



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

Theater und Bilderfahrung in den Augen der Zuschauer

Jackob, A.

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Jackob, A. (2012). Theater und Bilderfahrung in den Augen der Zuschauer.

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

Samenvatting van het academisch proefschrift

Theater und Bilderfahrung. In den Augen der Zuschauer

Van Alexander Jakob

(Vertaling van het subhoofdstuk van de inleiding *Angaben zum Forschungsweg: Aufbau, Verlauf, Forschungsliteratur*)

De onderhavige tekst is [na een uitvorige inleiding] ingedeeld in drie grote delen. Het eerste deel heet *Theoretische Erfahrungsfelder* en bestaat uit twee hoofdstukken. Het doel van deze passage is het onderzoek aan de hand van de bepaling van verschillende vormen van beeldervaring op gang te brengen. Een aanwijzing van Gottfried Boehm volgend, die stelt dat een besliste beeldkritiek zonder *Kritik der Sprache* als middel ter beschrijving en analyse onmisbaar is, gaat het in het eerste hoofdstuk *Theater – Bilder – Sehen* om de nadere bepaling van de belangrijkste basisconcepten bij het gegeven thema.¹ Een discussie over de onderlinge verbinding in de woordgeschiedenis tussen de begrippen *Theorie*, *Theoros* (toeschouwer) en *Theatron* vormt het uitgangspunt. Het wordt duidelijk dat de begripsanalyses weliswaar een anschouwelijke invoering in het probleemveld bieden, maar dat deze stap niet voldoende is om de drempels en overgangen naar aanverwante begrippen (en daarmee beschreven fenomenen) zoals zien, kijken, beelden adequaat te bepalen. Daarom wordt aansluitend de taaltheoretische basis aangevuld door andere ervaringsverbanden in het taalgebruik. Hierbij is het belangrijk te bedenken dat ervaringsmomenten waarin theater- en beeldfenomenen samenkomen fundamenteel in bepaalde *Seh- Ordnungen*² (kijk-ordes) verlopen. Deze ordes reguleren als integraal bestanddeel van bepaalde culturele praktijken van het zien of en hoe beelden als zodanig worden waargenomen, welke fenomenen als storingsfenomenen van een bepaald beeld- of ziensbegrip worden uitgesloten en daarmee tot fenomenen van het andere en het vreemde kunnen worden. Deze uitbreiding naar een open semantisch veld (Wortfeld) waarin het theater- en beeldbegrip centraal staat wordt aan de hand van een analyse van theoretische teksten bij drie verschillende historische periodes uitgevoerd.

¹ Boehm 2005, 30.

² Waldenfels 1997, 18ff.

Daarbij wordt niet alleen op de verschuiving in de verhouding van de orde van theater en theorie, toeschouwer en beeld gelet. Tegelijkertijd wordt de analyse van fundamentele begrippen bij de verhouding van theater en beeld uitgebreid met een pragmatisch en aan het taal- en begripsgebruik – bijvoorbeeld als deel van een bepaalde theorie – georiënteerd perspectief.

De eerste tekst is van Bruno Snell en behandelt de inhoudelijke betekenis van verschillende woordgroepen bij het fenomeen van het zien en van het toeschouwen van Homerus tot het hellenisme.³ Snell wijst niet alleen op de opmerkelijke verandering in 500 v. Chr. waarmee uiteindelijk de Theoros als geconcentreerde en als het ware onbewogen toeschouwer zijn entree maakt, maar ook op een andere niet minder beduidende verschuiving in de verhouding van blik en beeld. Zoals Snell onderstreept, veranderde in dezelfde periode waarin de eerste opvoeringen van tragedies in Athene plaatsvonden de beeldcultuur op een belangrijk punt. Men kan uit opschriften opmaken dat tot die tijd standbeelden of afbeeldingen van heersers gelijkgesteld werden met de personen die zij afbeeldden⁴. In het Athene van de theaterwedstrijden beduiden deze opschriften dat een standbeeld een afbeelding of ook een gedenksteen van een persoon is. Dat wijst er niet alleen op dat er zowel binnen de feest- en de daaruit ontstane theatercultuur als ook in de beeldcultuur aanzienlijke veranderingen hebben plaatsgevonden. Daarnaast is het te vermoeden dat beide fenomenen elkaar beïnvloed hebben. Zoals vervolgens aanschouwelijk wordt gemaakt, biedt een preciezere bepaling van de begrippen *Darstellung* (weergave), *Repräsentation* (representatie) en *Mimesis* goede aanknopingspunten.⁵

Met de tweede tekst, van Hans Belting, wordt als het ware een sprong van de klassieke oudheid naar de Italiaanse renaissance op de drempel naar de Nieuwe Tijd gemaakt.⁶ Naast een nauwkeuriger onderzoek van de vragen naar de uitwerkingen van de invoering van de perspectiefkunst op de cultuur en de theorie van het kijken, van het theater en van de toeschouwer, worden Beltings betogen als bron en als voorbeeld voor een

³ Snell 2000.

⁴ Daarom was het mogelijk dat er onder een standbeeld stond: *Ik ben Chares, Heerser van Teichiusa*.

⁵ Voorwaarde daarvoor is dat het begrip Mimesis niet gereduceerd wordt tot de verkorte betekenis van *nabootsing*, maar dat, zoals Jürgen H. Petersen heeft voorgesteld, met de volledige omvang van de betekenis rekening wordt gehouden. Zoals Petersen aan de hand van Aristoteles' *Poetica* aantoont, omvat de betekenis van het begrip Mimesis (boven de dimensie van de nabootsing uit) ook het vlak van de weergave der dingen en hoe zij zouden moeten zijn. Zij omvat ook het onderdeel van de representatie, dat betrekking heeft op het verzonnen of het fantastische. Petersen 2000.

⁶ Belting 2008.

geschiedtheoretische werkwijze aangevoerd. Deze werkwijze, zoals het opschrift reeds aanduidt, hangt nauw samen met het door Michel Foucault gevormde begrip *archeologie*.⁷ Daarbij gaat het er in het bijzonder om, naast de poging om bepaalde geschiedkundige situaties te begrijpen en te interpreteren, ook de respectievelijke historische praktijken en condities te onderzoeken op diens basis bepaalde instellingen of intenties, wereldbeelden of waarheidsvoorstellingen ontstaan, overheersen en uiteindelijk naar de achtergrond gedrukt kunnen worden. In plaats van het idee van een naar bepaalde bewegingswetten verlopende voortgangsgeschiedenis of een principe van het soevereine begrijpen te volgen, wordt met Foucault er bovendien van uitgegaan dat historische ontwikkelingen en veranderingen zich in min of meer onvoorspelbare breuken en verwerpingen afspelen. Een hoofdlijn in de archeologische beschouwingwijze bestaat in deze zin, dat de grondregels van bepaalde praktijken of theoretische bewerkingen die voorafgaan aan historische breuken danwel eruit voortvloeien als het ware in de zin van mentale experimenten “doorgespeeld” worden.

Met Beltings onderzoek van de perspectivische blik wordt aan de ene kant een theoretische instelling geïntroduceerd, die in het tweede hoofdstuk naast de fenomenologie en de hermeneutiek verder wordt ontwikkeld als een aanvullende positie, die een bepaalde kijk- en ervaringswijze met afbeeldingen toestaat. Aan de andere kant komt met Belting een historische beschouwingwijze ter sprake, die zich actief met haar eigen grenzen en dus ook met haar historische horizon uiteenzet. Dit wordt niet alleen duidelijk gemaakt door de wisselende invalshoeken in Beltings boek, die het desbetreffende kunst- en wetenschapsperspectief van de Arabische cultuur en de christelijk-occidentale cultuur van de renaissance in elkaars zienswijze onder woorden danwel in beeld brengen. Tegelijkertijd wijst Belting er in een kritiek van Erwin Panofsky's concept “*Perspective als symbolische Form*” op dat het perspectief als een uitvinding – en in geen geval als een ontdekking, zoals Panofsky in zijn ogen duidelijk wil maken – niet als een universeel en tijdloos concept begrepen kan worden. Om de historische relevantie te beschrijven ligt het veel meer voor de hand om de bijzondere veranderingen in de verhouding van blik, ruimte en beeld te onderzoeken die zich afspeelden in het kader van een “cognitieve revolutie”.⁸ Zoals in paragraaf 2.2.2 van het onderhavige onderzoek aan de hand van W.J.T. Mitchells uiteenzetting met Panofsky's opstel over de *Ikonologie* en de *Perspective als symbolische Form* wordt aangetoond, ligt het in dit thematische verband voor de hand naast de verhouding

⁷ Foucault 1981.

⁸ Het begrip “cognitieve revolutie” van Belting heeft betrekking op Gottfried Boehm (p. 28). Belting 2008, 25-28.

van blik, ruimte en beeld ook het begrip van toneel en toeschouwer mee in het spel te brengen.⁹ Daarbij wordt duidelijk dat juist de door het theater geënceneerde toeschouwerblik als een historisch contingente grootheid begrepen moet worden, aan de hand waarvan de vraag naar de verschillende historische of ook culturele ervaringsvormen van het beeld opnieuw bedacht en geformuleerd kan worden. Met teksten van Horst Bredekamp en Helmar Schramm wordt uiteindelijk een ingrijpende verandering in de betekenis van het perspectief gethematiseerd. Toen in de 17^e eeuw toenemend het inzicht groeide dat het fysieke netvliesbeeld van het oog geenszins overeenkwam met een waarheidsgetrouwe weergave van de ruimte- en beeldconstructies van de perspectiefkunst, had dit ook beslissende invloed op de verhouding van theorie en beeld. Want als aan de ene kant de blik van de theorie van de perspectiefkunst emancipeerde, dan betekende dit aan de andere kant uiteraard niet dat werd afgezien van de technische en kennistheoretische mogelijkheden van de perspectief- en beeldkunst. Integendeel werden in dezelfde periode, waarin in het kader van kennistheoretische vraagstellingen semiotische modellen in de plaats kwamen van “traditionele” beeldtheorie, constructiemiddelen zoals de *Camera Obscura* gezien als een apparaat van een beeldproductie en beeldervaring die het oog wel konden *representeren*. Daarbij was het beslissend dat het beschouwende en denkende subject zich kon terugtrekken naar een puur geestelijk-mentale waarnemingspositie. Als constructeur van wiskundig berekende beeldmachines scheen de blik van de theorie afstand te kunnen nemen. Zo hield men het voor mogelijk, het denken voor bedrieglijke gewaarwordingen te behouden. Hier veranderde de filosoof in zekere zin in een *filosofische toeschouwer*, zoals Helmar Schramm dit formuleerde.¹⁰

Juist in deze samenhang is het opmerkelijk dat juist in die periode, waarin tegelijkertijd de barokke tonelen als bovendimensionale kijkmachines een nieuw soort toeschouwer in het leven riepen, ook het theaterbegrip een centrale positie in de cultuur van het weten en het zien innam. Zoals Horst Bredekamp in zijn boek *Die Fenster der Monade. Gottfried Wilhelm Leibniz' Theater der Natur und Kunst*¹¹ aantoont, was het theaterbegrip niet alleen als metafoor voor de *Welt als Theater* gebruikelijk. Tegelijkertijd diende het *theatrum* als begrip dat brede gebieden van de vertoning en de visuele representatie omvatte. Naast gebouwen en spontaanarchitectuur veranderden uiteindelijk ook kunstkabinetten in *Bühnen des Wissens*, die in de zin van een omvattende academie plaatsen van vertoon, opvoering en onderzoek

⁹ Mitchell 2008, 101-135.

¹⁰ Schramm 1996, 158.

¹¹ Bredekamp 2004.

moesten worden. Daarmee werd een schouwruimte geconcipieerd die tegelijkertijd als een ervaringsruimte voor de blik en de theorie begrepen kon worden. Daarmee wordt de vraag gesteld in hoeverre het begrip van de ervaring en de beeldervaring in het theater ook in systematisch opzicht te bepalen zou zijn.

In het tweede hoofdstuk worden fenomenologie, hermeneutiek en archeologie als drie verschillende ervaringsvelden in verband met theaterbeelden onderzocht. Daarmee wordt niet slechts het in het eerste hoofdstuk ontwikkelde semantische veld (Wortfeld) bij de verhouding van theater, beeld en zien theoretisch uitgebreid. Tevens gaat het erom fundamentele aspecten van de concrete beeldwaarneming en de praktische ervaring met beelden te thematiseren. Het betoog wordt gedragen door het verkregen inzicht in de historische veranderlijkheid van de begrippen. In zoverre wordt in het van systematische vraagstellingen uitgaande onderzoek van de drie gebieden als ervaringsvelden van het beeld niet uitgegaan van het primaat of van een absolute geldigheidsaanspraak van één bepaalde theorie. In plaats daarvan moeten fenomenologie, hermeneutiek en archeologie als elementen van een open en dynamische configuratie begrepen worden, die verschillende perspectieven op het fenomeen van het beeld in het theater toelaten. Het begrip van de *beeldervaring* speelt daarbij daarom al een centrale rol, omdat het hier niet gaat om de dubieuze poging om de status van het beeld in het theater in de zin van een materieel of objectief voorwerp te bepalen – een waagstuk dat aangezien de constitutieve tijdelijkheid en vergankelijkheid van de theateropvoering niet te volbrengen is. Veeleer zal in dit hoofdstuk naar de mogelijkheden en voorwaarden gevraagd worden in diens context ervaringen met beelden in het theater überhaupt pas mogelijk worden.

Met de fenomenologie wordt een aan de hand van de gegeven zichtbaarheid der dingen en van de beelden ontwikkelde theorie gethematiseerd, die vragen naar de voorwaarden van de “erkentenis” met concrete ervarings- en waarnemingssituaties in samenhang brengt. Als daarbij het door Edmund Husserl uitgegeven parool *Zu den Sachen selbst* in de loop van het hoofdstuk uiteindelijk in aangepaste vorm in het opschrift *Zu den Bildern selbst* terugkeert, dan heeft dit de intentie om fundamentele posities van de fenomenologie met beeldwetenschappelijke vraagstellingen en onderzoeksthema’s van de *visual culture studies* in verband te brengen zoals zij onder andere door W.J.T. Mitchell in de jaren ’80 ontwikkeld werden. Deze weg wordt in drie stappen afgelegd. Ten eerste worden enkele centrale kritiekpunten van de taalanalytische filosofie bij de fenomenologie besproken, zoals zij onder andere door Richard Rorty in de Verenigde Staten of door Ernst Tugendhat of Manfred Frank

in het Duitse taalgebied gethematiseerd werden.¹² Het is het doel om de ervaring met beelden als een zelfstandig fenomenaal domein tegenover een tendens in de taalfilosofie aan te wijzen, volgens welke beelden uiteindelijk geheel in de analyse van de taal of van taalhandelingen op dienen te gaan. Zoals bij de tweede stap met Mitchells kritiek aan Rorty en aan Panofsky's iconologie wordt getoond, gaat het daarbij allerminst erom beelden los te koppelen van de ervaring met taal of teksten. Het is veelmeer de bedoeling om in plaats van de spanningsverhouding tussen taal en beeld eenzijdig op te heffen deze tot een zelfstandig onderzoeksvoorwerp te maken. Een in fenomenologische en beeldwetenschappelijke vragen geïnteresseerde theatertoeschouwer – zo luidt een conclusie – zal daarmee in de eerste plaats naar breuken en instabiliteiten in de verhouding van tekst en beeld op het toneel moeten zoeken. Denkt men in omgekeerde richting wordt de fenomenologisch gemotiveerde toeschouwer juist dan zijn blik moeten aanscherpen wanneer bepaalde opvoeringen of andere vormen van beeldervaring de spanningsverhouding tussen tekst en beeld onder bepaalde voorwaarden lijken te harmoniseren of zelfs op te heffen. Tegenover elke vorm van een vereenvoudigd schematisme of van de poging reële tegenstrijdigheden in speculatieve systemen op te willen heffen is het hier mogelijk (ook met Adorno's *Negativer Dialektik*) van de observatie en de formulering van instabiele spanningsverhoudingen tussen tekst en beeld te spreken, die keer op keer weer uitgewerkt moeten worden. Bij de derde stap wordt aan de hand van Bernhard Waldenfels' *Phänomenologie der Fremdheit* in dit verband de vraag besproken, of de adequate omgang met beelden juist dan gewaarborgd is wanneer men beelden in hun verhouding tot taal als constitutieve fenomenen van het vreemde en het andere erkent. Voor zover de aard van het vreemde volgens Husserl in een *bewährbaren Zugänglichkeit des original Unzugänglichen* ligt,¹³ kan het er niet alleen om gaan beelden in het kader van kennistheoretische operaties op te heffen of te adapteren. Het is veel meer nodig met Waldenfels naar de plaatsen en toegangswijzen te vragen,¹⁴ waarin zich vreemdheidservaringen manifesteren. Zoals in de loop van het onderzoek aan te tonen zal zijn kan het theater als een plek begrepen worden waarin de ervaring en de erkenning van beelden op bijzondere wijze mogelijk is.

Met de hermeneutiek en de uitlijning van het hermeneutische ervaringsbegrip met het reeds beschreven fenomenen van de ervaring van geschiedenis worden de aan de hand van de fenomenologie ontwikkelde systematische overwegingen met een historisch perspectief

¹² Rorty 1967; Rorty 1987; Tugendhat 1976; Frank 1984.

¹³ Husserl 1973, 144.

¹⁴ Waldenfels 1997, 25ff.

uitgebreid. Met Hans-Georg Gadamer laten ook beelden uit vergane tijden en epochen zich kennen als iets constitutief vreemds dat in het theater als fenomeen van een overleveringsgebeuren optreedt. Met deze voortekens wordt hier een historische aanzet voor de ervaring met beelden aangeduid, die in het tweede deel van het onderhavige onderzoek uitgebreid uitgewerkt wordt.

Uiteindelijk worden met Michel Foucaults archeologie de fenomenologie en de hermeneutiek als twee verschillende ervaringsvelden begrepen, die met zicht op de instantie van de toeschouwer uiteenlopende toegangsvormen tot verschillende vormen van de beeldervaring in het theater voorstellen. Zichzelf met de benaderingen en regels dezer twee disciplines bezig te houden betekent uiteindelijk verschillende opstellingen (intenties) tegenover het beeld te raadplegen. Als daarbij van een *Spiel mit Bildern im Theater* wordt gesproken dan heeft dat twee redenen. Aan de ene kant moet daarmee benadrukt worden dat het noch bij de fenomenologie noch bij de hermeneutiek om statische of onbeweeglijke posities in de omgang met beelden gaat. Veel meer worden verschillende ervaringstypes ingesloten die geen aanspraak op absolute waarheid maken. Aan de andere kant moet op deze manier de archeologie als een bijzondere toegangswijze tot bepaalde wetenschappelijke opstellingen tegenover taal gebracht worden, waarop de vraag naar waarheden en de ervaring met beelden op speelse en experimentele wijze doordacht kan worden. In zoverre zal men kunnen spreken van een configuratie van drie mogelijke ervaringsvelden en ervaringsvormen met beelden en teksten kunnen spreken, die in zichzelf allerminst afgesloten zijn, maar, zoals in de volgende hoofdstukken aangetoond zal worden, van geval naar geval kritisch onderzocht en uitgebreid kunnen worden.

Het derde hoofdstuk valt samen met het tweede deel van het onderhavige onderzoek. Dit deel heet *Theaterbilder als Wiedergänger: Historische Perspektiven*. Op dit niveau vervult dit deel twee functies: Ten eerste worden de theoretische overwegingen bij de vreemdheidsthematiek als deel van historische ervaringen aan de hand van een concrete historische omslagsituatie exemplair doorgenomen en daarbij aangescherpt. De crisis van het Europees absolutisme rond het revolutiejaar 1789 dient als voorbeeld. Dat de daarmee gepaard gaande hevige ontredde van het maatschappelijke en sociale stelsel niet alleen de veranderingen van de geschiedtheoretische blik van de toenmalige tijd tot gevolg had maar ook bepalende veranderingen van de beeldproductie en de daarmee verbonden verschijnings- en waarnemingsvoorwaarden van bijzondere beelden wordt aan de hand van het motivische beeld van de Stenen Gast in de opera *Don Giovanni* van Lorenzo da Ponte en Wolfgang

Amadeus Mozart aangetoond. De concrete benadering wordt kort aan de hand van de innerlijke structuur van het hoofdstuk *Der Wiedergänger und der Erfahrungsraum der Geschichte. Der Steinerne Gast und die Krisen der Kritik um 1789* toegelicht.

Als ingang naar de thematiek wordt met Marvin Carlson gewezen op de betekenis van het theater voor de herinneringscultuur van bepaalde sociale groepen.¹⁵ Daarbij is beslissend dat het door de herhaling, herenscenering en de daarmee gepaard gaande hervorming van bepaalde werken een bepaalde sociale ervaringsruimte representeert die verwachtingen en handelingen – bijvoorbeeld ook door de ontkenning van een collectieve verwachting – aan een concrete tegenwoordigheidshorizon bindt. Voor zover ligt in de herhaling tegelijkertijd een moment van her-actualisering. Als Carlson daarbij de voortdurende heropvoering van bepaalde algemeen bekende stukken en de daarmee verbonden theatrale herhaling van motieven of collectieve beelden met fenomenen als het spookbeeld, de geest of de “Wiedergänger” (ondode) gelijkstelt, dan opent hij aan de ene kant het perspectief aan de hand waarvan het mogelijk is bepaalde beeldervaringen op grondslag van een concrete theaterpraktijk te beschrijven. Aan de andere kant laat hij het na zijn overwegingen met betrekking tot de Wiedergänger met overeenkomstige theoretische concepten te vergelijken. In het verdere verloop van dit deel van het hoofdstuk worden mogelijkheden voor een kritisch onderzoek van Carlsons gedachten met oog op de beeldvraag uit drie verschillende invalshoeken gepeild. Daarbij wordt vervolgens op *Cassirers Konzept der symbolischen Formen* gewezen. Hier tekent zich de mogelijkheid af geestverschijningen en Wiedergänger zelf als symbolische vormen te onderzoeken. Een tweede mogelijkheid opent Manfred Frank in zijn onderzoek *Die Unendliche Fahrt. Ein Motiv und sein Text*.¹⁶ Zoals Frank aan de hand van voorbeelden als *der Fliegende Holländer* of de *Jäger Gracchus* laat zien kunnen motieven door middel van hun toebehoren aan bepaalde teksten of kunstwerken zelf in metafysische zin begrepen worden als Wiedergänger. Zo bekeken bezitten motieven niet slechts een eigen tijdelijkheid en aanhoudingskracht die tegelijk naar een toekomst verwijst waarin zij op onafzienbare wijze *zurück-kehren* (terugkeren). Tegelijkertijd kunnen zij in deze *Form des Nachlebens* (vorm van het na- leven) als seismografen voor bepaalde crisissituaties binnen een cultureel overleveringsproces of een bepaald historisch tijdstip beschreven worden. Een derde voorbeeld levert Jacques Derrida in zijn geschrift *Marx'*

¹⁵ Carlson 2001.

¹⁶ Frank 1979.

*Gesperster. Der Staat, die Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale.*¹⁷ Uitgaand van de vooral in de 19^e eeuw wijd verspreide denkwijze waarin tussen een geest van de cultuur, de geschiedenis of de vooruitgang en tussen spoken als schaduwbeelden, inbeeldingen en misleidende projecties wordt onderscheden, stelt Derrida een *Phänomenologie des Gespenstischen* voor. Als hij in dit verband bovendien denkt aan een *Phänomenologie des Bildes*, dan werpt zich de vraag op in hoeverre zich een theoros als toeschouwer voelt opgeroepen over zijn instelling tot het fenomeen van de Wiedergänger (hier als visueel fantoom) en van het beeld na te denken. Dit geldt mijns inziens voornamelijk dan, als hij beeldervaringen in het theater als deel van processen in de “werkingsgeschiedenis” (Wirkungsgeschichte) waarneemt.

Op grond van deze overwegingen worden bij de volgende stap twee geschiedtheoretische aanzetten gethematiseerd die als basis voor de verdere werkwijze dienen. Met Reinhard Koselleck wordt een geschiedenismodel ingevoerd dat de tijdelijkheid van bepaalde historische ontwikkelingen in de *Metapher der Zeitschichten* probeert te vatten.¹⁸ Daarmee wordt het mogelijk verschillende vormen van de historische ervaring van tijd in een concrete *Zeitraum* (tijdruimte) aan het elkaar te relateren. Eenmalige gebeurtenissen zoals de Franse revolutie zijn te relateren aan bepaalde culturele praktijken der herhaling (rites; theater; rechtspraak) en op doorwerkende ervaringseenheden zoals wereldbeelden of theorieaanzetten toe te passen. Met Hans Ulrich Gumbrecht wordt weer een geschiedenis­theorie achtervraagd die het zwaartepunt van een hermeneutische, door interpretatie en zinging bepaalde geschiedschrijving poogt te verschuiven naar vertel- en weergavestrategieën waarin het verleden als onmiddellijke ervaringssamenhang beleefbaar moet worden gemaakt.¹⁹ De tendens van de hermeneutische interpretatie om de temporele afstand tot het verleden als bron voor voortdurende zinging te gebruiken vult Gumbrecht aan door een *räumliche Konzeption* (ruimtelijke conceptie), die hij *Produktion von Präsenz* (productie van presentie) noemt. Deze stelt hij in tegenstelling tot de productie van zin gelijk met een concreet grijpbare en dus ook van tactiele momenten der aanraking doorweven ervaring. Dat Gumbrecht dit Model niet beperkt tot de weergave van geschiedenis (zoals in zijn boek *1926. Ein Jahr am Rand der Zeit*) maar ook poogt te toe te lichten in de esthetische ervaring met het theater c.q. de ouverture van *Don Giovanni*, kan hier gezien worden als indicatie het theater als een bijzondere ervaringsvorm te begrijpen. Want de ervaring van de tijdelijkheid en

¹⁷ Derrida 2004.

¹⁸ Koselleck 2003.

¹⁹ Gumbrecht 2001; Gumbrecht 2003.

vergankelijkheid van de theoretische schouw (theoria) wordt hier op productieve wijze uitgebreid met een ervaring van de ruimte, het beeld en de aanwezigheid (als presentie). Om deze stand van zaken nader te bepalen is het tegen de achtergrond van het tweede hoofdstuk nodig op een fundamenteel desideratum te wijzen. Zowel in Kosellecks als ook bij Gumbrechts ruimte-theoretisch vormgegeven geschiedenisconcepties wordt het fenomeen van de vreemdheid als grondslag van historische ervaringen en van de ervaring met beelden in het theater meer of minder volledig weggelaten. Om deze *Stachel des Fremden* (stekel van het vreemde, Waldenfels) in samenhang met een concrete historische situatie niet uit het oog te verliezen, worden Gumbrechts en Kosellecks theoretische perspectieven met de *Metapher des Bruches* (metafoor van de breuk) of preciezer met de historische breuk aangevuld.

Zoals de etymologie laat zien is met het begrip niet alleen de betekenis van breken of van *Zunichte werden* (tenietgaan) verbonden. De breuk betekent tegelijkertijd ook een *Sumpfland* (veenland) of een *Moor* (moeras), een gebied dus waarin het onderscheid tussen vaste bodem en stromend water niet meer mogelijk is.²⁰ Als metafoor voor historische veranderingen betekent daarmee de breuk weliswaar een bepaalde periode, maar verwijst in deze context tegelijkertijd op onvoorzienbare veranderingen en daarmee op een vorm van vreemheidservaring die de poging van een uiteindelijk geschiedenisbeeld of geschiedenisconcept ontduikt. Daarbij kunnen ook schijnbaar vertrouwde historische fenomenen onder de impressie van nieuwe ervaringsmomenten – bijvoorbeeld de ervaring met de Stenen Gast als Wiedergänger in het theater – als het ware in een omslag in een nieuw licht verschijnen. Op basis van deze overwegingen volgt daarop een passage waarin in enkele los met elkaar verbonden weergaven verschillende themagebieden voorgesteld worden (zie hiervoor de opschriften in hoofdstuk 3.2 van de inhoudsopgave). Deze staan op verschillende manieren met de sociale en culturele omslagen rond het jaar 1789 in verbinding. Daarbij wordt de opera *Don Giovanni* van da Ponte en Mozart en het beeld en Wiedergänger-motief van de Stenen Gast als een symptoom van de overslaande ontwikkelingen uitgewerkt. Het doel is daarbij minder de formulering van een afsluitende historische erkenning. In plaats daarvan is het de bedoeling een historische ervaringsruimte te concipiëren waarin de ervaring van de vreemdheid genoeg ruimte laat voor de vraag naar de Wiedergänger-thematiek. In het laatste deel van het hoofdstuk *Ordnungen der Aufklärung in der Krise* worden de vraagstellingen van de voorafgaande passage op grond van een uitlegging van drie basisbegrippen op een systematisch niveau samengevat. Uitgaand van Horkheimers en

²⁰ Waldenfels 1990.

Adornos *Dialektik der Aufklärung* wordt erop gewezen dat het verlichtingsbegrip uiteindelijk niet als eenheidsconcept begrepen kan worden. Integendeel blijkt dit begrip juist zeer tegenstrijdig. Dat geldt des te meer, als men *Don Giovanni* in een heterogeen veld van verschillende, soms bevreemdende uitdrukkingsvormen van de verlichtingsgedachte plaatst. Eerder dan van de verlichting kan men zo gezien beter van verschillende en in tegengestelde richting bewegende vormen van de verlichting spreken. Met het begrip van de *crisis* gaat het wederom om een sleutelbegrip waarin zowel historische fenomenen in het revolutietijdperk alsook thema's van het theater en de theaterwetenschap in verband gebracht worden. Daarbij bewijst het theater zich als een tussen ruimte en tijd bemiddelend medium, waarin ontstaande verschuivingen in het historisch besef (ook in de zin van ruimte- en tijdopvattingen) symptomatisch afgebeeld kunnen worden. Daarmee gaat de mogelijkheid van de volledige ontwaarding van tot dat tijdstip geldige beeldprogramma's of wereldbeelden gepaard. Met het begrip van de *confusie* wordt het crisisbegrip aangescherpt. Daarbij gaat het om vragen naar rechtsopvolging en rechtsbegrip tijdens en na een historische omslagsituatie. Daarbij wordt uiteindelijk op de mogelijke vervlechtingen tussen politiek, enscenering, theater en theaterbeelden gewezen.

Het derde deel van het onderzoek heet *theoros* en bestaat uit twee hoofdstukken. Zoals het opschrift reeds aanduidt worden hier de in de eerste twee delen op theoretisch niveau ontwikkelde toeschouwerperspectieven in de uiteenzetting met de opera *Don Giovanni* van da Ponte en Mozart doorgespeeld en verder ontwikkeld. Daarbij wordt in hoofdstuk 4 – *Das Libretto des Don Giovanni zwischen Bild, Text und Musik* – de structurele opbouw van het libretto geanalyseerd. In het begin wordt op basis van Gadamer's overwegingen over de *Zeitlichkeit von ästhetischen Erfahrungen* (tijdelijkheid van esthetische ervaringen) en het *lezen* van kunstwerken de verhouding van *opus* (*ergon* als kunst-werk) en *uitvoering* (*energeia*) door de lezer of toeschouwer onderzocht. Daarna wordt het libretto als *een* noodzakelijke voorwaarde voor de uitvoering van een opera (naast de partituur en andere gegevens) bepaald. Daarbij gaat het er in geen geval om het primaat van de tekst tegenover de muziek te stellen. Er wordt veelmeer van uitgegaan dat de tekst en de andere elementen (zoals de muziek en de toneelmatige beelden) van een opera in een specifieke spanningsverhouding staan, die in het concrete geval zowel door de uitvoerenden alsook door de toeschouwers keer op keer weer gepeild en ervaren moet worden. Na de uiteenzetting met de vraag naar de historische betekenis van het libretto in verhouding tot de muziek worden de belangrijkste structuurkenmerken van librettoteksten aan de hand van Albert Giers onderzoek

bij dit thema behandeld.²¹ Naast vragen naar de opbouw en de differentiecriteria tussen aria's en recitatieven, overwegingen bij de verschillende contrastructuren van een opera tot aan het primaat van het waarneembare bij een librettotekst wordt uiteindelijk ook de verhouding tussen tekst en beeld in de opera toegelicht. Deze overwegingen monden in de vraag in hoeverre bij opera's en bij theateruitvoeringen over het algemeen de spanning tussen werk en uitvoering of ook tussen tekst en beeld als een bijzondere vorm van esthetische ervaring benoemd kan worden. Daarbij wordt Gadamer's ervaringsconceptie met de uitvoeringen van John Dewey bij de *Kunst als Erfahrung* in relatie gebracht.²² Dewey's vergelijking tussen intellectuele ervaringen van het denken en concrete ervaringen aan zintuiglijk waarneembare kunst- of beeldwerken is in dit verband fundamenteel. Wat beide ervaringsvormen als esthetische ervaring verenigd is het feit dat zij in hun geheel gezien altijd meer zijn dan de som van bepaalde delen, momenten of stappen. Het gaat er veelmeer om dat de individuele aspecten van het denken of van de kunstervaring in een omvattend ervaringsmoment geïntegreerd worden, dat zijn waarde en zijn betekenis in zichzelf draagt en behoudt. Zoals het esthetische karakter van het theoretische denken daaruit bestaat dat een conclusie alleen door integratie aller delen mogelijk is, zo is de ervaring met een theaterstuk of een opera daarop gericht de individuele toneelmatige momenten als een geheel te begrijpen. Deze volgordes in de esthetische ervaring kunnen volgens Dewey als de onderlinge verhouding van de schakels van een ketting beschreven worden. Als geheel gezien zijn zij meer dan de som der delen. Het doorslaggevende verschil tussen de intellectuele of theoretische ervaring en de kunstervaring ligt volgens Dewey daar, dat bepaalde conclusies in het denken van hun ontstaans- en uitvoeringsproces losgewerkt kunnen worden, terwijl de ervaring met kunstwerken altijd aan de fysieke handeling en het moment van de ervaring zelf gebonden blijft. In dit spanningsveld, zo luidt de stelling, wordt een theater-toeschouwer denkbaar die zijn opstellingen en posities als een resultaat van theatrale situaties begrijpt, waarin puur theoretische of intellectuele vormen van de ervaring met concrete vormen van beeldervaring geconfronteerd worden. Dit spanningsveld wordt onder andere in de uiteenzetting met de opera *Don Giovanni* en het levende beeld van de Stenen Gast gethematiseerd en als een bijzondere vorm van de beeldervaring om theater onderzocht. Als resultaat van deze overwegingen worden in het 5^e hoofdstuk - *Theoros – Theoroi. Bilderfahrungen mit dem Steinernen Gast* – de relevante scènes doorgelopen, waarin bepaalde processen van de beeldwaardering als een integraal bestanddeel van verschillende

²¹ Gier 2000.

²² Dewey 1988; Gadamer 1999 Bd. 1.

ervaringswijzen van de toeschouwers beschreven kan worden. In de zin van de Wiedergänger- thematiek staat hierbij in het bijzonder de precieze beschrijving van de opeenvolgende gedaanteverwisseling van de commandeur in het levende beeld van de Stenen Gast aan het einde van de opera voorop. Na een inleidende analyse van de belangrijkste vermeldingen van het titelblad – hierbij gaat het vooral om de bepaling van het begrip *dramma giocoso* – wordt de ouverture als muzikale ingang in en uitkijk op de voornaamste ervaringsmomenten met beelden onderzocht. Met Hans Ulrich Gumbrechts theorie bij de *Produktion von Präsenz* wordt naar de voor het verdere verloop van de opera fundamentele wisselverhoudingen tussen muziek, muzikale motieven, tekst en beeld gevraagd. Daarbij wordt duidelijk dat de in de ouverture gevestigde muzikale ruimte niet alleen een specifieke verwachtingshorizon bij het publiek opent, tegen de achtergrond waarvan latere toneelmatige beelden op basis van muzikale motieven en figuren ontworpen en gerealiseerd worden. Tegelijk tekent zich met Gumbrechts overwegingen de mogelijkheid af het theater als een veld van intermediale configuraties te benoemen, waarin verschillende ‘infinite’ grondvormen van de opera – zoals klank, lichaam of stemeigenschappen – die materiële grondslag zijn voor de vormgeving van motieven, beelden en boodschappen. Op dit niveau kan men spreken van een vlechtwerk van verschillende vormbetrekkingen. In omgekeerde richting gezien is het eveneens mogelijk motieven en beelden door een gerichte accentuering van de materiële delen (sound, lichaam, enz.) aan te vallen en van elke toeschrijving van zin los te weken. Daarbij, zo laat zich met Gumbrecht redeneren, is het mogelijk van presentie-effecten te spreken die het proces van de uitlegging en interpretatie doorbreken en voor een bepaalde tijd stil kunnen leggen. Als deel van deze overwegingen wordt ten slotte de lichamelijke aanwezigheid van alle deelnemers van een voorstelling als voorwaarde voor een media-theoretische uitlegging van het theater benoemd. Met betrekking tot de beeldthematiek wordt duidelijk dat de Stenen Gast als muzikaal motief van de ouverture het publiek reeds tot oplettendheid voor zijn latere re-presentatie door een acteur op het toneel disponeert. Het onderzoek van de beeldthematiek wordt ingeleid met een analyse van de eerste scene die eindigt met de dood van de commandeur. Van bijzondere betekenis is daarbij de dramaturgie van de blikken die zich tussen de op de toneelvloer liggende commandeur, de dader Don Giovanni en zijn bediende Leporello (hij heeft status van toeschouwer op het toneel) ontspint. Het bijzondere aan deze scene, waarin de commandeur als het ware voor de ogen van de betrokkenen veranderd in het beeld van een lijk, ligt in de spanningsrijke combinaties van verschillende ruimte- en tijdervaringen tussen muziek, tekst, blik en (lichaams-)beeld. Uitgaande van deze observaties wordt vervolgens met Beltings opzet van een

beeldanthropologie naar de verhouding van lichaam, dood en beeld op het toneel gevraagd.²³ Deze overwegingen worden daarna aan de hand van een onderzoek van de kerkhof-scene met Elias Canetti's uitvoeringen over de overlevende uitgebreid. Daarbij wordt Canetti, als auteur van een theoretische scene die hij in *Masse und Macht* heeft ontworpen, als een bijzondere toeschouwer in het spel gebracht.²⁴ Als drager van een in een toneelmatig beeld veranderde toeschouwerblik *en* als theoreticus van verschillende vormen van kerkhofervaring wordt met hem *de experimentele blik van een theoros* doorgespeeld, waarin verschillende tijd- en ervaringshorizons als delen van verstrekkende beeldervaringen in het theater doordacht worden. Dit perspectief wordt uitgediept met het onderzoek van Georges Didi-Huberman over het beeld als actor en bestanddeel van verschillende waarnemingshandelingen.²⁵ Zoals de titel van het boek *Was wir sehen, blickt uns an* al aangeeft, stelt zich hier de vraag in hoeverre beelden met de menselijke blik in een bijzondere spanningsverhouding worden waargenomen. Aan de ene kant beschikken zij over eigenschappen waardoor zij als het ware *als* partner van concrete interacties en ervaringswijzen tussen levende wezens kunnen optreden en verschijnen. Aan de andere kant hebben waarnemers juist daarom de neiging om bevreedende of bedreigende ervaringsituaties met bepaalde beelden te abstraheren en – aan de andere kant van alle bevreedende momenten – als een vorm van nuchtere informatieverwerking in te schalen. Zoals Didi-Huberman aan de hand van de uitlegging van verschillende beeldvormen laat zien (de beschrijving van een grafsteen en in een uitvoerige uiteenzetting met verschillende beeldobjecten van *minimal art*), vormen beide ervaringsvormen een spanningsverhouding die bij nadere beschouwing uiteindelijk naar geen kant ontbonden kan worden. In deze samenhang wordt duidelijk dat het spel van de beelden in het theater voortdurend in beweging is tussen verschillende *ervaringsvormen van het zien van beelden, met beelden en in beelden*. Daarbij blijkt uiteindelijk dat in principe niet alleen elke vorm van weergave in het theater met de thematiek van de Wiedergänger verbonden is. Tegelijk wordt duidelijk met het theater als een uit vele lagen opgebouwd ervaringsveld dat ook de toeschouwer als een vorm van de Wiedergänger, dus van de *revenant*, gezien kan worden.

Ter afsluiting van het vijfde hoofdstuk wordt de Stenen gast tegen de achtergrond van de Wiedergänger-thematiek met W.J.T. Mitchell tot *metabeeld* voor het spel met de beelden in

²³ Belting 2001.

²⁴ Canetti 2010. Zie hierbij vooral de passages *Der Überlebende* en *Über das Friedhofsgefühl*. De verwijzing naar Canetti heb ik te danken aan Christian Poetini.

²⁵ Didi-Huberman 1992.

het theater benoemd. Hierbij worden het tijdsverloop en de vergankelijkheid van de opvoering als een constitutieve verschijningsvoorwaarde van theaterbeelden bepaald. Daardoor onderscheidt zich in het bijzonder het ervaringsvoorwerp van het theater op zichtbare wijze door een eigenschap die, in zekere zin afgeschaduwd, een integraal bestanddeel van alle beeldervaringen is. Want zoals tot de onmiskenbare identiteit en herkenbaarheid van theaterbeelden hun voortdurende verandering in verschijning en toneelmatige context behoort, zo is de ervaring met beelden over het algemeen onderhavig, voor zover zij haar naam verdient, aan een aanhoudende verschuiving en doorkruising van de verwachtingshorizon en daarmee ook aan de toegangswijze van een toeschouwer of van een publiek. Aan het begin van het zesde hoofdstuk wordt erop gewezen dat deze accentuering van de verandering en de tijdelijkheid een theaterbegrip schuldig is waarin de spanningsverhouding tussen op tekst gebaseerd werk en fysieke uitvoering een centrale rol speelt. In zoverre kan het niet verwonderen dat, hoewel de vraag naar het beeld een belangrijk uitgangspunt van het onderhavige onderzoek is, een zwaartepunt van de analyse op een interpretatie van de samenhang van verschillende toneelmatige beelden als deel van een groter geheel rust. Als daarom ter afsluiting van het onderzoek met Richard Weihe en Hans Belting op het fenomeen van het theatermasker als alternatief type van het metabeeld wordt gewezen, dan gaat het onder andere daarom, de vraag naar de beelden in het theater en hun spel tussen aanwezigheid en afwezigheid boven het thema van de vergankelijkheid uit de verhouding van presentie en absentie in ruimtelijke zin uit te breiden. Daarbij wordt duidelijk dat *het masker als vorm en beelddrager* een eigenschap bezit, die het als prototype van alle theatrale weergave uitwijst: *het laat zien, terwijl het verbergt*. Dat geldt tenslotte ook voor de ongemaskerde acteur, die zich aan de toeschouwers in de schouwruimte van het theater presenteert. In hoeverre de blik van de toeschouwer in deze ervaring is geïntegreerd hangt uiteindelijk af van de kwaliteit van het samenspel van de beelden van een opvoering.