperliche Erscheinung nicht nur an die Urszene der Malerei und ihre

46. Roland Barthes: *Die helle Kammer*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1985, S. 101.

47. Vgl. Victor I. Stoichita: *Eine kurze Geschichte des Schattens*, München: Fink 1999, S. 11ff.

frühen Medien, mit denen sie das Flüchtige festhalten und die Abwesenheit zur Anwesenheit bringen mochte. Vielmehr bildet der Schatten zudem auch den Übergang zur Skiagraphie der Photographie.

Ein selbstreflexiver prozessualer Umschlag von Medium in Form und Form in Erkennbarkeit des Mediums durch Reflexion medientypischer Darstellungsformen des Körpers wird mit den Mitteln des Mediums Video ebenso ausgereizt wie ein Spiel mit Nähe und Distanz der Tänzerkörper. Nah-, Groß- und Detailaufnahmen rücken die Körperteile in eine »fiktive Nähe« (Hickethier) für die Zuschauer, die einem der Tänzer weit in den Mund und schließlich genau auf das Zäpfchen blicken können. Das für das Zuschauerauge gewöhnlich Unsichtbare macht die Kamera (als Speculum) sichtbar, die ebenfalls variiert geführt wird. Die Tänzer erkunden immer wieder mit der Handkamera ihren eigenen Körper, ein Kameramann fokussiert die Körper und ihre Teile, die er – in »Promiskuität des Details«⁴⁸ und »obszöner« Nähe als Partiaobjekte ausstellt.

»Kontinuität von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft«⁴⁹

Im Wechsel zwischen vorproduzierten Bildern und Live-Bildern sowie den Formprinzipien verschiedener Medien lässt der Choreograph ein Stück Mediengeschichte vom Spiegel, der Malerei, der Photographie und Chronophotographie über Film bis zum Video, Phasen in der Intermedialitätsgeschichte des Tanzes gleichsam, Revue passieren. Intermedialität fungiert hier zudem als Wechselspiel der Gedächtnismedien und Reflexion der Medien als je unterschiedliche Erinnerungssysteme. Der »szenische Raum« wird dabei zum Gedächtnisraum im Sinne Bergsons, in dem Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in ständigem Vollzug einander durchdringen. Die Videotechnik macht es möglich, kaum oder gerade Vergangenes im Vollzug der Gegenwart Zukunft zu geben und die Zeiten auch im Wahrnehmungsakt des Zuschauers einander durchdringen zu lassen. Dabei zeigt sich das Wechselspiel von Aktualität und Virtualität in aktualisierter Virtualität und virtueller Aktualität auf der Videoleinwand und im Bühnenraum, in dem die Stellwand bereits eine Übergängigkeit markiert, die eine Trennung von »Liveness« des Theaters und »Reproduktionsmedien« oder von »Live-Performance« versus »mediatisierter Performance«⁵⁰ nicht mehr frucht-

48. Vgl. Jean Baudrillard: »Videowelt und fraktales Subjekt«, in: Barck u.a. (Hg.), *Aisthesis* (Anm. 39), S. 252-264, hier S. 254.

49. Vgl. H. Bergson: *Materie und Gedächtnis* (Anm. 24), S. 11.

50. Vgl. Erika Fischer-Lichte u.a. (Hg.): *Wahrnehmung und Medialität*, Tübingen, Basel: Francke 2001, S. 13ff.

bar erscheinen lässt. Die Raumkonzeption erlaubt ein Spiel mit unterschiedlichen Graden von Präsenz und Absenz, die ihre absolute Entgegensetzung ebenso verlieren wie sich der Unterschied von Präsenz und Telepräsenz in Übergängigkeiten zeigt.

Übergängige Formen und Kulturelle Signaturen

Dadurch, dass sich die Extremwerte nicht bestimmen lassen, entsteht ein Spielraum, in dem sich unendlich viele Kombinationen und intermediale Relationen in einem durch Translokationen bewegten und verzeitlichten Raum im Prozess ergeben.

Das gilt zudem für die Bildformen der Körper, die sich sowohl im Spiel mit dem semiotischen Körper und Rekurs auf das Inventar der Körperbilder im kulturellen Gedächtnis als auch in Anwendung computergestützter Bildverarbeitung (unbegrenzt) verändern lassen. Durch das wiederkehrende Abtasten des Körpers mit der Handkamera, das beide Tänzer unternehmen, entstehen bekannte Bilder in der Differenz ihrer Wiederholung und ungewöhnliche, neue Metamorphosen.

Die vom Körper abgetrennte Hand steht auch bei Horta pars pro toto für den Menschen. Als solche ist sie nicht nur für die Philosophie von Aristoteles bis Wittgenstein, sondern auch für die Photographie von Beginn an ein Motiv, das eine Reihe von bildlichen Darstellungen von Talbot über Muybridge bis Warhol erfuhr.

Wenn jedoch Volker die Handkamera langsam über sein Gesicht gleiten lässt, während eine extreme Nahaufnahme der aufgenommenen Porenlandschaft auf der Leinwand erscheint, dann vollzieht sich auch für den aufmerksamen Betrachter unmerklich ein Übergang von den Live-Bildern des jungen Gesichtes zu den vorproduzierten Bildern des alten Gesichtes von Patrick. Erst wenn Patricks Brille erkennbar ist, wird der korrektur- und unterstützungsbedürftige, ältere Körper indiziert und an etwas erinnert, was die Bewegungsphrasierung im privaten hinteren Raum, die gesungenen Kinderreime und die verstärkt liegenden Haltungen des älteren Akteurs als Regressionerscheinungen szenisch vom Leibe aus versinnlichen: dass der Mensch selbst Vergangenheit ist, von der der Körper Kunde gibt.

Horta nutzt Groß-, Nah- und Detailaufnahmen als »Affektbilder« (Deleuze), die, verbunden mit Beleuchtungswechseln, die Atmosphäre ändern. Er nutzt Detailaufnahmen jedoch auch zur Enthüllung ungewöhnlicher Formationen der Materie (Kracauer), insbesondere einer Übergängigkeit von Sichtbarkeit über Unerkennbarkeit in neue Kennbarkeit, dass der kleinste Körperausschnitt die größte Mannigfaltigkeit ausdehnt. So wird der Körper als Differenzmedium ausgestellt, ohne ihn einer Einheit zu unterwerfen.

Der Choreograph Rui Horta beschränkt sich nicht auf ein Medi-

um und nicht auf ein Körperbild. Auch die tänzerische Bewegungssphrasierung vollzieht sich in der Übergängigkeit zwischen Alltagsbewegungen, dem Vermessen des Raumes mit dem Körper (der tunnelartige Raum hat eine Breite von zwei Körperlängen des Tänzers Volker) und kraftvollen, athletischen Tanzbewegungen, die stets gegen einen akustisch vorgegeben Rhythmus einen auffälligen eigenen Rhythmus einbringen. Die tänzerische Bewegungssphrasierung wäre ebenso wie die zeitliche Strukturierung, die durch eine deutliche Abbruchästhetik gekennzeichnet ist, gesondert zu behandeln. Auch eine genaue Betrachtung der unterschiedlichen Heterotopien oder des Spieles mit Grenze und Unbegrenzung wäre nötig. Das Beziehungsspiel der Berührung und Berührungsvermeidung der Akteure stellt ein weiteres Themenfeld dar, das im semantisierbaren »dramatischen Raum« auf der imaginären Bühne des Betrachters unweigerlich zeitweise reflektiert wird. Es macht ebenso wie das intermediale Wechselspiel deutlich, dass sich die Funktion der heterogenen Körperbilder stets auf den Blick bezieht, der vom Spiegelstadium bis zum Videostadium virulent ist.

Die Choreographie macht, ausgehend von der anfänglichen, nur dem Ohr zugänglichen Dunkelheit, immer wieder anders bewusst, dass man nicht nur durch das andere Sehen, das ein Bildmedium und sein spezifisches Wahrnehmungsangebot ermöglicht, auch etwas Anderes sieht, sondern insbesondere auch durch den Blick. Die medienspezifische Art und Weise der Wahrnehmung, die Sicht- und Hörweise, bedingen das zu Sehende ebenso wie das »Zur-Welt-Sein« oder das Begehren der Zuschauer. Eine interdisziplinäre Theoriebildung erscheint somit angemessen, die in medientheoretischen Beiträgen der Philosophie basale Grundlagen findet. Phänomenologische Bild- und Wahrnehmungstheorie unterstützt hier deutlich die Analyse, die durch psychoanalytische oder semiotische Theorie ergänzt werden kann.

Die methodisch-theoretische Ausrichtung lässt sich abschließend zusammenfassen. Durch die semiotische Theoriebildung ist eine vergleichende Betrachtung verschiedener Zeichensysteme unterschiedlicher Medien möglich, so dass ein intermedial generierter, multicodierter Zeichenprozess analysierbar wird. Da Medien jedoch nicht nur aus bestimmten Zeichensystemen zusammengesetzt sind, sondern darüber hinaus eine grundsätzliche Ordnung der Seh- und Sichtweisen versinnlichen, kombiniere ich dieses Interpretationskonzept mit einem phänomenologischen und diskursanalytischen. Mit Maurice Merleau-Ponty lässt sich der »Stil«, die jeweilige Sichtweise sowohl des Künstlers als auch des Mediums, d.h. die medienspezifische Konstruktionsweise markieren. Mit Michel Foucault untersuche ich diese Konstruktionsweisen in Wechselwirkung mit den historisch varianten, diskursiven Möglichkeitsbedingungen. Die Zeit-Philosophie und Bildtheorie von Henri Bergson bieten neue Denk- und Analyseweisen auf dem Wege zu einer prozessualen Medientheorie.