



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

Einleitung: Theater, Bild und Vorstellung: zur Inszenierungen des Sehens

Jackob, A.; Röttger, K.

Publication date

2009

Document Version

Final published version

Published in

Theater und Bild: Inszenierungen des Sehens

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Jackob, A., & Röttger, K. (2009). Einleitung: Theater, Bild und Vorstellung: zur Inszenierungen des Sehens. In K. Röttger, & A. Jackob (Eds.), *Theater und Bild: Inszenierungen des Sehens* (pp. 7-39). (Theater; No. 4). Transcript.

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.

Einleitung: Theater, Bild und Vorstellung.

Zur Inszenierung des Sehens

ALEXANDER JACKOB UND KATI RÖTTGER

Mit dem Theater sehen wir die Welt anders. Das gilt auch für die Welt der Bilder, die vor dem Theater nicht Halt macht. Doch treten Bilder im Theater nie alleine in Erscheinung. Zusammen mit anderen Erfahrungswelten wie der Sprache, der Musik oder etwa einem spürbaren zeitlichen Stillstand im theatralen Raum sehen wir die Bilder stets von etwas durchdrungen, das letztlich außerhalb ihrer selbst liegt, das sie bestätigt, attackiert oder auch überschattet. Insofern kann es nicht wundern, dass Bilder oft vollständig im Bühnengeschehen zu verschwinden scheinen, obwohl sie dem theatralen Ereignis eine besondere Realität und Erinnerungskraft verleihen können. Wie die Beiträge im vorliegenden Buch auf exemplarische Weise vorführen, lässt sich diese Kraft keineswegs nur anhand von stabilen Bildobjekten oder Bildkonzepten messen. Vielmehr erweist sich ihre besondere Wirkungsweise erst im Kontext der unterschiedlichsten medialen Erscheinungsweisen von Bildern, sei dies nun im aktuellen Theatergeschehen oder im Rahmen theatergeschichtlicher oder auch medienwissenschaftlicher Forschung der Fall. Von der Bildpotenz der Sprache (vgl. Anja Müller-Wood) bis hin zum Verhältnis zwischen musikalischem Klangbild und visualisierten Bildern (vgl. David Levin) muss jede Inszenierung aufs Neue auf ihre besondere Bildlichkeit hin überprüft werden.

Die Vielfalt der Bildphänomene, die sich hier andeutet, ist von den *Visual Culture Studies* und den Bildwissenschaften mittlerweile über den Gegenstandsbereich der Kunstgeschichte hinaus umrissen worden.¹ Dabei ist das Feld des

1. Vgl. etwa W.J.T. Mitchell zur Bestimmung der Familie der Bilder im Rückgriff auf Ludwig Wittgenstein: »Was ist ein Bild?«, in Volker Bohn (Hg.), *Bildlichkeit*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990, S. 17-68. Oder Bernhard Waldenfels: *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004, S. 207: »So sprechen wir von Bildnissen, Gebilden, Vorstellungsbildern, Spiegelbildern, Bildzeichen, Bildschriften; wir fügen Klangbilder hinzu und unterscheiden zwischen natürlichen und künstlichen Bildern,

Theaters bisher jedoch weitgehend unberücksichtigt geblieben. Geht man nun davon aus, dass Bildphänomene auch in Theateraufführungen oder in theatralen Inszenierungen des Sehens in besonderer Weise wirksam sind,² dann müssen die bisherigen Perspektiven der Bildforschung in ein neues Licht gerückt werden.

Das betrifft zum einen den besonderen Erfahrungsbegriff, der in Bildern zum Tragen kommt. Wenn er seinen inneren Zusammenhang erst in der konkreten Begegnung mit solchen Spielformen gewinnt, in denen intermediale Aspekte ebenso wie symbolische Bezüge, sinnliche Erfahrungen oder semantische Mitteilungen einen (jeweils näher zu bestimmenden) Bildsinn hervorrufen, dann sollte die Theateraufführung auf ihre besondere Qualität als heterogenes Medium hin befragt werden. Das gilt insbesondere für Inszenierungen des Verhältnisses von Bildsinn und Sprachsinn. Dabei wäre auch in Betracht zu ziehen, inwieweit sich die Bildlichkeit nicht der Sprache entzieht, sondern Differenzen und ein Unvernehmen ins Spiel zu bringen vermag, die es jeweils von Fall zu Fall neu zu sehen und zu bedenken gilt. Ob sich damit das Theaterereignis jedoch in den Status eines privilegierten Gegenstandes für das Projekt einer »kritischen Ikonologie« erheben lässt, kann und soll hier nicht abschließend beantwortet werden.³ Wohl aber können die Beiträge in diesem Band als Diskussionsbeiträge zu dieser Frage gelesen werden.

Zum anderen können wir die umfassenden Überlegungen zu einer allgemeinen Öffnung und Neubefragung des Bildbegriffes, wie sie unter anderem von Hans-Georg Gadamer, Gottfried Boehm oder Horst Bredekamp angestellt wurden, als neue Zugänge zu den unterschiedlichen Bereichen des Theaters sehen, in denen Bilder nicht nur am Rande mitspielen, sondern aktiv am theatralen Geschehen zwischen Zuschauern und Akteuren beteiligt sind. Dabei erweist sich insbesondere der Blicktausch im Raum des Theaters

zwischen Alltagsbildern, Kultbildern und Kunstbildern, zwischen Wandbildern und Standbildern, zwischen Bildform, Bildgestalt und Bildmaterie, zwischen analogisch und digital erzeugten Bildprodukten, und im Hintergrund stehen Weltbilder, für die Heidegger ein vor- und herstellendes Denken verantwortlich macht.«

2. Dass die Theatergeschichtsschreibung das Bild als historisches Dokument zur Erschließung von Aufführungspraktiken bereits anerkannt hat, soll hier nicht unerwähnt bleiben, entscheidend ist jedoch, dass der Begriff von Bildlichkeit im gegebenen Kontext weit über den dokumentarischen Wert des Bildes hinausgeht. Vgl. zur Theaterikonographie: Christopher Balme/Cesare Molinari et al. (Hg.), *European Theatre Iconography*, Rom: Bulzoni 2002.

3. Vgl. W.J.T. Mitchell: »Beyond Comparison: Picture, Text, and Methods«, in ders.: *Picture Theory*, Chicago: University of Chicago Press 1994, S. 83-110, hier S. 90: »The best preventive to comparative methods is an insistence on literalness and materiality. This is why, rather than comparing this novel or poem with that painting or statue, I find it more helpful to begin with actual conjunctions of words and images in illustrated texts, or with mixed media such as film, television, and theatrical performance. With this media one encounters a concrete set of empirical givens, an image-text structure responsive to prevailing conventions (or resistance to conventions) governing the relation of visual and verbal experience.«

als eine wesentliche Voraussetzung für das, was man in einer vorsichtigen Abwandlung der Phänomenologie der Wahrnehmung von Merleau-Ponty auch Bildtausch nennen könnte.⁴ Insofern liegt es nahe, auch das Theater und den Theaterbegriff nicht im Sinne einer abschließenden Definition oder einer räumlichen oder rein systemischen Anordnung festzulegen. Vielmehr wird deutlich, dass es die spielerische Bewegung im Blickgeschehen selbst ist, in der sich auch der Theaterbegriff zu öffnen beginnt. Eine adäquate Beschreibung der Bildphänomene im Theater darf schon deshalb nicht auf eine in sich getrennte Beobachtung räumlicher und zeitlicher Phänomene hinauslaufen. Ganz gleich ob wir dabei an das Theater der Arenabühne, an die Performance-Kunst oder an ein mobiles Theater denken, das sich durch die Stadt bewegt – die besondere Sichtwerdung der Dinge im Bild, einschließlich der Körperbilder oder auch Raumbilder, vollzieht sich immer wieder im besonderen Blickgeschehen zwischen szenischen Orten und Zuschauern.⁵ Die andere Seite derselben Medaille ist das, was in jüngerer Zeit mitunter die »Performanz der Bilder« genannt wird.⁶ Denn die Verfasstheit des Theaters als Ereignis, das sich nicht nur im Raum, sondern auch in der Zeit vollzieht, stellt besondere Bedingungen bereit, um die unterschiedlichen Techniken und Absichten, bzw. die unterschiedlichen Herstellungsweisen von Bildern in ihren jeweiligen Medien (Körper, Text, Musik, Licht, Projektion etc.) im Prozess ihrer Entstehung zu zeigen. Damit kann schließlich auch die Wirklichkeitsschaffende Kraft der Bilder, die nach einer anderen Logik erfolgt als die der Sprache, in der Situation selbst, in der sie wirksam ist, vor Augen geführt oder überprüft werden.

Mit diesen Ansätzen wird der Begriff »Bild« im Theater nicht unter das Regime eines Definitionsmonopols gestellt, sondern für plurale Fragestellungen geöffnet. Im gleichen Atemzug ist damit ein interdisziplinäres Forschungsfeld umrissen. Um so bemerkenswerter ist es, dass die besondere Funktion und Wirkung der Bildlichkeit im Aufführungszusammenhang innerhalb der Theaterwissenschaft bisher kaum zur Kenntnis genommen wurde.⁷ Bevor

4. Vgl. dazu auch Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989, S. 18ff.

5. Vgl. zum Blickgeschehen Bernhard Waldenfels: *Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden 3*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999, S. 124f.: »Das Blickereignis soll uns als Schlüssel dienen, um bestimmte Fragen der Bildauffassung und der Bildverfertigung zu erörtern [...]. Das deutsche Wort Blick [...] bezeichnet ein Geschehen, das sich zwischen Sehendem und Gesehenem abspielt, ohne dass es sich in die engen Gesetze einer Optik pressen ließe. [...] Er setzt eine gewisse Beteiligung seitens des Sehenden voraus.« Vgl. zum Blick als Träger des Bildwissens und zur *Entstehung des Bildes im Blick* Hans Belting: »Blickwechsel mit Bildern. Die Bildfrage als Körperfrage«, in ders. (Hg.), *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, München: Wilhelm Fink 2007, S. 49-76.

6. Christian Janecke (Hg.), *Performance und Bild. Performance als Bild*, Berlin: Philo&Philo Fine Arts 2004.

7. Vgl. Christopher Balme's ersten Anstoß zu einer umfassenden interdisziplinären Auseinandersetzung mit dem Bild auf der Bühne bzw. zum Einzug der Bildwissen-

wir die einzelnen Beiträge zum Buch vorstellen werden, möchten wir deshalb zunächst die Gründe für dieses Desiderat in einem doppelten Blick auf die Geschichte des europäischen Theaters und auf die Entstehungsgeschichte der Theaterwissenschaft als Universitätsfach ausloten.⁸

Theater, Sehen und Erkenntnis

Wenn im Folgenden von Inszenierungen des Sehens die Rede ist, so ist damit nicht nur die Frage nach den Inszenierungen von Bildern und ihren besonderen Erscheinungsweisen im Theater gemeint. Für die Auseinandersetzung mit Bildphänomenen im Theater ist es unerlässlich, die lange Geschichte von Sehen und Erkennen zu berücksichtigen, von der das europäische Theater seit seinen Anfängen nicht zu trennen ist (vgl. Ulrike Haß).

Die Gründe hierfür sind so naheliegend wie evident: Denn seit seinen Ursprüngen lässt sich das Theater als ein wesentlicher Bestandteil von sehr unterschiedlichen und gleichermaßen einflussreichen Kräftekonfigurationen verstehen, die das Theater als Seh-Einrichtung immer wieder für das »Geschäft der Erkenntnisbegründung«⁹ in Anspruch nehmen. Nicht umsonst affizierte die ausgreifende Mehrsichtigkeit des Schau-Spiels jene Metaphern, in denen Welt-Bilder und das Theater ineinander aufgingen. Von besonderer Anschaulichkeit ist dabei die barocke Metapher von der Welt als Bühne.¹⁰ Kaum jemand hat dies so eindringlich zur Anschauung gebracht wie seinerzeit Richard Alewyn: »Die Welt ist ein Theater. Großartiger kann man vielleicht von der Welt, aber schwerlich vom Theater denken. Kein Zeitalter hat sich mit dem Theater tiefer eingelassen, als das Barock [...]. Es hat das Theater zum vollständigen Abbild und Sinnbild der Welt gemacht.«¹¹ Gleichzeitig bereitete sich gerade im Barock in der mehr und mehr ausgreifenden Kunst der Perspektive die Hierarchie und schließlich jene für die Moderne so bezeichnende Trennung zwischen dem geistigen und dem physischen Auge vor, die

schaften in die Theaterwissenschaft: »Stages of Vision: Bild, Körper und Medium im Theater«, in: Hans Belting/Dietmar Kamper/Martin Schulz (Hg.), *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*, München: Wilhelm Fink 2002, S. 349-364; Doris Kolesch: »Bild«. Eintragung in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart: Metzler 2005, S. 43-46.

8. Wir möchten betonen, dass wir keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit erheben, sondern uns auf einige evidente Kernpunkte innerhalb der Theatergeschichtsschreibung konzentrieren.

9. Gottfried Boehm: »Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder«, in: Christa Maar/Hubert Burda (Hg.), *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, Köln: DuMont Literatur und Kunst Verlag, 2004, S. 28-43, hier S. 37.

10. Vgl. zur Metapher als »strukturelle[m] Muster von ›Bildlichkeit‹« Gottfried Boehm (Hg.): »Die Wiederkehr der Bilder«, in ders.: *Was ist ein Bild?*, München: Fink 1994, S. 11-38, hier S. 28.

11. Richard Alewyn: *Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste in Dokument und Deutung*, Hamburg: Rowohlt 1959, S. 48.

das neue wissenschaftliche Denken in entscheidendem Maße mitbestimmt hat. Von da an brauchte es nur noch einige Schritte, um die Vorstellung des göttlichen Auges, dem sich die Welt als Theater und Bühne darbot, durch den aufgeklärten Blick des Verstandes zu ersetzen und den göttlichen Blick in das Licht der reinen Vernunft zu verwandeln.¹² Nun wurde das sichtbar und sinnlich Wahrnehmbare, dem bis dahin stets der Mangel der Unzuverlässigkeit und der Täuschung anhaftete, von mindestens zwei Seiten her neu aufgefasst. Zum einen wurde es in den Rahmen erkenntnistheoretischer Systeme gestellt. Nicht mehr das Sein der Dinge selbst, sondern die Frage nach deren Seins- und Wahrnehmungsbedingungen stand jetzt an erster Stelle. In diesen neuen Modellen menschlicher Erkenntnis wurden der sinnlichen Wahrnehmung und der Einbildungskraft des Menschen ein Ort zugewiesen, an dem sie, durch Regel und Gesetz geformt und genormt, im Dienste von oder auch im Wechselspiel mit abstrakten und universalen Begriffen ihre Nützlichkeit und Wirkungskraft unter Beweis stellen konnten.¹³ Auf der zweiten Ebene wurden die bis dahin so schwer bestimmbaren und festlegbaren Bilder des physischen Auges durch neue technische Medien und Apparate wie Fernrohr, Mikroskop oder später die Fotografie überführt und schließlich ersetzt. Was sich nun als Bild in den neuen Schauräumen und Schaukammern des konstruierenden Verstandes im Verein mit einer durch wissenschaftliche Methode kontrollierten und forcierten Technologie zeigte, schien der sich selbst zu erkennen gebende Logos der Natur zu sein. Auf dieser nahezu beliebig wiederholbaren Ebene der Darstellung von Dingen und Gegenständen wurde die ursprünglich sinnliche Erfahrung über technische Eingriffe zu einer intersubjektiven Wirklichkeit umgestaltet, die, so glaubte man ganz im Ethos der Aufklärung, allen Menschen nach einer durchlaufenen Phase der Erziehung frei zur Verfügung stehen sollte. Das Unsichtbare wiederum, hinter dem sich bis dahin der göttliche Blick verschanzt hatte, konnte nun als Ressource verstanden werden, die auf kurz oder lang (über die zunehmende Leistungsfähigkeit von Verstand und Technologie) für das Reich der Sichtbarkeit erschlossen werden würde. Wie sich heute längst herausgestellt hat, war dies nur die halbe Wahrheit. Denn durch jede Erweiterung des technisch gestützten Sehens wurde als neue Errungenschaft das Unsichtbare neu markiert und zugleich potenziert.¹⁴ Insofern schweigen sich Urteile, in denen die westliche Kultur vor allem als eine durch den Sehsinn dominierte Tradition beschrieben wird, über das eigentliche Kernproblem aus. Denn erst in jenen

12. Vgl. zur Funktionalität und Heuristik des Theatralitätsbegriffs in philosophischen Schriften der Neuzeit: Helmar Schramm: *Karneval des Denkens. Theatralität im Spiegel philosophischer Texte des 16. und 17. Jahrhunderts*, Berlin: Akademie Verlag 1996.

13. Vgl. hierzu Josef Früchtel zu Kants Konzept einer ästhetischen Erfahrung im Rahmen einer »architektonisch-systematischen Rationalität«. Josef Früchtel: *Ästhetische Erfahrung und moralisches Urteil*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996, S. 69-79.

14. Vgl. Hartmut Böhme: »Das Unsichtbare – Mediengeschichtliche Annäherungen an ein Problem neuzeitlicher Wissenschaft«, in: Sybille Krämer (Hg.), *Performativität und Medialität*, München: Wilhelm Fink 2004, S. 215-246, hier S. 218f.

verstetigten Akten, in denen das physische Auge seine Fähigkeiten ganz an die navigatorischen Kräfte eines künstlich geschaffenen, körperlosen (oder auch körper-ersetzenden) Blick-Systems abgibt, kann in der Neuzeit tatsächlich von der Dominanz eines konstruierenden und konstruierten Auges gesprochen werden.¹⁵

Inwiefern sich die Geschichte des Theaters und die Geschichte des Bildes in der europäischen Kultur vor dem Horizont des Differenzverhältnisses zwischen visueller Erfahrung und Erkenntnis berühren oder aber divergieren, soll im Folgenden erläutert werden.

Trennung und Einklang: Sinn und Bild seit dem Theater der Aufklärung

Im Labor des entstehenden bürgerlichen Theaters zeichnete sich die Differenzierung zwischen einer Sinnentechnologie der Bilder und der Herrschaft des Geistes im Logos der Sprache seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts augenfällig ab. Dabei war es vor allem G.E. Lessing, der die Fragen seiner Zeit auf den Punkt brachte. Denn die Neubestimmung der Künste, die er 1766 mit seinem *Laokoon* veröffentlichte, bestand in ihrer Unterteilung in solche, die sich im Raum ausdehnen (Skulptur, Malerei) und solche, die sich im Verlauf der Zeit entfalten (Poesie und Dichtung).¹⁶ Doch obgleich die Trennung der Künste (bzw. der Medien) wohl mit dem analytischen Denken und der systematisierenden Einstellung ihrer Zeit konvergierte, konnte sie gerade deshalb keine schlüssige Antwort auf das Problem geben, wo und wie das Theater als Kunst zu taxieren sei. Denn gerade im Hinblick auf das Theater ist die analytische Trennung und Fixierung von räumlichen und zeitlichen Phänomenen in

15. Diese Problematik blendet etwa Jonathan Crary in seiner viel zitierten Studie *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert* (Dresden, Basel: Verlag der Kunst 1996) aus.

16. W.J.T. Mitchell führt in seiner Untersuchung *Iconology* (Chicago: University Press 1986) Lessings Ausfassung über die Differenz zwischen Poesie und Malerei und deren adäquate Weise der Nachahmung bis auf Burke und Locke zurück. Schon Locke unterschied – im Vergleich von Poesie und Prosa – zwischen geistigen bzw. mentalen Bildern (Ideen) und malerischen Bildern, die mit dem abwertenden Attribut »barbarisch« versehen wurden. Burke versuchte, Lockes Begriff des mentalen Bildes (Idee) als Referent für das Wort weiter zu entwickeln: »Hence it is, that men are much more naturally inclined to belief than to incredulity. And it is upon this principle that the most ignorant and barbarous nations have frequently excelled in similitudes, comparisons, metaphors, and allegories, who have been weak in distinguishing and sorting their ideas. And it is for a reason of this kind that Homer and the oriental writers, though very fond of similitudes, and though they often strike out such are truly admirable, they seldom take care to have them exact. That is, they are taken with the general resemblance, they paint it strongly, and they take no notice of the difference which may be found between the things compared.« Vgl. Edmund Burke: *A philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London: Routledge & Paul 1958, S. 18.

der Kunst oder der ›Darstellung von etwas‹ nicht zutreffend. Schließlich wird im theatralischen Ereignis, das sich in Raum *und* Zeit zwischen Zuschauern und Akteuren vollzieht, diese kategoriale Unterscheidung fortlaufend nivelliert.¹⁷ Vielmehr überschneiden sich im Medium des sichtbaren Schauspielers-Körpers die Definitionsränder des Diskurses über die Grenzen von Malerei und Poetik hinaus, die Lessing im *Laokoon* festzulegen sucht. Damit, so lässt sich mit Lessing weiterdenken, kommt dem Theater die besondere Aufgabe zu, *zwischen* den verschiedenen Künsten zu vermitteln und einen *Einklang* in der Entzweiung der Künste zu ermöglichen. Da Lessings Neubestimmung der Künste – ganz im neuen Denken der ›neuen‹ Zeit – nicht nur die Trennung, sondern auch die Hierarchisierung der menschlichen Sinnesvermögen vorausging, kann es kaum wundern, dass er die Lösung für die Spannungen zwischen den Polen *durch den physischen Körper hindurch* gerade wieder im so genannten »geistigen Auge« findet, das dem Auge der rein sinnlichen Wahrnehmung überlegen ist. Denn das geistige Auge entscheidet über die Schönheit eines Kunstwerkes. Erst »die Geistigkeit ihrer Bilder, die in größter Menge und Mannigfaltigkeit nebeneinander stehen können, ohne dass eines das andere deckt oder schändet«,¹⁸ setzt nämlich das freie Spiel der Einbildungskraft frei. Die Malerei bzw. das Bild müssen Lessing zufolge daher geringer eingestuft werden als die Poesie und das Wort, weil letztere der Einbildungskraft eine größere Bewegungsfreiheit zugestehen. Die Implantierung dieses Auges, das vor allem als Auge der sprachlichen Poesie und der durch Sprache gelenkten Einbildungskraft gedacht wird, ermöglicht es Lessing schließlich, die zuweilen heftig erregenden Bilder im Kunst- und Bildungstheater unter die notwendige Kontrolle bzw. »die nähere Aufsicht des Gesetzes«¹⁹ zu bringen. Denn nur im einigenden und befreienden Licht der Vernunft konnte der aufgeklärte Mensch im Theater in selbstbeherrschter Weise denkbar werden und sich entwickeln.

Es ist bekannt, dass die Bestimmung dieser (ästhetischen) Gesetze nach dem Maßstab der Ähnlichkeit der Zeichen und ihrer Angemessenheit angesichts der Nachahmung der Natur vorgenommen wurde.²⁰ Nur die klare Dif-

17. Dass Lessing dem Theater in diesem Zusammenhang tatsächlich einen besonderen Status einordnete, geht aus folgender Bemerkung hervor: »Die Kunst des Schauspielers stehet hier, zwischen den bildenden Künsten und der Poesie, mitten inne. Als sichtbare Malerey muß zwar die Schönheit ihr höchstes Gesetz seyn; doch als transitorische Malerei braucht sie ihren Stellungen jene Ruhe nicht immer zu geben, welche die alten Kunstwerke zu imponirend macht.« Zitiert aus: Sämtliche Schriften. Hg. von Karl Lachmann. Dritte, auf's neue durchgesehene und vermehrte Auflage, besorgt durch Franz Muncker. Stuttgart [später Berlin, Leipzig] 1886-1924. ND Berlin: Göschen 1968, Bd. 9, S. 204.

18. Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und der Poesie*. Stuttgart: Reclam 1987, S. 54.

19. G.E. Lessing: *Laokoon*, S. 15.

20. Erika Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters*. Bd. 2: Vom »künstlichen« zum »natürlichen« Zeichen. Theater des Barock und der Aufklärung, Tübingen: Gunter Narr 1983, S. 100f.

ferenzierung der Künste und ihrer adäquaten Mittel zur Nachahmung schien eine Antwort bereit zu halten. Das Sichtbare musste einer Ordnung unterzogen werden, die vorgab, die Natur vollkommen abzubilden – ohne dass die Gesetze dieser Ordnung sichtbar wurden. Denn nur so konnte die Illusion von Wahrhaftigkeit, also der Eindruck einer Übereinstimmung mit der Natur erzielt werden. Das Bild wurde dabei auf paradoxale Weise einerseits als Garant der Ordnung verstanden (im Sinne der zentralperspektivisch erlangten Illusionierung einer »natürlichen« Perspektive), andererseits aber – gewissermaßen in Übererfüllung seiner Funktion der Nachahmung – als Übertretung gefürchtet. Denn die Ähnlichkeit im Bild schien die Existenz der Welt und den Wahrnehmungsglauben, der dem Beweis ihrer Existenz vorausging, der Ungewissheit auszusetzen. Die damit verbundene schwierige Unterscheidung zwischen Kopie und Original, Kunst und Natur verhandelt so gesehen im und am Bild den ontologischen Zweifel am Welt-Sein.

Es wäre nun aber verfehlt, Lessings Suche nach einem besonderen Einklang in der Trennung in dem von ihm bestimmten Zwiespalt von Text und Bild mit der späteren vollständigen Entzweiung dieser Phänomene im Denken des 19. und 20. Jahrhunderts gleichzusetzen. Schließlich steht das geistige Auge für ihn letztlich noch für das einigende Prinzip, in dem nicht nur die Theorie, sondern auch die theatralische Praxis eine neue Freiheit gewinnen sollte. Wenn man dabei nach der besonderen Leistung Lessings fragt, so ist diese weniger in der unmittelbaren Umgebung seiner systematischen Überlegungen zu suchen, die in ihren Grundzügen den Grundlagen der Ästhetik Baumgartens folgten. Als bahnbrechend kann aus heutiger Perspektive vielmehr die Art und Weise angesehen werden, mit der Lessing Baumgartens Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis und Darstellung ins Werk setzte. Denn anders als Alexander Baumgarten, der einen entscheidenden Einfluss auf Kants Schriften zur Ästhetik hatte, formulierte Lessing seine Überlegungen in mitunter phänomenologisch anmutenden Beschreibungen und Reflexionen, die er unmittelbar am konkreten Kunstgegenstand entwickelte. Entscheidend dabei war, dass er seine Beobachtungen zur Wirkungs- und Erfahrungsweise mit verschiedenen Kunstformen direkt auf die kategorischen Fragen nach dem systematischen Aufbau der Wahrnehmung und den Erkenntnisweisen des Menschen zurückführte. Wie schon angedeutet, erwies sich dabei die Auseinandersetzung mit dem Theater und für das Theater als besonders innovativ und nachhaltig. Schließlich ging es hier nicht mehr darum (wie noch bei Gottsched), das Theater in Deutschland überhaupt erst in den Rang einer Kunstform zu erheben. Vielmehr ermöglichte es Lessings Vorgehensweise, die Theaterkunst als einen Ort zu verstehen, an dem sich das neue Menschenbild der Aufklärung in Raum und Zeit konstituieren und mit allen Sinnen erfahrbar gemacht werden konnte. Die sich daraus ergebenden neuen Schwierigkeiten, mit denen sich Lessing nun konfrontiert sah, waren keine unmittelbaren Probleme des Systems oder der Analyse. Vielmehr ging es nun darum, wie dieser Mensch zu zeigen sei.²¹ Das grundlegend Neue war

21. Vgl. etwa zur Darstellung des Körpers in *Laokoon*, S. 125f.: »Nochmals also: ich spreche nicht der Rede überhaupt das Vermögen ab, ein körperliches Ganzes nach seinen

dabei: die Paradoxien, die er durch seine Form der Neubestimmung der Künste gerade im Hinblick auf das Theater aufdeckte, waren in der Form des rein analytischen Denkens nicht mehr aufzuheben. Erst durch ihre unmittelbare Formulierung und sichtbare Gestaltung auf der Bühne selbst war für Lessing ein neues Bewusstsein in Kritik und Praxis zu haben, das den Namen auch verdiente. Insofern weist seine oben beschriebene Methode deutlich über die Fragestellungen seiner Zeit hinaus.

Mit Lessing, so könnte man etwas überspitzt sagen, überquerte das Theater in Deutschland den Rubikon der Aufklärungszeit. Ein Nachdenken über ein neues Theater, das nicht mehr hinter die Errungenschaften der Aufklärung zurückfallen wollte, konnte an den von ihm gesetzten Maßstäben nicht mehr vorbei. Damit wurde seine theoretische und praktische Arbeit zurecht als eine Einladung zu Kritik und kontroversen Diskussionen und Lösungsversuchen verstanden. Sie wurde unter anderem von Friedrich Schiller aufgenommen, der sie in seinen eigenen Schriften wiederum kontrovers verhandelte. Sprach er sich in den Kallas-Briefen noch für die Identifizierung des Zeichens in der perfekten Übereinstimmung der »Natur des darzustellenden Stoffes« mit der »Natur des Darzustellenden« und die damit zu erreichende »perfekte Illusion«²² aus, so verurteilte er zehn Jahre später im Vorwort zur *Braut von Messina* die perfekte Illusion als »armselige[n] Gauklerbetrug«,²³ um nun der plastischen Anschaulichkeit der Darstellungsmittel (Medialität) das Wort zu reden (vgl. Thomas Oberender insbesondere zur Bildlichkeit).

Heute steht Lessings Name im Allgemeinen (zu Recht oder zu Unrecht) für den Beginn einer strikten Trennung von Wort und Bild im Theater, mit der die Wirkung der Bilder unter die Regie und Kontrolle von Wort, Regel und Gesetz gebracht wurde. Damit war die Rede über eine mögliche Bildhaftigkeit des Theaters für lange Zeit aus dem Kernbereich des bürgerlichen Theaters und der Theatertheorie verbannt.²⁴ Dieser Konflikt verschärfte sich im 19.

Teilen zu schildern; sie kann es, weil ihre Zeichen, ob sie schon aufeinander folgen, dennoch willkürliche Zeichen sind: sondern ich spreche es der Rede als dem Mittel der Poesie ab, weil dergleichen wörtliche Schilderungen der Körper das Täuschende gebriecht, worauf die Poesie vornehmlich geht; und dieses Täuschende, sage ich, muß ihnen darum gebrechen, weil das Koexistierende des Körpers mit dem Konsekutiven der Rede dabei in Kollision kömmt, und indem jenes in dieses aufgelöst wird, uns die Zergliederung des Ganzen in seine Teile zwar erleichtert, aber die endliche Wiederausammensetzung dieser Teile in das Ganze ungemein schwer, und nicht selten unmöglich gemacht wird.«

22. Friedrich Schiller: *Kallias oder über die Schönheit*, Stuttgart: Reclam 1994, S. 59.

23. Friedrich Schiller: »Über den Gebrauch des Chores in der Tragödie«, in: Matthias Luserke (Hg.), *Die Braut von Messina*, Stuttgart: Reclam 1996, S. 5-16, S. 12.

24. Selbst der theoretische Diskurs um Bilder, den Johann Wolfgang Goethe im Rahmen seiner Ideen zur »ästhetischen Erziehung« führte, fand im Grunde kaum eine Fortsetzung bzw. ist in seinen theatergeschichtlichen Konsequenzen nicht erschlossen. Vgl. zum Bilderkult und neuartigen Gebrauch von Bildern bei Goethe über die Bühnen-

Jahrhundert. Weite Teile der Theaterkritik beschränkten sich darauf, die Bildwelten des Theaters, wie sie sich vor allem im Melodrama entwickelten, mit Bannsprüchen und Frontalattacken abzuwehren (vgl. Nic Leonhardt). Damit folgten sie der allgemeinen Auffassung, die von einer Kultur der Bilder nur zu sprechen bereit war, wenn ihr ein besonderer Kunstcharakter und Kunstanspruch eigen waren. Man kann daher sagen, dass die bildgebende Kraft im Raum der Bühne nach Lessing von vornherein als bloßes Beiwerk, Zerstreuung oder als problematische Ablenkung vom ›Gehalt‹ der Inszenierung verstanden wurde. Im Laufe der Zeit verstetigte sich das Ziel des Theaters, vor allem die Vorstellungen des geistigen Auges in den Zuschauern und Bürgern zu schärfen, welches seinen Blick auf den Ethos und das Ideal einer reinen Vernunft richten sollte. Was es zu sehen galt, das fand sich wiederum umschrieben und – in gewisser Weise – vollendet in der Sprache, die ihre würdige, dauerhafte Form und Gestalt in gedruckten Texten erhalten sollte. Dabei wurde notwendigerweise unterschlagen, was dem Theater potentiell gegeben ist: im physischen Akt des Sehens und des Sehens von Bildern selbst zum Denken zu kommen; das Sichtbare und die sichtbaren Bilder als einen unmittelbaren Anlass und Gegenstand der Reflexion und der Erkenntnis anzuerkennen. Das hätte aber bedeutet, die eigene leibliche Anwesenheit und die mit ihr verbundene Begrenzung im Sehen und Denken mit einzubeziehen (vgl. Maaïke Bleeker). Denn erst in der Anerkennung des begrenzten und begrenzenden Blicks als eine spezifische Fähigkeit des Menschen der Welt zu begegnen, sind umgekehrt umfassende Überprüfungen von Einstellungen, Perspektiven und Vor-Urteilen möglich und denkbar.

Damit ereignete sich auf der Bühne des Theaters seit der Aufklärung in konzentrierter Form, was sich in der Gesellschaft auf breiter Basis vollzog: die radikale Trennung von Sinn und Bild. Einen Wert, so lässt sich hier verkürzt sagen, erhielten Bilder nur in der Überhöhung zur Kunst oder als Warenobjekt. Im Zuge dessen unterlag das Bild als Kunstobjekt immer wieder der Frage nach seinem wahren Wert bzw. Wahrheitswert. Auch in diesem Sinne gerieten Bilder schließlich zu Dienstleistern in einer Kultur der Schrift und des Wahrheitsmonopols, die zugleich die technischen und intellektuellen Grundlagen der Massengesellschaft und Massenkultur bereitstellen sollte.

Theaterwissenschaft und Bild

Hatte die Suche nach einem allgemein gültigen Theaterbegriff theaterhistorisch betrachtet bereits zu einer strikten Trennung von Text und Bild geführt, so radikalisierte sich diese Bewegung in der langen Gründungs- und Ausbauphase der Theaterwissenschaft an den deutschen Universitäten im 20. Jahrhundert. Dabei spielten insbesondere zwei aufeinanderfolgende Entwicklungen eine zentrale Rolle, die im Hinblick auf den Status des Bildes in der Theaterwissenschaft jeweils etwas ausführlicher dargestellt werden sollen.

grenzen hinaus Birgit Wiens: »Grammatik der Schauspielkunst«. Die Inszenierung der Geschlechter in Goethes klassischem Theater, Tübingen: Niemeyer 2000.

AUSSCHLUSS DES BILDES 1: THEATERWISSENSCHAFT IM AUFBAU

Die Gründungsphase der theaterwissenschaftlichen Institute fiel nach 1920 in die Zeit einer anhaltenden Neu- und Umgestaltung der Universität und ihrer Disziplinen. Die Geisteswissenschaften sahen sich durch die enormen Erfolge der naturwissenschaftlichen und technischen Fächer an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert zu einer grundlegenden Neubestimmung ihres Selbstverständnisses und ihrer Aufgabengebiete herausgefordert. Dabei stand die Frage im Raum, was die Einzeldisziplinen, die unter dem Begriff der Geisteswissenschaften geführt wurden, einem naturwissenschaftlich geprägten Bild der Welt hinzuzufügen oder entgegensetzen hatten. Sofern man sich gegenüber den Naturwissenschaften weniger als eine mathematisch-exakte, denn als eine im weitreichenden Sinne *strenge Wissenschaft* definieren wollte,²⁵ standen für die betreffenden Disziplinen ihre bisherigen Methoden und Gegenstandsbereiche zur Debatte. Denn im Bestreben um Abgrenzung musste das quasi-naturwissenschaftliche Festschreiben scheinbar allgemein gültiger Gesetzmäßigkeiten und Regeln kulturgeschichtlicher Prozesse, wie es im 19. Jahrhundert praktiziert wurde und schließlich in einen nur noch bedingt nach Erkenntnis und Wahrheit fragenden Historismus mündete, abgelöst werden. Man ging nun vermehrt davon aus, dass eine ausschließlich an mathematischer Exaktheit orientierte Wissenschaft gegenüber den Besonderheiten der Kultur, des Denkens oder eben auch des ›Geistes‹ letztlich blind bleiben müsse. In den geisteswissenschaftlichen Disziplinen sollte nun vielmehr nach dem spezifischen *Wesen* ihrer jeweiligen *Gegenstände* und überlieferten *Werke* gefragt werden.²⁶ So schien es möglich, die grundlegenden *Bedingungen* menschlicher *Erfahrungen* im Hinblick auf die Vergangenheit und die Interessen der Gegenwart und Zukunft näher zu bestimmen und verstehen zu können.²⁷

Stellte die theoretische und praktische Bestimmung eines unableitbaren und klar gegebenen Gegenstandes in den Philologien oder auch in der Kunstgeschichte eine durchaus lösbare Aufgabe dar, so sahen sich die Theaterwissenschaftler der ersten Stunde (allen voran Max Herrmann) vor erhebliche Schwierigkeiten gestellt. Schon in der Suche nach einem Vorbegriff dessen, was im wissenschaftlichen Denken zukünftig als ›Wesen des Theaters‹²⁸ verstanden werden sollte, mussten Herrmann und seine Kollegen von al-

25. Vgl. Martin Heidegger: Was ist Metaphysik?, Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann 1998¹⁸ (1943), S. 27: »Mathematische Erkenntnis ist nicht strenger als die philologisch-historische. Sie hat nur den Charakter der ›Exaktheit‹, die mit der Strenge nicht zusammenfällt. Von der Historie Exaktheit zu fordern, hieße die Idee der spezifischen Strenge der Geisteswissenschaften verstoßen.« Vgl. auch die bereits 1911 erschienene Schrift Edmund Husserls: Philosophie als strenge Wissenschaft, Frankfurt a.M. 1981.

26. Vgl. Tugendhat zu Husserl in: Ernst Tugendhat: Vorlesungen zur Einführung in die sprachanalytische Philosophie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976, S. 35-36.

27. Gemeint ist hier Husserls Konzept einer radikalisierten Philosophie als Phänomenologie.

28. Theo Girshausen: »Zur Geschichte des Faches«, in: Renate Möhrmann (Hg.),

lem absehen, was bislang an der Universität unter Theater verstanden und gelehrt worden war. Als Voraussetzung galt, das Theater als eigenständiges und komplexes Kunstwerk zu bestimmen. Deshalb sollte ein genuines Theaterverständnis gegenüber den anderen Einzelwissenschaften entwickelt und abgegrenzt werden. Insbesondere in den Philologien wurde der eigentliche Kunstcharakter des Theaters bis dahin allein im dauerhaften Werk des Textes, genauer, des dramatischen Kunstwerks gesehen – eine verkürzte Sichtweise, von der sich auch die Vertreter der Theateravantgarde wie Appia oder Craig bereits weit entfernt hatten. Doch worin konnte der Kunstcharakter des Theaters, worin seine unveränderliche Identität bestehen? Wollte man diese Fragen beantworten und so das Phänomen des Theaterkunstwerkes als Ganzes beschreiben und verstehen, dann waren neben aller Analyse und Deskription der einzelnen Bestandteile des Theaters Begriffe wie »Erfahrung« und »Erlebnis« als Ausgangspunkte kaum zu umgehen. In logischer Folge davon musste die Theateraufführung selbst als das Wesen des theatralen Kunstwerkes ins Zentrum der Überlegungen rücken. Wollte man das Problem geistes- und kunstwissenschaftlich konsequent durchdenken, dann führte dies zwangsläufig zu einem elementaren Problem. Hatte Lessing seinerzeit festgestellt, dass die Kunst des Theaters ganz durch seine Transitorik, der unwiederbringlichen Vergänglichkeit des erlebten Augenblicks zwischen Akteuren und Zuschauern geprägt sei, so geschah dies vor allem im Rahmen einer kritischen Ästhetik und vor allem im Kontext seiner eigenen Dichtungstheorie. In diesen Überlegungen ging es ihm über passive Definitionen hinaus zugleich immer auch um eine Anleitung zur Hervorbringung und genuinen Gestaltung von Theater.²⁹ Insofern lagen für Lessing das Wesen des Theaters, seine Bilder und Texte, immer auch als unmittlere Akte vor und waren gleichsam zum Greifen nahe. Zugleich garantierte der grundsätzliche Vorrang des Textes und des Sinns (und damit auch das Primat der Form vor dem Inhalt) gegenüber dem flüchtigen und affektgeladenen Erscheinungsbild (das damals natürlich noch nicht technisch exakt aufgezeichnet werden konnte) der Vorstellung eine höhere Beständigkeit und Identität des theatralen Kunstwerkes. Demgegenüber erzeugte nun, nach Lessing, das Projekt einer objektiven Wissenschaft vom Theater, das von einem dauerhaften Gegenstand ausgehen wollte, ein Paradox eigener Art. Denn aus der Perspektive der wissenschaftlichen Betrachtung musste das Wesen des Theaters, das ja vergänglich und an den Augenblick seiner Hervorbringung gebunden war, gerade darin bestehen, dass es nicht als Objekt, sondern als reines Ereignis erschien. Ein solches Objekt hatte im klassischen Wissenschaftsverständnis jedoch keinen Bestand. An dieser Tatsache stießen sich allerdings weniger die Theaterwissenschaftler, als vielmehr die anderen Wissenschaften, von denen man sich zu emanzipieren suchte.³⁰ So

Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung, Berlin: Dietrich Reimer 1990, S. 21-40, hier: S. 31.

29. Armand Nivelle: Kunst- und Dichtungstheorien zwischen Aufklärung und Klassik, Berlin, New York: Walter de Gruyter 1971, S. 87-93.

30. Für die praktische Legitimierung theaterwissenschaftlicher Institute genügte es zu diesem Zeitpunkt unter anderem klarzustellen, dass Theatermacher und Thea-

wurden innerhalb der beginnenden Theaterwissenschaft aus diesem theoretischen Problem neue Argumente für eine zielgerichtete und praxisorientierte theaterhistorische Forschung gewonnen. Während sich z.B. Carl Niessen auf anthropologische Fragestellungen konzentrierte, so folgte Max Herrmann seinem Interesse, verschiedene historische Theaterereignisse auf dem Weg der Rekonstruktion möglichst exakt zu vergegenwärtigen und zu verlebendigen.

Das Problem der Aufführung wurde damals letztlich nur so weit durchdacht, als es für die Etablierung einer eigenständigen und modifizierten Form der Theaterwissenschaft als Theatergeschichte notwendig war. Das Wesen des Theaters stellte sich als ein unerreichbarer Gegenstand heraus, dem man sich unendlich annähern, den man aber dennoch nie vollständig erschöpfen konnte. Die Theaterwissenschaft rückte so durch die Konzentration auf theatergeschichtliche Themen von der Grundsatzfrage nach dem Theater als besonderem Ereignis in Raum und Zeit ab. Damit wurde auch die wissenschaftliche Untersuchung von Theater als visuellem Phänomen hinfällig, obwohl sich die damalige künstlerische Praxis durchaus als Gegenstand für die Legitimierung solcher Fragestellungen angeboten hätte.³¹ In einer latent historischen Sichtweise gerieten die Bilder der Aufführung nahezu vollständig aus dem Blickfeld. Denn als vergangene Ereignisse galten sie im historischen Raum der Vergangenheit als unwiederbringlich verloren. Als Momente der Aufführung waren sie nur flüchtig oder ließen sich nicht produktiv mit der Idee des organischen und lebendigen Theaterkunstwerkes verbinden. Vom Temporalitätsproblem des Theaterkunstwerkes wurden allenfalls Handlungsanweisungen für eine spezialisierte Theatergeschichtsforschung und Theatergeschichtsschreibung gewonnen. Aber: wenn schon keine tragende Methode, so hatte man sich doch ein enormes Forschungsgebiet erschlossen. Wie mit der Bedeutung der Frage nach der Transitorik weiterzufahren sei, blieb dagegen zunächst unbeachtet.

ZU EINER PHÄNOMENOLOGIE DES SEHENS

Erst im Rückblick wird deutlich, dass die entscheidenden Impulse für eine aktive Auseinandersetzung mit dieser Frage in jener Zeit durchaus vorhanden waren. Doch konnten diese unter dem Druck der Selbstbehauptung letztlich nicht wahrgenommen werden. In der *Phänomenologie* Edmund Husserls, der *Existentialphilosophie* Martin Heideggers oder auch der *Philosophischen Anthropologie* Helmuth Plessners wurden nahezu zeitgleich Grundlagen geschaffen, auf deren Basis es sicher möglich gewesen wäre, das Ereignis der Aufführung und das Phänomen des Bildes als integralen Bestandteil jeder theatralen Erfahrung zu formulieren.³² Dieses Denken, welches ab den vierziger Jahren

terbeamte von Morgen in Deutschland mit einer umfassenden und theaterspezifischen Bildung auszustatten seien.

31. Siehe etwa Uta Grund: *Zwischen den Künsten*. Edward Gordon Craig und das Bildtheater um 1900, Berlin: Akademie-Verlag 2002.

32. Vgl. Helmuth Plessner: »Zur Anthropologie des Schauspielers«, in: Gunter

des 20. Jahrhunderts in der Philosophie Maurice Merleau-Pontys weitergeführt und systematisiert wurde, suchte die Trennungen, welche die Philosophie und neuzeitliche Wissenschaft seit Descartes beherrscht hatte, in einer neuen Form der *Beschreibung der unmittelbaren Lebenswelt* des Menschen³³ zur Sprache und – z.B. bei Heidegger und später bei Derrida – zum Einsturz zu bringen. Ob Geist und Materie, Subjekt und Objekt oder Text und Bild, all diese Trennungen (in denen immer einer der beiden Begriffe eine höhere Wertigkeit bildete) konnten als willkürliche Akte sichtbar gemacht werden, die bis dahin in ihrer Bedeutung kaum reflektiert worden waren. Zu zeigen war, dass in der neuzeitlichen Wissenschaft die Bewegung *zwischen* den Polen (vor allem zwischen Subjekt und Objekt), der konkret gegebene Moment der Existenz, suspendiert und für eine festgelegte und scholastische Auffassung von Welt fallengelassen wurde. Vor allem durch Merleau-Ponty wurde schließlich dieser besondere Moment der Wahrnehmung auf eine Instanz hin befragt, die im wissenschaftlichen Denken bis dahin nur eine untergeordnete Rolle gespielt hatte, wenn nicht sogar völlig negiert wurde: das jeweils aktuelle

Gebauer (Hg.), *Anthropologie*, Leipzig: Reclam 1998, S. 185–202. Die Fähigkeit, aus dem eigenen Körper gewissermaßen herauszutreten und ihn von außen zu betrachten, wurde von dem Anthropologen Helmuth Plessner die »exzentrische« Fähigkeit des Menschen genannt. Sich von außen zu betrachten und sich dabei immer wieder neu zu gestalten, unterscheidet den Menschen von anderen Lebewesen und sei eine Voraussetzung für Zivilisation. Bilder von Körpern, so Plessner, sagen deshalb nicht nur etwas über die sichtbaren Körper oder die einzelnen Menschen aus. Historisch betrachtet werden sie sowohl zu einem Spiegel der Körperwahrnehmung als auch der Geschichte des Menschenbildes. Für Plessner gilt der Schauspieler geradezu als Paradigma für diese besondere – exzentrische und darstellerische – Fähigkeit des Menschen. Dabei betont Plessner insbesondere auch die Eignung des Schauspielers zur Bildwerdung:

»Der Schauspieler stellt Menschen dar. Ein Mensch verkörpert einen anderen. Nirgends sonst wird uns das gezeigt. Dichtung und bildende Kunst verkörpern »auf Umwegen« und »im Abstand«, in Wort, Farbe und Form, nicht in Menschen selbst. [...] Die Situation des Schauspielers ist [...] eine komplizierte, in sich reflektierte Einheit, in der die verkörperte Person der Rolle die verkörpernde Person des Schauspielers überdeckt. Herr X als Othello und Frau Y als Desdemona sind Personen der Vorstellung und gehören, nimmt man den Ausdruck beim Wort, dem Reich der Phantasie an. Othello und Desdemona sind Bilder, die eine Wirklichkeit bedeuten, zwischen die wirklichen Theaterbesucher und die wirklichen Schauspieler geschoben. Bilder einer imaginären Welt, die der Wirklichkeit gleicht, aber sie selbst nicht ist. Die Anthropologie will das Menschenwesen in seiner vollen Wirklichkeit studieren. Muß sie sich dazu eine Situation aussuchen, in welcher der Blick auf die Wirklichkeit durch Bilder verschleiert wird, durch Bilder *nota bene, die diese Wirklichkeit produzieren?* In der Tat, *nota bene*: diese Bilder stellen Menschen dar von Fleisch und Blut, von Geist und Herz. Sie existieren nicht als farbige Figuren auf einer Fläche, auch nicht als lebende Bilder und bewegte Skulpturen. Sie sind von Menschen verkörperte und bedeutete Menschen.« (S. 185f.) Vgl. zum Körperbild des Schauspielers im vorliegenden Band Wolf-Dieter Ernst.

33. Selbst der »Begriff des Menschen« wurde später in seiner vorgefassten *wissenschaftlichen Dimension* von Michel Foucault als zu vorgefasst in Frage gestellt.

körperliche Dasein und Bewusstsein des wahrnehmenden und denkenden Menschen. Erst so verstanden erweisen sich die Grenzen zwischen Wahrnehmung, Denken und Welt als Schwellen und Übergänge, die uns den Zugang zur uns unmittelbar gegebenen Wirklichkeit nicht verschließen, sondern erst ermöglichen. In seinem Spätwerke radikalisierte Merleau-Ponty diese neue Philosophie des Erkennens und der Wahrnehmung insbesondere in der Auseinandersetzung mit dem Wechselspiel von Sehen und Gesehenwerden.³⁴ Von entscheidender Bedeutung ist hierbei der menschliche Blick. Voraussetzung ist die Idee vom Körper als Verkörperung. Das heißt, das wahrnehmende Subjekt befindet sich nicht im frontalen Widerspruch zur Welt, sondern in einer interrelationalen Beziehung zu den Dingen. Diese Beziehung geht vom Blick und der damit verbundenen Vorstellung vom Sein in der Welt aus. Beides nämlich zentriert sich nicht im monokularen Blick *auf* die Welt, wie ihn Descartes noch entwarf, sondern dezentriert sich im Wechselspiel der Blicke, die das Gegenüber jeweils einschließen. Diese Annahme bedarf zweier notwendiger und für die neue, interrelationale bzw. *interkorporale*³⁵ Vorstellung von Subjektivität und Objektivität (Anderem und Selbst) entscheidender Prämissen: der *Berührbarkeit (Taktilität) des Blicks*³⁶ und der Definition vom Körper als *Verkörperung* und *kulturellem Leib*. Ausgehend davon, dass der Blick nicht nur ein sehender, sondern auch ein die Dinge fühlender, empfangender und empfindender ist, wird der Körper nicht als vorgängige Entität aufgefasst, sondern als etwas, das jeweils durch den Blick des Anderen »unterhalten« und somit auch immer wieder neu konstituiert wird. In seiner doppelten Zugehörigkeit zur Ordnung des ›Objekts‹ und zur Ordnung des ›Subjekts‹ existiert er in »zweiblättriger Weise«: als *corps objectif* (die empfindbare Körperlichkeit) und als *corps phénoménale* (der empfindende Leib).³⁷ Auf der einen Seite ist der so gefasste kulturell zu nennende Leib ein Ding unter Dingen, und auf der anderen Seite berührt er sie:³⁸ Merleau-Ponty beschreibt diese Interkorporalität des Wahrnehmens und der Wahrnehmung recht plastisch:

34. Maurice Merleau-Ponty: Das Sichtbare und das Unsichtbare, München: Wilhelm Fink 1994² (1986).

35. Konsequenterweise fasst Merleau-Ponty Intersubjektivität im Begriff der Interkorporalität. Vgl. dazu Bernhard Waldenfels: »Fremderfahrung zwischen Aneignung und Enteignung«, in: ders.: Der Stachel des Fremden, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 57-71, hier S. 65.

36. In Kritik am rationalistischen Sehen hat 1709 bereits George Berkeley eine Theorie des Sehens entwickelt, welche der Taktilität des Sehvorgangs einen Platz einzuräumen sucht: George Berkeley: Versuch über eine neue Theorie des Sehens oder die visuelle Sprache. [1709] Übers.u. hg. von Horst Zehe, Hamburg: Felix Meiner 1987.

37. M. Merleau-Ponty: Das Sichtbare und das Unsichtbare, S. 180. Vgl. dazu auch die Darstellung bei Meike Wagner: Nähte am Puppenkörper. Perspektiven einer Medialität des Figurentheaters, Bielefeld: transcript 2001. Sie legt Merleau-Pontys Körperkonzept in aller Ausführlichkeit dar, um es aus medientheoretischer Perspektive für die theaterwissenschaftliche Analyse von ›Objekt-Körpern‹ nutzbar zu machen.

38. Dazu M. Merleau-Ponty: Das Sichtbare und das Unsichtbare, S. 179f.: »[...] schon der Würfel enthält inkompossible *visibilia*, ebenso wie mein Leib aufs Mal phä-

»[Der Leib] ist nicht einfach de facto *gesehenes Ding* (ich sehe nicht meinen Rücken), er ist de iure sichtbar, er unterliegt einer Sicht, die unausweichlich und zugleich aufgeschoben ist. Umgekehrt: wenn er berührt und sieht, so liegen die sichtbaren Dinge nicht als sichtbare Objekte vor ihm: sie sind um ihn herum, sie dringen sogar in seine Umfriedung ein, sie sind in ihm, sie tapezieren von außen und von innen seine Blicke und seine Hände. Er kann sie nur deshalb berühren und sehen, weil er – verwandt mit ihnen und als solcher selbst sichtbar und berührbar – sein eigenes Sein als Mittel benutzt, um an ihrem Sein teilzunehmen. [...] *Mein Leib als sichtbares Ding ist im großen Schauspiel mit enthalten*. Aber mein sehender Leib unterhält diesen sichtbaren Leib und mit diesem alles Sichtbare. *Es gibt ein wechselseitiges Eingelassensein und Verflochtensein des einen ins andere.*«³⁹

Schon in diesen Andeutungen zeichnet sich ab, dass diese grundsätzliche Situation im Theater eine konkrete und sichtbare Entsprechung findet: Der Körper eines Menschen ist hier nie schlicht gegeben, sondern immer Teil von verschiedenen Einstellungen und Blickrichtungen zwischen Zuschauern, Akteuren, Rollen oder auch Masken. Er ist kein singuläres Ereignis in einer unspezifischen Welt, sondern immer in der Reichweite anderer Blicke und Wahrnehmungen, die mit bestimmten Intentionen verbunden sind (vgl. Meike Wagner). Das lässt sich nicht nur auf das Verhältnis von Akteuren, Rollen und Zuschauern beziehen. Auch Raum und Zeit stehen nicht isoliert und abstrakt vor uns, sondern gehen in unsere Erfahrungen über, die wir in den bestimmten Zeit-Raum der Aufführung mitbringen. In diesem Blickwinkel also deutet sich an, was in jeder vortheorietischen und vorbegrifflichen Ebene evident ist. Der Körper ist unweigerlich mit einer bestimmten Einstellung oder auch Inszenierung des Sehens verbunden, und gibt sich so stets auch als Träger von Bildern zu erkennen. In ihm erblicken wir nicht nur den ursprünglichen Ort der Bilder, sondern auch deren eigentlichen Adressaten und Schauplatz. Und selbst wenn man zunächst noch nicht genau sagen kann, was diese Bilder im eigentlichen Sinne genau sind, so können wir (ähnlich zum Phänomen des Theaters selbst) zunächst sagen, dass es sie *gibt*, dass sie eine bestimmte Form, ein *Wie* haben, das immer aus den Handlungsvorstellungen und Handlungsweisen einer bestimmten Kultur hervorgeht.⁴⁰

nomenaler Leib und objektiver Körper ist, und wenn er schließlich *ist*, so wie jener, aufgrund eines Kraftaktes [...]: auf diese Weise und nicht als Träger eines erkennenden Subjekts beherrscht unser Leib das Sichtbare, doch erklärt und erhellt er es nicht, er verdichtet nur das Geheimnis der verstreuten Sichtbarkeit.«

39. M. Merleau-Ponty: *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, S. 181f. (Hervorh. A.J./K.R.).

40. Das Verhältnis von Bild und Körper in ihrer Komplexität genauer zu beschreiben und zu erkennen, hätte bereits damals eine mögliche Aufgabe der Theaterwissenschaft sein können. Hier geht es jedoch weniger um einen geschlossenen Werkbegriff, wie dies noch zu Max Herrmanns Zeiten der Fall war, sondern vielmehr formuliert sich in diesem Anliegen eine Tendenz, die auch in der Kunst selbst seit den zwanziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts deutlich wurde und sich dann ab den sechziger Jahren verschärfte: die Abkehr vom geschlossenen Kunstwerkbegriff und dessen Befragung im

THEATERWISSENSCHAFT IM ZEICHEN DER SPRACHKRITISCHEN WENDE

Die zweite entscheidende Entwicklung, die schließlich zum vollständigen Ausschluss des Bildes aus der Theaterwissenschaft führte, fällt in die Zeit der siebziger und achtziger Jahre. War die Theaterwissenschaft bis dahin darauf festgelegt, ihren Gegenstand vor allem über den Weg des geschichtlichen Abstands und der geschichtlichen Reflexion in Begriffen wie Bühnenkunst, Werk oder auch Mimus zu fassen, so erfolgte jetzt nach und nach die Abkehr vom Primat der Geschichte zugunsten einer stärkeren Hinwendung zu den Problemen der Aufführung. Damit standen erneut deren besondere Wesenheiten wie Transitorik oder auch die Flüchtigkeit der Erscheinungen auf dem Plan. Ein entscheidender Wandel bestand darin, dass man von der Unwiederbringlichkeit der Aufführung nicht auf einen schwankenden, Dauer und Beständigkeit nur vortäuschenden Werkbegriff auswich, sondern über eine allgemeine theoretische Bestimmung des Theaters hinaus den konkreten Kommunikationsprozess von gegenwärtigen Aufführungen in den Blick nahm.⁴¹ Damit war zwar keine Entscheidung *gegen* die Bildhaftigkeit des Theaters getroffen, aber der erneute Ausschluss des Bildes aus dem Untersuchungsspektrum der Theaterwissenschaft erfolgte dennoch. Er ging mit der allmählichen Etablierung einer stabilen und theoretisch begründeten *Methode* einher, die heute unter anderem mit dem Begriff Theatersemiotik überschrieben wird. Statt das ›Wesen‹ eines theatralen Ereignisses zu bestimmen, ging es nun darum, das Gesamtbild der Aufführung in klar definierte Aspekte (Sprache, Bewegung, Licht etc.) zu differenzieren und zu analysieren, um sie dann auf einer gleichsam *höheren* Ebene als ein jeweiliges Zusammenspiel unter universellen Regeln zu deuten. Diese andere Ebene, die als eine stabile Struktur gegenüber der Vergänglichkeit des Augenblicks der Aufführung im Theater als rettendes Ufer fungieren sollte, fand sich im *Konzept der Aufführung als Text*. Mit diesem Ansatz konnten alle Vorgänge auf der Bühne in Zeichensystemen und Zeichenprotokollen erfasst und als Verweise auf eine höhere und dauerhafte Sinnstruktur, eben den Text, verstanden werden. Damit stand der Theaterwissenschaft nicht nur zum ersten Mal ein effektives Mittel zur Aufführungsanalyse zur Verfügung. Zugleich gelang ihr in der zeichentheoretischen Auseinandersetzung mit dem Theater der Anschluss an eine fachübergreifende Diskussion, in der es unter anderem darum ging, die menschliche Kultur insgesamt als Zeichensystem und als Text zu entschlüsseln. Was unter der Idee dieses universellen Textes im Hinblick auf das Theater zu verstehen ist, wurde häufig formuliert und ausgelegt⁴² und braucht an dieser Stelle nicht weiter erläutert zu werden. Hier soll im Folgenden allein auf die Gründe

Hinblick auf seine kulturellen und künstlerischen Voraussetzungen. Vgl. hierzu Hans Belting: *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, München: C.H. Beck 1998, S. 20.

41. Arno Paul: »Theater als Kommunikationsprozeß. Medienspezifische Erörterungen zur Entwöhnung vom Literaturtheater«, in: *Diskurs 2* (1972), S. 55-77.

42. Vgl. etwa Patrice Pavis: *Semiotik der Theaterrezeption*, Tübingen: Gunter Narr 1988. E. Fischer-Lichte: *Semiotik*.

eingegangen werden, warum die Etablierung des semiologisch-strukturalistischen Modells seiner Herkunft nach zum radikalen Ausschluss des Bildes und des Bildbegriffs aus der Theorie und der Praxis der Theaterwissenschaft führen musste (vgl. Christopher Balme). Dazu bedarf es der Darstellung einiger Grundprobleme, die hier in aller Kürze ausgeführt werden sollen.

AUSSCHLUSS DES BILDES 2: THEATERWISSENSCHAFT NACH DEM SEMIOLOGISCH-STRUKTURALISTISCHEN MODELL

Seit Kant wurden die Philosophie und später auch die Geisteswissenschaften im Wesentlichen als eine komplexe Form der Psychologie verstanden. Man ging davon aus, dass alle Erfahrung, alle Erkenntnis und jedes Urteil durch den Aufbau unseres mentalen Denkapparates begrenzt und bestimmt seien. Damit wurde das Projekt fallengelassen, die Welt in ihrer objektiven Gestalt erkennen zu wollen. Wollte man die Welt verstehen, musste man zugleich die Grenzen und Fähigkeiten des menschlichen Verstandes und des Bewusstseins (oder auch später in der Psychologie des Unbewussten) bedenken und erkennen. Diese Auffassung änderte sich mit der *sprachkritischen Wende* (linguistic turn) im 20. Jahrhundert auf folgenschwere Weise. Wurden bis dahin Erfahrung und Erkenntnis auf das einigende und organisierende Prinzip der Psyche zurückgeführt und als ein genuiner Logos verstanden (Logos hier im Sinne von Rede), so wurde nun die Sprache des Menschen selbst als Ausgangspunkt aller Welt- und Gegenstandserfahrung ausgemacht.⁴³ Die Konsequenzen dieses Leitgedankens liegen auf der Hand. Erst durch die Sprache und nicht schon im Vorfeld unseres geistig-mentalens Apparats ist uns die Welt gegeben. Will man etwa Dinge, Handlungen oder auch Bilder deuten, dann muss man zuerst die Regeln verstehen, nach denen Sprache und Sprechen funktionieren. Von diesem Punkt aus ist es nur noch ein kleiner Schritt zum Modell der Kultur als Text. Denn sprachphilosophisch gesehen erscheinen und erschließen sich uns alle Phänomene in der Verfasstheit von Sprache und, in der Verbindung der Phänomene untereinander, als Text. Wenn wir schon unsere Umwelt an sich nicht vollständig erkennen können, so lässt sie sich doch als Text verstehen.

War diese Privilegierung der Sprache und des Textes zwar seit der Aufklärung angelegt, so war sie jedoch in dieser Konsequenz bislang noch nicht gedacht worden. Die Phänomene in der Welt und der Kultur waren von nun an dahingehend zu bewerten, in welcher Weise sie ›Sinn machen‹ oder wie dieser Sinn umgekehrt sprachlich hergestellt wurde. Wie schon erwähnt, bedeutete diese Sichtweise für die Theaterwissenschaft und speziell für die Aufführungsanalyse, dass alle ehemals als mental oder geistig vorgestellten Eindrücke jetzt formal auf die Regeln und den Aufbau einer Sprache bezogen wurden. Das galt für das einzelne theatrale Zeichen bis hin zu einem universellen kulturellen Text-Zusammenhang, in den sich jede Aufführung gestellt sah. Um diesen zu erkennen, mussten formale Anzeigen und deren

43. E. Tugendhat: Vorlesungen, S. 16.

quantitative und qualitative Merkmale bestimmt werden (Häufigkeit, Menge, Beschaffenheit usw.). Durch diesen Schritt wurde nicht nur der Begriff der Erfahrung (nach dem Motto: alle Erfahrung ist letztlich sprachlich zu verstehen) in seiner Bedeutung verändert. Zugleich fiel in dieser Sichtweise dem geistigen Auge und dem geistigen Sehen, die in Lessings Theoriebildung und noch im Begriff der Geisteswissenschaft eine zentrale Rolle gespielt hatten, keine Aufgabe mehr zu. Die Suspendierung des geistigen Auges bedeutete vor allem in der Theaterwissenschaft den endgültigen Ausschluss aller mentalen, kollektiven oder auch erinnerbaren Bilder, die im Laufe einer Aufführung zwischen den Akteuren und den Zuschauern mitspielen können und den Charakter und die Wirkung einer Theatervorstellung auf entscheidende Weise prägen oder auch manipulieren können.

Die zeitweilige Festlegung der Theaterwissenschaft auf die Semiotik und den Text erwies sich als äußerst produktiv. Zum ersten Mal in der Geschichte des Faches prägte sich dessen Selbstverständnis in einer konsequenten Theoriebildung und einer spezifischen Methode der Aufführungsanalyse aus. Auf der anderen Seite jedoch wurde, wie schon in den zwanziger Jahren, die Chance verpasst, solche theoretischen, phänomenologisch motivierten Ansätze mitzudenken, die ihren Ausgang in dem unmittelbaren Bereich der sichtbaren und wahrnehmbaren Welt nehmen und sich konsequent auf die wechselseitige Bedingtheit des Denkens und des Sehens berufen.⁴⁴ Dabei wird gänzlich vernachlässigt, dass sich der erste und folgenreiche Begriff des physischen und dennoch ›durchdachten‹ Sehens in der klassischen Antike in einem direkten Zusammenhang mit dem Theater herausgebildet hatte. Wir haben es mit einer Pointe der besonderen Art zu tun, wenn Bruno Snell darlegt, dass das Wort *sehen* selbst ursprünglich kein Verb, sondern vom Nomen *theorós* abgeleitet war und eigentlich *Zuschauer sein* bedeutet.⁴⁵ Mit Hellmuth Plessner ließe sich weiter folgern, dass also die reflektierte Abständigkeit des Men-

44. Vgl. dazu auch E. Tugendhat: Vorlesungen, S. 20: »Von Platon und Aristoteles wurde dieses geistige Sehen *nous* genannt, was im Lateinischen mit *intuitus* übersetzt wurde. Diese Vorstellung von einem geistigen Sehen spielt, mehr oder weniger explizit, in großen Teilen der philosophischen Tradition eine wichtige Rolle. In unserer Zeit ist sie von der Phänomenologie aufgegriffen und theoretisch ausgebaut worden. Die sprachanalytische These, dass es nur ein analytisches, ein sprachliches Apriori gibt, ist also als Gegenthese zu verstehen gegen die Vorstellung der geistigen Schau.«

45. Vgl. Bruno Snell: Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2000⁸, S. 15. »Es wird dann zu einer Bezeichnung des Sehens und heißt ›zuschauen‹, ›betrachten‹. Das ist keine Geste des Sehens, auch keine Emotion beim Sehen, und kein Sehen eines bestimmten Gegenstandes (so sehr das auch zunächst der Fall gewesen sein mag), überhaupt kein anschaulicher oder affektiver Modus des Sehens, sondern eine Intensivierung der eigentlichen und wesentlichen Funktion des Sehens. Betont wird die Tätigkeit, daß das Auge einen Gegenstand wahrnimmt. Dieses neue Verbum bringt gerade das zum Ausdruck, was in den früheren Verben nicht hervortrat, was aber eben die Sache ausmacht.«

schen von sich mit einem theatralen Sehen einhergeht, das sich gleichsam selbst in den Blick nimmt und reflektiert. Dieser Punkt ist umso bemerkenswerter, als sich innerhalb der Theaterwissenschaft seit den neunziger Jahren eine Erweiterung des semiotischen Modells auf phänomenologische Aspekte abzeichnet und nun mit Begriffen wie Performativität eine stärkere Konzentration auf den Vollzug und die Ereignishaftigkeit des Theaters anvisiert wird.⁴⁶ Doch obgleich die Begriffe des Sehens und des Blicks offenkundig eine enge Verbindung mit dem Theater aufweisen, wurden Fragen nach dem Bild in dieser Forschungsperspektive mehr oder weniger außen vor gelassen. Dieser Eindruck ändert sich auch nicht, wenn man weniger nach einem einheitlichen und weithin sichtbaren Weg zum Bild sucht, sondern umgekehrt vom Phänomen des Bildes selbst ausgeht.⁴⁷ Als erschwerender Faktor mag dabei gelten, dass weder von einem einheitlichen Weg noch von einem einheitlichen Bildbegriff ausgegangen werden kann. Ganz im Gegenteil scheint das Bild wegen seiner verschiedenen Erscheinungsweisen konstitutiv jeder Festlegung und Einheitlichkeit zu widersprechen. Insofern kann es in der Suche nach dem Bild im Theater und der Theaterwissenschaft weniger um einen enggeführten Bildbegriff gehen. Eher kann der Begriff des Bildes als eine Überschrift zu einem ganzen Phänomenbereich gefasst werden, dessen Vielseitigkeit sich zwischen dem Sichtbaren und dem Verborgenen, zwischen physikalischen und mentalen Prozessen abspielt und erst durch eine konkrete Annäherung unter bestimmten Bezugsgrößen wie Bild und Blick, Bild und Vorstellung usw. Gestalt annimmt. Dieser theoretischen und gezwungenermaßen unvollständigen Aussage entsprechen heute solche Forschungsrichtungen, die sich explizit mit den *Rollen der verschiedenen Bilder und Bildtypen* in den unterschiedlichen gesellschaftlichen Erscheinungsräumen befassen und mit Begriffen der *Visual Culture Studies* oder auch *Bildwissenschaft* versehen wurden.⁴⁸ Bei genauerem Hinsehen zeigt sich dann, dass die Frage nach dem Bild, der diese Forschungsrichtungen nachgehen, in jüngster Zeit auch in der Theaterwissenschaft berücksichtigt und unter verschiedenen Gesichtspunkten gestellt wurde.⁴⁹ Gleichwohl stand bislang weder zur Debatte,

46. Vgl. dazu: Erika Fischer-Lichte und Jens Roselt: »Attraktion des Augenblicks – Aufführung, Performance, performativ und Performativität als theaterwissenschaftliche Begriffe«, in: Erika Fischer-Lichte/Christoph Wulf (Hg.), Paragrana: Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie 10 (2001), S. 237-253.

47. Ausnahmen sind Einzeluntersuchungen etwa zum Tableau: Bettina Brandl-Risi: »Bilderstellen. Tableau und Figuration anlässlich Harrison Birtwistles Musiktheater *The Last Supper*«, in: Bettina Brandl-Risi/Wolf-Dieter Ernst/Meike Wagner (Hg.), Figuration. Beiträge zum Wandel der Betrachtung ästhetischer Gefüge, München: epodium 2000, S. 70-87; zur Interaktion von Bild, Tanz und Literatur Gabriele Brandstetter: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt a.M.: Fischer ZeitSchriften 1995.

48. Vgl. zuletzt H. Belting, *Bilderfragen*.

49. Vgl. Günther Heeg zur Theaterkultur als Bestandteil der Bildkultur im 18. Jahrhundert: *Das Phantasma der natürlichen Gestalt. Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M.: Stroemfeld/Nexus 2000. Zur Geschichte des Se-

wie eine bildwissenschaftliche Ausrichtung der Theaterwissenschaft konkret aussehen könnte, noch gab es bislang einen direkten Austausch zwischen der Theaterwissenschaft und all jenen Disziplinen, die sich seit geraumer Zeit mit der Bildfrage auseinandersetzen. Das vorliegende Buch soll dazu Anlass und erste Gelegenheit bieten. Da die Unterschiedlichkeit der Ansätze der Vielgestaltigkeit der Wege zu den Bildern entsprechen, kann die Annäherung an eine bildwissenschaftliche Einstellung allein als Sprung in das neue Gebiet vorgestellt werden. Damit dieser nicht ins Leere geht, soll nun zunächst, gleichsam als eine stillschweigende Form der Rückversicherung, der gegenwärtige Forschungsstand des Feldes umrissen werden, das wir bislang etwas unscharf als *Bildwissenschaften* oder auch *Visual Culture Studies* eingeführt haben. Auf diese Weise soll zugleich deutlich gemacht werden, inwieweit die Frage nach dem Bild in der Theaterwissenschaft die Grundlage für die Suche nach Konvergenz zu benachbarten Disziplinen und deren Ausrichtungen darstellen kann und dabei keineswegs im Widerspruch zu gegenwärtigen Schwerpunkten der Theatertheorie wie Performativität oder Ereignishaftigkeit zu stehen braucht.

Die Frage nach dem Bild

Ihrer Herkunft aus der philosophischen Hermeneutik entsprechend, richtete sich die von Gottfried Boehm 1994 ins Spiel gebrachte Frage »Was ist ein Bild?« weder auf abschließende Antworten noch auf abgrenzende Definitionsmonopole. Vielmehr kann die Frage nach dem Bild als ein grundlegendes *Offenlegen und Offenhalten von Möglichkeiten* verstanden werden, das im Hinblick auf die Begegnung und den Umgang mit den unterschiedlichsten Bildtypen, Bildphänomenen und Bildbegriffen auf die Suspendierung abschließender Urteile und Vorurteile zielt.⁵⁰ Aus heutiger Perspektive liegt die besondere Qualität von Böhm's Ansatz darin, dass er die Suche nach einer neuen Formulierung der Bildfrage von Anfang an als ein Disziplinen übergreifendes Projekt durchdachte und konzipierte. Statt einer isolierten und isolierenden Suchbewegung eines in seiner Tendenz nach zum Monolog gehenden Denkens und Forschens, wurde der philosophische und *wissenschaftliche Dialog* hin zu einer mehrstimmigen oder auch mehransichtigen Perspektive erweitert. Damit realisierte sich die Öffnung der Frage nicht mehr im Modus des Privilegs und des Vorrechts einer einzelnen Disziplin,⁵¹ sondern vereinigte verschiedene Wege und Herangehensweisen in einem neuen, *per se* inter-relationalen Feld. Als wichtiger Effekt hat sich dabei erwiesen, dass die Formulierung der Bild-Frage immer auch ein Anlass zur produktiven Selbst-

hens aus dem Blickwinkel des Theaters vgl. Ulrike Haß: *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*, München: Wilhelm Fink 2005.

50. Hans Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode*, Bd. I, Tübingen: J.C.B. Mohr 1990⁶, S. 304; Bd. II, S. 64.

51. Martin Heidegger: *Sein und Zeit*, Tübingen: Max Niemeyer 2001¹⁸, S. 5. Jacques Derrida: *Vom Geist. Heidegger und die Frage*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992, S. 16f.

Reflexion und Selbst-Kritik in der jeweiligen Fachrichtung sein kann. So gewinnt der Bildbegriff heute in seiner Koordinierung und Abstimmung durch viele verschiedene, im produktiven Austausch stehende Disziplinen eine neue Dimension, die sich weit in die verschiedensten Bereiche der Forschung hinein erstreckt. Hierbei stehen mediengeschichtliche Entwicklungen und die unterschiedlichen gesellschaftlichen Umwertungen des Bildgebrauchs ebenso zur Debatte wie die damit verbundenen Fragen nach der jeweils beobachtbaren Politik der Bilder.

Prominente Beispiele aus historischer Perspektive sind hierbei zum einen die Bilderstürme in Byzanz⁵² und der Reformationszeit,⁵³ die jeweils nachhaltige theologische Diskussionen und Theorien über die Macht der Bilder und über die rechte Form des Umgangs mit ihnen in die Welt setzten. In Byzanz manifestierte sich dies u.a. an der Forderung, dass der Leib Jesu nicht durch Bilder, sondern nur durch das Kreuzzeichen auf Erden vertreten werden dürfe.⁵⁴ In der Reformationszeit wiederum verdammt man die Bilder der ›alten‹ katholischen Kirche, und suchte den rechten Glauben und Glaubensvollzug auf den in den jeweiligen Volkssprachen gedruckten Text der Bibel zurückzuführen. »Man wollte das Erscheinungsbild der Urkirche, einer, wie man meinte, medial noch nicht korrumpierten Gemeinde reinen Glaubens, wiederherstellen, aber man warf sich tatsächlich in die Arme der Medienrevolution, die in der Gutenberg-Ära stattfand.«⁵⁵ Gerade in den Bilderstürmen der Vergangenheit lässt sich insofern anschaulich zeigen, dass in den ikonoklastischen Bewegungen immer auch Kriege gegen bestimmte Medien oder mit bestimmten Medien geführt wurden.

Ein anderes Beispiel zeigt sich in der Geburtsstunde des Louvre und anderer Tempel der Kunst, die um 1800 eingerichtet und ausgestattet wurden. Hier, in den neuen Museen, wurden religiöse Bilder zu Kunst und damit schließlich auch museal. »Erst durch eine Umwertung«, so Hans Belting, »konnten Bilder nachträglich ihren alten Sinn der Religion zu dienen, gegen einen neuen Sinn eintauschen, Kunst zu repräsentieren.«⁵⁶ Die Entwicklung, die sich damals vollzog, ging als ein fundamentaler Sinnwechsel vor sich, der in der Kunstreligion der Romantik und der Frage nach dem absoluten Meisterwerk in der Kunst und der Kunstgeschichte einen umfassenden Ausdruck fand.⁵⁷ Doch erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ereigneten sich jene neuen technologischen und medientechnologischen Entwicklungen, die der gegenwärtigen Frage nach dem Bild ihr eigentliches Gewicht verliehen.

52. Hans Belting: Bild und Kult, München: C.H. Beck 1991, S. 166ff.

53. Hans Belting: Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen, München: C.H. Beck, S. 205, S. 10ff.

54. H. Belting: Das echte Bild, S. 139.

55. H. Belting: Das echte Bild, S. 12.

56. H. Belting: Das echte Bild, S. 36.

57. Hans Belting: Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst, München: C.H. Beck 1998, S. 64. Vgl. auch H. Belting: Das echte Bild, S. 37.

Von der Bildpraxis des 19. Jahrhunderts zur ikonischen Wende

Eine zentrale historische Voraussetzung für die Denkbewegungen, die sich in jüngerer Zeit in den Auseinandersetzungen mit dem Bild entwickelt haben, muss heute in einer Bildpraxis gesehen werden, die sich erst in der Mitte des 19. Jahrhunderts im Kontext der Entdeckung und Weiterentwicklung technisch produzierter Bilder entwickelt hat (vgl. Günter Heeg). Einen besonderen Stellenwert nimmt dabei die Fotografie ein,⁵⁸ die bisweilen nicht nur als ein Instrument, sondern zugleich als ein besonderes Symbol wissenschaftlicher Objektivität verstanden wurde. Denn ihre technisch erzeugten Bilder schienen in der damaligen Bilderfahrung und Bildauffassung keineswegs von Menschenhand, sondern durch die Natur selbst zur Erscheinung gebracht worden zu sein. Hier, und vor allem in der naturwissenschaftlichen Fotografie, schien jede Form menschlicher Willkür und damit auch jede menschliche Fehlleistung ausgeschlossen. Doch gerade diese bis heute bestehende Praxis (in der das Bild nur als Illustration der Realität oder als ein Dienstleister erscheint) erweist sich aus einem anderen Blickwinkel als gänzlich unzureichend: »Sie nimmt das Bild als Abbild in Gebrauch. Sie rechnet mit Sachen oder Sachverhalten, die sich dann auch noch in Bildern spiegeln.«⁵⁹ Wenn heute die Vorstellung der Fotografie als reiner Index und Hinweis auf eine materielle und objektive Wirklichkeit von Boehm explizit kritisiert wird, dann kann dies auch als eine bildwissenschaftliche Denkbewegung gefasst werden. Denn hier werden auch technisch produzierte Bilder nicht mehr als Spiegel einer objektiven Wirklichkeit gesehen oder im Gegenzug als Illusion und Täuschung des Realen attackiert. Vielmehr, so Gottfried Boehm, muss allen Bildern generell eine unabhängige und sinnstiftende Instanz zuerkannt werden. Denn sie besitzen »eine eigene, nur ihnen zugehörige Logik. Unter Logik verstehen wir: die konsistente Erzeugung von Sinn aus genuin bildnerischen Mitteln.«⁶⁰ Entscheidend ist dabei, dass sich diese Logik nicht nach dem Muster eines Satzes oder anderer Sprachformen realisiert. »Sie wird nicht gesprochen, sondern wahrnehmend realisiert.«⁶¹ Auf dem Weg zu dieser Auffassung lassen sich viele Stationen im 20. Jahrhundert ausmachen, von denen hier zwei genannt werden sollen.

Die erste bezeichnet einen Perspektivwechsel in der Kunstwissenschaft. Entgegen einer verbreiteten Auffassung in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die das Bild immer noch allein auf die Kunst und die Malerei beschränken wollte,⁶² vollzog Aby Warburg einen bedeutenden Wandel, indem er Bildquellen aus Zeitungen und anderen Medien erfasste, um ihre Wirkun-

58. Horst Bredekamp: »Drehmomente – Merkmale und Ansprüche des *iconic turn*«, in Ch. Maar/H. Burda: *Iconic Turn*, S. 15-26, hier S. 18.

59. G. Boehm: *Jenseits der Sprache*, S. 35f.

60. G. Boehm: *Jenseits der Sprache*, S. 25.

61. G. Boehm: *Jenseits der Sprache*, S. 25f.

62. Hans Belting: *Bildanthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München: Werner Fink 2001, S. 15.

gen zu dokumentieren und historisieren. Als ›Bildhistoriker‹ studierte und verglich er z.B. während des Ersten Weltkriegs die Bildpropaganda der Krieg führenden Nationen. Ein wesentliches Ziel war es dabei, Bilder im weitesten Sinne zu definieren und ihre Wirkung im Rahmen einer kulturwissenschaftlichen Bildgeschichte zu bestimmen, ein Projekt, das von der Antike bis heute reichen sollte (vgl. Wolf Ernst). Allerdings wurde in den nächsten Jahrzehnten diese Erweiterung des Bildbegriffs von Kollegen und Schülern nur eingeeengt oder unter bestimmten Blickwinkeln weiterverfolgt. So untersuchte z.B. Erwin Panofsky zwar durchaus im Einklang mit Warburgs Nivellierung von »high und low« in der Bildkunst den Kühlergrill des Rolls Royce oder beschäftigte sich in seinem 1936 erschienenen Essay *On Movies* mit Fragen zum Film (vgl. Norbert Grob).⁶³ Doch tatsächlich geht sein Einfluss in der Kunstwissenschaft und in den angrenzenden Disziplinen im Wesentlichen auf seine methodische Neubestimmung der Ikonologie zurück, wie sie Warburg seit dem ersten Jahrzehnt im 20. Jahrhundert vorgeschlagen und betrieben hatte.⁶⁴ Bereichert durch die Forschungsfragen und -ergebnisse anderer Wissenschaftsgebiete (das gilt für die heutigen Kulturwissenschaften ebenso wie für die Geschichte der Naturwissenschaften), sollten in Bildern die religiösen, mythischen, gesellschaftlichen oder politischen Vorstellungen einer Epoche, einer Gruppe oder einzelner Menschen untersucht werden.⁶⁵ Wesentlich war für Panofsky nun die systematische Verankerung der Ikonologie in einer (gleichsam präpositionalen) Ikonographie, die eine formale Beschreibung des Bildes und historische Bestimmung des Bildsujets und -motivs im Rückgriff auf andere (vor allem Text-)Quellen beinhaltete. Zudem, so merkt Hans Belting kritisch an, »engte Panofsky den Begriff der Ikonologie gleich wieder auf Bildallegorien der Renaissance ein, die sich durch historische Texte erschließen lassen, womit sich sein Sinn verschob.«⁶⁶ Insofern blieb bei Panofsky in dieser Hinsicht das Ikonische etwas, das an den Fäden eines unsichtbaren Textes zusammengeführt wird.⁶⁷

Eine zweite wichtige Station auf dem Weg zu einem genuin bildwissenschaftlichen Denken zeichnet sich seit den 1990er Jahren ab. Sie kann als eine Antwort auf den Problemdruck gesehen werden, der mit dem Auftreten des Computers und des Internets entstanden ist. Nach den bewegten Bildern des Films, Fernsehens und des Videos ist hier ein weiteres Bildmedium mit unabsehbaren Produktions- und Verbreitungsmöglichkeiten hinzugetreten.⁶⁸

63. Horst Bredekamp: »Bildwissenschaft«, in Ulrich Pfisterer (Hg.), Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, Stuttgart, Weimar: Metzler 2003, S. 56-58, hier S. 57.

64. Thomas Noll: »Ikonographie/Ikonologie«, in U. Pfisterer: Metzler Lexikon, S. 151-155, hier S. 154.

65. Ekkehard Kaemmerling (Hg.), Ikonographie und Ikonologie. Theorien-Entwicklung-Probleme, Köln: DuMont Kunstverlag 1979.

66. H. Belting: Bildanthropologie, S. 15.

67. Diese anschauliche Formulierung geht auf Gottfried Boehm zurück. Vgl. G. Boehm: Jenseits der Sprache, S. 35.

68. H. Bredekamp: Bildwissenschaft, S. 57.

In den USA war es zunächst W.J.T. Mitchell, der mit dem von ihm proklamierten Motto des *pictorial turn* den Versuch unternahm, Panofskys Ikonologie kritisch zu hinterfragen und zu erneuern. Grundlegende Forderung in Mitchells Schrift ist es, dem Bild – neben der Sprache – innerhalb der Humanwissenschaften den Status eines Modells für Dinge, Denken und deren Darstellungen einzuräumen.⁶⁹ Das bedeutet für den Adressaten von Bildern, dass bestimmte ideologische und textgebundene Konstruktionen, die in seiner konkreten Begegnung mit Bildern eine Rolle spielen können, anhand der Anschauung des konkreten Gegenstandes zur Sprache gebracht werden sollen. Damit sollen zugleich textuelle und kulturgeschichtliche Implantate im Bild selbst und in der Bildbetrachtung angezeigt werden. Auf der anderen Seite geht es darum, theoretische Texte und Systemräume im Hinblick auf ihren Umgang mit bildlichen und ikonischen Anteilen zu untersuchen. Dieser Aspekt bezieht sich im Wesentlichen auf solche philosophische, kulturwissenschaftliche und gesellschaftstheoretische Ansätze, die im Hinblick auf die Formulierung und Etablierung wahrer und universeller Aussagen (in einer scheinbar universellen und objektiven Sprache) jegliche ikonischen Anteile in ihrer Auslegung zu suspendieren und gegebenenfalls zu verbergen suchen. Als wesentliches Ziel Mitchells kann es angesehen werden, den ideologischen Raum, den Kulturen durch Text und Bild herstellen, über eine Dialektik von Logos und Ikon zu dynamisieren und damit sichtbar zu machen.⁷⁰

Im deutschen Sprachraum war es 1994 der bereits zitierte Gottfried Boehm, der (unabhängig von Mitchell) mit seiner Formel der *ikonischen Wende* den entscheidenden Anstoß gab, die Frage nach dem Bild und den Umgang mit Bildern mit der Frage nach dem Selbstverständnis westlicher Kulturen zu verbinden. Ähnlich wie bei Mitchell ist Boehms Ansatz mit einer weit reichenden Sprachkritik verbunden, die sich in erster Linie als eine Kritik an dem von Richard Rorty formulierten *linguistic turn* erweist. In einer genaueren Betrachtung vor allem von Boehms theoretischen Überlegungen zeigt sich, dass der *iconic turn* keinesfalls die Sehnsucht nach Sprachlosigkeit oder einer neuen Form einer ›deregulierten‹ Bildauffassung darstellt. Vielmehr geht es darum, den Logos über seine Verbalität hinaus um die Potenz des Ikonischen zu erweitern, um ihn dabei zu transformieren.⁷¹

Boehm legt dar, dass die Philosophie im 20. Jahrhundert (unter anderem

69. W.T.J. Mitchell: »The Pictorial Turn«, in ders.: *Picture Theory*, Chicago: Chicago University Press 1995, S. 11-34.

70. Mitchell betont immer wieder, dass ein wesentlicher Anlass seines Aufsatzes das Unbehagen und die Unruhe gewesen seien, die Bilder »in einem weiten Bereich intellektueller Tätigkeit auslösen.« Vgl. Mitchell im Briefwechsel zwischen W.J.T. Mitchell und Gottfried Boehm in: H. Belting: *Bilderfragen*, S. 40. Einen ähnlichen Gedanken, so Horst Bredekamp, verfolgte Martin Jay, als er gegenüber der französischen Philosophie den Generalverdacht aussprach, »sie habe das Bild allein mit dem Ziel fokussiert, [um] das Sehen zu diskreditieren und die Blindheit zur höchsten Instanz des Denkens zu machen. (H. Bredekamp: *Drehmomente*, S. 16).

71. G. Boehm: *Jenseits der Sprache*, S. 30.

in den Überlegungen von Husserl, Wittgenstein, Heidegger und Merleau-Ponty) eine Wendung zur Sprachkritik vollzogen habe. Boehm macht zwei Schritte dieser Wendung aus. Im ersten sei versucht worden, »die prinzipielle Sprachabhängigkeit aller Erkenntnisse nachzuweisen, um damit der Metaphysik und dem Objektivismus den Boden zu entziehen.«⁷² Diese Wendung sei es, die Richard Rorty 1967 als linguistic turn beschrieben habe. Der zweite bestehe nun darin, dass in Folge dieser Denkbewegung eine Überprüfung der grundsätzlichen Tragfähigkeit der Sprache stattgefunden habe, die letztlich zu ihrer Überschreitung geführt habe. Besonders interessant an Boehms Darstellung ist im gegebenen Zusammenhang, dass er die ikonische Wende als Konsequenz dieser Entwicklung darstellt: »Der linguistic turn mündet aus dieser Perspektive konsequenterweise in den iconic turn. Denn schon wenn es um die Begründung der Wahrheit von Sätzen geht, muss man auf Außer-sprachliches zurückgreifen.«⁷³ Insofern, so Boehm im Hinblick auf Heidegger weiter, werde auch das Hinweisen oder Zeigen – und hier gilt es hinzuzufügen: nicht das Zeichen – als Basis des Sagens wiederentdeckt. Im Kontext von Nietzsches Denken⁷⁴ und Hans Blumenbergs »Metaphorologie« lässt sich darüber hinaus sagen: Die Bildpotenz der Sprache ist ihre eigentliche Wurzel, denn »Begriffe sind für sie erkaltete Metaphern.«⁷⁵

Was ist ein Bild?

Auf die mit der ikonischen Wende gewonnene neue Dimension der Frage nach dem Bild ist seit dem Beginn der 1990er Jahre in verschiedenen Fachdisziplinen und Fachrichtungen reagiert worden. Dabei lassen sich im Hinblick auf den theoretischen Umgang mit dem Bildbegriff und den methodischen Umgang mit Bildern verschiedene Richtungen unterscheiden. Was die Ansätze grundsätzlich verbindet, ist, dass sie sich alle im weitesten Sinn als Bildwissenschaft oder zumindest als bildwissenschaftliche Forschungsrichtungen verstehen. Im einzelnen zu unterscheiden sind die Erwartungen und Ziele, die mit dem Phänomen des Bildes verbunden sind, in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit ihm artikuliert und in die Diskussion eingebracht werden.

Gegenwärtig können fünf verschiedene Richtungen unterschieden werden, die sich in einzelnen Punkten überschneiden:

1. Eine an der Semiotik ausgerichtete Bildwissenschaft, die in ihrer theoretischen und methodischen Ausrichtung im Wesentlichen durch die analytische Philosophie (z.T. mit Übergriffen auf die Phänomenologie) koordiniert wird. Hier steht der methodische Zugang über allgemeine und objektiv anerkannte Kriterien als Maßstab im Zentrum. Insofern kann man hier von einer Bildwis-

72. G. Boehm: *Jenseits der Sprache*, S. 36.

73. G. Boehm: *Jenseits der Sprache*, S. 36.

74. Vor allem: »Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn«.

75. G. Boehm: *Jenseits der Sprache*, S. 37.

senschaft ›von oben nach unten‹ sprechen. Bildphänomene werden so immer an ein allgemeines und abstraktes System angeglichen. Wichtige Vertreter sind Klaus Sachs-Hombach wie Lambert Wiesing. Der Philosoph und Semiotiker Klaus Sachs-Hombach visiert in seinem Sammelband *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Diskussionen* eine möglichst umfassende und differenzierte, d.h. nach bestimmten Strukturmerkmalen gegliederte allgemeine Wissenschaft des Bildes an. Auch wenn im Rahmen dieses Vorhabens neben dem erklärten Ziel einer Institutionalisierung auf verschiedenen Ebenen (als bildwissenschaftliche Gesellschaft),⁷⁶ als Fakultät oder als Fachbereich zugleich auch der Anspruch formuliert wird, die verschiedenen Bildphänomene und die verschiedenen wissenschaftlichen Grundlagendisziplinen »nicht zu gefährden«,⁷⁷ so zeichnet sich das Projekt in seinem Selbstverständnis vor allem durch die Forderung nach einer *Bildkompetenz* aus. Das bedeutet: neben der Fähigkeit zur Bildwissenschaft müssen sich die Disziplinen über die Setzung einer vorgelagerten und verbindlichen Bemessung von *Zuständigkeit* und *Befugnissen* beurteilen lassen. Bemessungsgrundlage ist hierbei ganz allgemein ein semiotisches Bildverständnis, in dem es vor allem um ein Höchstmaß von allgemeiner Verbindlichkeit geht. Das bezieht sich nicht nur auf den methodischen Zugang zum Phänomen des Bildes, sondern auch um die Auswertung des Bildes im Hinblick auf seine Inhalte und Informationen.

Einen ähnlichen Zugang zum Bild formuliert der Philosoph Lambert Wiesing. Im Hinblick auf das Projekt einer noch zu konstituierenden Bildwissenschaft unterscheidet er drei Möglichkeiten, anhand derer eine Wissenschaft des Bildes zu bestimmen sei: »Das konkrete Bild, eine Gruppe von Bildern und die Gesamtheit der Bilder können das Thema einer bildwissenschaftlichen Untersuchung sein; nur diese drei Arten sind denkbar.«⁷⁸ Im Durchgang durch die verschiedenen Möglichkeiten, welche die jeweilige Herangehensweise an das Phänomen des Bildes oder an die Bilder zulässt, kommt der Philosoph Wiesing zu dem kaum überraschenden Ergebnis, dass allein die Gesamtheit aller Bilder und des allgemeinen Bildbegriffs das Thema einer Bildwissenschaft sein können. Wem dabei die Rolle der Koordination zukommt, versteht sich aus dieser Perspektive von selbst: »Da diese Reflexion auf den Begriff des Bildes gar nicht anders als philosophisch geschehen kann, kommt man zu dem Ergebnis, dass die Philosophie des Bildes ein Teil der Bildwissenschaft ist, oder umgekehrt, dass die Bildwissenschaft einer Philosophie des Bildes bedarf.«⁷⁹

2. Einen weiteren Zugang zum Bild bilden die in der anglo-amerikanischen Denktradition entstandenen *Visual Culture Studies*. Sie basieren weniger auf der ontologischen Frage nach dem Wesen des Bildes, sondern befassen sich

76. Klaus Sachs-Hombach (Hg.), *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Diskussionen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005, S. 10.

77. K. Sachs-Hombach: *Bildwissenschaft*, S. 11.

78. Lambert Wiesing: *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005, S. 9f.

79. L. Wiesing: *Artifizielle Präsenz*, S. 16.

mit dem kulturellen, sozialen und politischen Umgang mit Bildern.⁸⁰ In logischer Folge richten sich die *Visual Culture Studies* über das Phänomen des Bildes hinaus insgesamt auf das Feld der Sichtbarkeit bzw. die Funktionen und Wirkungen von »visuellen Repräsentationen«, in die das Verborgene oder Unsichtbare eingeschlossen werden.⁸¹ Dieser auch als »Kritik des Sehens« formulierte Anspruch spiegelt sich in der explizit geforderten Interdisziplinarität des Forschungsfeldes wieder, innerhalb dessen das Sichtbare über medien- und kunstspezifische Einschränkungen hinausgehend als »Ort« sozialer Interaktion verhandelt wird. Im Zentrum des Forschungsinteresses der *Visual Culture Studies* steht die hauptsächlich mit Fragen der Identitätspolitik befasste Kritik am so genannten »totalitären System des Auges.«⁸² Gestützt wird diese Kritik durch Hinweise zum einen auf die Fülle von Entwicklungen visueller Technologien und Apparaturen seit der Renaissance, zum anderen auf die Konsequenzen des »cartesischen Perspektivismus«⁸³ für das abendländische Denken. Innerhalb dieses Spektrums bieten die *Visual Culture Studies* reichhaltige Ansätze zur Analyse sozialer Hierarchien und der Konstitution von Identitäten im Zusammenspiel von visuellen und diskursiven Zuweisungen. W.J.T. Mitchells kritische Ikonologie ist dafür ein besonders prominentes Beispiel. Es geht ihm bei diesem Unternehmen nicht um die Einführung oder Festlegung eines neuen Bildbegriffs, sondern darum, eine theoretische Auseinandersetzung mit den historisch gewachsenen Differenzverhältnissen von Sichtbarem und Sagbarem, Wort und Bild einzuleiten. Er sucht damit ein Wechselverhältnis zwischen Sicht(weise) (vision) und Diskurs (discourse) als fundamentale Figuration des Wissens zu behaupten, mit der er Foucaults historische Epistemologie des Körpers im Feld von Machtdiskurs und Überwachungsapparatur weiterführen möchte. Das bedeutet, statt einer Idee des Diskurses nachzugehen, der das Verständnis von Bildern kontrollieren könnte, zielt er darauf ab, die Art und Weise zu erforschen, wie Bilder sich selbst repräsentieren.⁸⁴ Er wendet sich explizit gegen die Verlockung einer panoptischen Wissenschaft, die Regelsysteme erstellt, sondern spricht sich dafür aus, Prozesse zu berücksichtigen, die im Ereignis der gegenseitigen Verkörperung von Bild und Individuum im gegenseitigen Blick aufeinander vonstatten gehen, ein Prozess, der einen konstitutiven Bestandteil jeder Aufführung bildet.

3. Ein dritter Zugang ergibt sich aus der Phänomenologie und deren Modifikation durch Maurice Merleau-Ponty. Hier wird die Wahrnehmung des Bil-

80. Vgl. hierzu auch Martin Schulz: *Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft*, München: Wilhelm Fink 2005.

81. Tom Holert: »Bildfähigkeiten. Visuelle Kultur. Repräsentationskritik und Politik der Sichtbarkeit«, in ders.: *Imagineering. Visuelle Kultur und Politik der Sichtbarkeit*, Köln: Oktagon 2000, S. 14ff.

82. Martin Jay: »Scopic Regimes of Modernity«, in: Hal Foster (Hg.), *Vision and Visuality*, Seattle, Wash: Bay Press 1988, S. 3.

83. M. Jay: *Scopic Regimes*, S. 5.

84. W.J.T. Mitchell: *Pictorial Turn*, S. 27.

des unmittelbar an den körperlichen Sehakt und dessen (historische und biologische) Bedingungen angeknüpft. Eine ideale Betrachterposition fällt hier ebenso aus wie eine Universalisierung des Bildbegriffs auf der Basis eines verbindlichen Textes. Diese Position kann man nur bedingt als eine bildwissenschaftliche ansehen, die zunächst beim jeweiligen Bild (auch als Bildtyp) ansetzt und insofern tendenziell von ›unten nach oben‹ ausgerichtet ist. Auf die Auseinandersetzung mit theoretischen und allgemeinen Implikationen mit dem Bild und Bildbegriff wird dabei keineswegs verzichtet. Ganz im Gegenteil gewinnt diese Ausrichtung ihre Brisanz erst in der Kritik am Modell, das u.a. in der Semiotik angelegt ist. Wichtige Vertreter sind hier u.a. Bernhard Waldenfels und – in gewissen Einschränkungen im Hinblick auf dessen zusätzliche hermeneutische Ausrichtung – Gottfried Boehm.

4. Der vierte Weg ergibt sich aus einer kunsthistorischen Perspektive, die vor allem mit dem Namen Horst Bredekamp verbunden werden kann. In einer historisch ausgerichteten Hermeneutik des Bildes, wie sie u.a. Boehm fordert, wird die Geschichte der Wissenschaft explizit an deren Umgang mit Bildern und dem Bildbegriff kritisch überprüft und ggf. neu formuliert und ausgelegt.⁸⁵ Dabei wird die systematische Bildforschung ebenso wenig bestritten wie die Nützlichkeit von Modellen. Vielmehr wird eine Verständigung darüber gesucht, ob *ein bestimmtes*, über progressive Abstraktionen hergeleitetes Modell oder System den Rang einer allgemeingültigen Theorie beanspruchen sollte, oder ob die Arbeit auch mit solchen Modellen nicht eher als Teil einer umfassenden *Methodendiskussion* zu verstehen ist, die über die konkrete Arbeit an den unterschiedlichen Bildphänomenen immer wieder überprüft werden muss und so letztlich auch nicht endgültig abgeschlossen werden kann. Insofern geht es hier nicht um eine vordergründige Historisierung des Bildes. Ganz im Gegenteil entfaltet sich hier ein aktiver Bildbegriff, der gleichsam aus dem Tiefenraum der Geschichte heraus in der Auseinandersetzung mit dem Gegenwartshorizont seine eigentliche Brisanz erhält.

5. Die von Hans Belting betriebene Bildanthropologie beschreibt ähnliche Wege, da sie sich auch als eine Geschichte des Bildes begreift. Doch hier geht es zugleich darum, die historischen Fragen nach dem Bild mit den Fragen nach dem Wahrnehmungsakt, wie ihn die Phänomenologie untersucht, in ein produktives Spannungsverhältnis zu bringen. Die Geschichte des Sehens wird hier, so wie unter anderem auch Gottfried Boehm fordert, auch als eine Geschichte des Blickes und der Anbindung des Blicks an den Bild-Körper und den wahrnehmenden Körper erforscht. Seine Arbeit stellt keine Perspektive *auf das Bild* dar, sondern entwickelt eine Geschichte des Bildes aus der Perspektive des Bildes selbst heraus. Kerngedanke seiner Überlegungen ist die Rückbindung des Bildes an den Körper des Menschen als eigentlichen Ort der Bilder. Gleichzeitig wird der Körper des Menschen als ein exponiertes Medium erfasst, welches Bilder in besonderen Handlungen zu produzieren, aber

85. Ein vielsagender Titel jüngeren Datums lautet: Die Fenster der Monade. Gottfried Wilhelm Leibniz' Theater der Natur und Kunst, Berlin: Akademie Verlag 2004.

auch aufzunehmen (als äußere, wahrnehmbare Bilder) und zu speichern (als erinnerbare, innere Bilder) vermag. Technische Medien können unter dieser Prämisse analog zum Körper verstanden werden. Denn Bilder brauchen immer ein Medium, in dem sie sich verkörpern, also auch zeigen können. Die Interaktion zwischen Bild und technischen Medien ist demgemäß immer aus dem Standpunkt des Bezugs zum Körper des Mediums her zu sehen. Voraussetzung für diese Relation ist der Mensch als erster Produzent und einziger Rezipient von Bildern. Mit diesen Überlegungen fallen einige grundsätzliche Entscheidungen. Denn nun werden der Medien- und Bildbegriff nicht mehr ausschließlich aus einer rein technischen Perspektive abgeleitet, sondern um eine anthropologische Sichtweise ergänzt.

Anders als bei Mitchell, dessen Zugang zum Bild im Wesentlichen über die kritische Reflexion auf die Praktiken der Horizontbildung innerhalb unterschiedlicher kultureller Systeme, Institutionen und zu wissenschaftlichen Disziplinen bestimmt ist, evoziert Beltings Konzentration auf das Bild als privilegiertes Zentrum und Ausgangspunkt seiner medienanthropologischen Überlegungen die grundsätzliche Neubefragung des Bildbegriffes. Gleichzeitig aber erhebt die vorausgesetzte Interrelation zwischen Körper, Bild und Medium die Frage nach dem Status des Bildes auch immer zu einer Frage nach dem Medium, in dem uns die Bilder gegenüberreten. Dabei dürfen die Überlegungen zu den Verfahren der Bildgebung⁸⁶ und der Bildübertragung, also die Fragen zum Wie nicht außer Acht gelassen werden, denn das Wie ist keinesfalls von den Medien zu trennen (sei es der Körper des Schauspielers, die Leinwand, die Kamera, der Monitor oder der Bühnenraum als Ganzes), durch die Bilder in ihrer Erscheinung gesteuert oder – besser gesagt – inszeniert werden. All diese Überlegungen sind in der Theaterwissenschaft bisher weder theoretisch fundiert noch in einem größeren Rahmen diskutiert worden.

Gerade hier aber eröffnet sich vor allem über Beltings Bildbegriff eine für die Theaterwissenschaft grundsätzlich neue Perspektive. Denn in dem Moment, in dem sich die Frage nach dem Status des Bildes zwar in Verbindung, aber nicht mehr in Verwechslung mit einem Medium stellt, kann das Bild auch als ein besonderes Phänomen im Medium Theater bestimmt werden (vgl. Alexander Jackob). Denn das Theaterereignis zeichnet sich nicht nur durch das aus, was der Schauspieler-Körper tut oder herstellt, sondern auch durch das, was der Zuschauer-Körper im Rahmen des sichtbar Dargestellten wahrnimmt. Entscheidend ist, dass das Bild nicht in Konkurrenz, sondern in Verbindung mit den anderen Medien zu sehen ist, die jeweils im Theater mitarbeiten und so seine integrale Beschaffenheit ausmachen (vgl. Joachim Paech).

86. B. Waldenfels: *Sinnesschwellen*, S. 102-123.

Theater und Bild. Inszenierungen des Sehens

Die verschiedenen Ansätze der *Bildwissenschaften* und die *Visual Culture Studies* sind sich weitestgehend darin einig, dass das Bildfrage bis heute ein noch kaum »gelöstes« Problem darstellt und zum Gegenstand einer eigenen wissenschaftlichen Disziplin erhoben werden muss. Ziel ist es dabei, zu ergründen, was Bilder sind, wie sie sich jeweils in den unterschiedlichen Medien verkörpern, in welchem Verhältnis sie zur Sprache stehen, wie sie sich auf Beobachter und Welt auswirken, wie ihre Geschichte zu verstehen ist und wie mit ihnen kommuniziert werden kann.

Während diese Überlegungen mittlerweile in ersten bildwissenschaftlichen Ansätzen weitergeführt werden, wird das Bild in der allgemeinen Medien- und Kulturdiskussion bis heute – im Verhältnis von Welterzeugung und Welterschließung – häufig noch als etwas beschrieben, was das Verhältnis zur dinglich-realen Welt verstellt, täuscht oder stört. Gerade an diesem Punkt setzt ein Großteil der medienwissenschaftlichen Forschungen jene alten Traditionen fort, die Bilder mit der Bedrohung der Erkenntnisfähigkeit des denkenden Menschen assoziieren. Die Theaterwissenschaft stellt in dieser Hinsicht kaum eine Ausnahme dar. Denn obgleich das Theater sich selbst als ein Medium zu erkennen gibt, das explizit durch das Sehen von etwas Dargestelltem bestimmt ist, hat die Theaterwissenschaft bis vor Kurzem die Frage nach dem Bild im Theater nicht nur gänzlich ignoriert, sondern mitunter die Vorstellung, dass das Geschehen auf der Bühne auch als Arbeit mit und an Bildern beschrieben werden könnte, mit auffälliger Gereiztheit bekämpft. Der Berücksichtigung der Bildlichkeit im Theater steht häufig die Auffassung vom Bild als technisch reproduzierbarem Phänomen und damit als Konkurrent zum »lebendigen Körper« entgegen.⁸⁷ Denn keine Kunstform hat bisher die Rede von Unmittelbarkeit, Lebendigkeit oder Präsenz des Körpers so hartnäckig hervorgebracht wie das Theater, sitzen doch während des Vollzugs des theatralen Ereignisses im Allgemeinen lebendige Zuschauer lebendigen Schauspielern innerhalb einer begrenzten Zeit an ein und demselben Ort gegenüber. Gerade in einer Welt, die von Simulakren bestimmt zu sein scheint, wird das Theater deshalb gerne mit dem Signum der Unmittelbarkeit vor allen anderen visuellen Medien ausgezeichnet, »als unmittelbare interpersonale Tätigkeit, als Gesellung menschlicher Körper, die kommunizieren, ohne daß sich jene Apparate zwischen sie setzen, die mit ihren (vor) konstruierten Bild-Ton-Welten alle Wahrnehmung besetzen.«⁸⁸ Das simulierte Abbild, so die Konsequenz, würde dem lebensechten Körper in diesem Zusammenhang nur die Schau stehlen, indem es die Unmittelbarkeit der Kommunikation zwischen Bühne und Zuschauer täuschend verstelle.

Die dieser Auffassung implizite Gegenüberstellung von Realem (Körper)

87. Vgl. etwa Hans-Thies Lehmann: »TheaterGeister/MedienBilder«, in: Sigrig Schade/Georg Tholen (Hg.), *Konfigurationen. Zwischen Medien und Kunst*, München: Fink 1999, S. 137-145.

88. Joachim Fiebach: *Keine Hoffnung, keine Verzweiflung. Versuche um Theaterkunst und Theatralität*. Berlin: Vistas 1998, S. 162.

und Imaginärem (Bild) ist oft einem eher eng gefassten Bildbegriff geschuldet, in dem Medien und Bilder verwechselt werden. Denn durch die In-Einsetzung von (technischem) Medium und Bild schließt er jene Dimension des Bildes aus, die sich eröffnet, wenn der Körper als mögliches Medium und als möglicher Träger von Bildern zu verstehen ist. Genau darin aber kann ein entscheidender Schritt bestehen, die Sichtbarkeit im Theater mit der Realität des Bildes in Beziehung zu setzen.⁸⁹

Das vorliegende Buch hat es sich deshalb zum Ziel gesetzt, neben einer kritischen Befragung des medienwissenschaftlichen Umgangs mit dem Bild nicht nur neue Orientierungspunkte zur Erweiterung des Bildbegriffs auch in anderen Disziplinen zu suchen und mit kulturwissenschaftlichen Perspektiven zu ergänzen (vgl. Martin Schulz). Darüber hinaus soll vor allem die besondere Qualität des Theaters als intermediales Seh-Ereignis in den Mittelpunkt gestellt werden. Dabei soll unter anderem diskutiert werden, inwieweit diese Eigenart mit einer besonderen Bildlichkeit des Theaters verknüpft ist, die sich aus dem Prozess von Bildherstellung und Bildwahrnehmung ableitet, und sich konstitutiv im Raum des Theaters vor den Zuschauern und mit den Zuschauern vollzieht.

Mit diesem Ziel ist eine besondere Herausforderung an das Fach verbunden. Sie lässt sich erstens aus den jüngeren Entwicklungen der Theaterpraxis heraus begründen. Denn hier ist eine zunehmende Integration und Verarbeitung von technischen Bildformaten und daraus abgeleiteten Wahrnehmungs- und Darstellungskonventionen zu beobachten (vgl. Patrice Pavis). Diese Entwicklung ist nicht neu. Denn es darf nicht vergessen werden, dass gerade die Theaterkunst wesentlich daran mitgearbeitet hat, für neue Strukturen audiovisuell mediatisierter Realitäten und damit für veränderte Sichtweisen Aufmerksamkeit zu schaffen. Betrachtet man die Theatergeschichte im Hinblick auf die Wechselwirkung des Theaters mit weiteren visuellen Künsten und Apparaturen, dann lässt sich eine kontinuierliche Veränderung der Ästhetik und der Kommunikationsformen des Theaters beobachten, die durch die Adaption und Modifikation der Bild- und Wahrnehmungsmodi verursacht ist, welche die ›Schwesternmedien‹ bedingen. Sei es die Transformation der Gesetze der Malerei und des zentralperspektivischen Sehens in die Guckkastenbühne seit der Renaissance, sei es die Inszenierung von Tableaux und Panoramabildern auf der melodramatischen Bühne des 19. Jahrhunderts, sei es die Montage von Dia- und Filmprojektionen im avantgardistischen Totaltheater eines Erwin Piscator oder die Reality-Show-Ästhetik in den neueren Inszenierungen eines René Pollesch: Theater erweist sich aus dieser Perspektive als ein audio-visuelles (Sammel-)Medium, das in der Lage ist, alle Apparaturen und Technologien der Bilderzeugung in sich zu vereinen oder besser: zu reflektieren, ohne seinen eigentlichen Status preiszugeben. Die neuere Entwicklung jedoch, die mit dem Schlagwort des *pictorial turn* in ihrer ganzen Komplexität

89. Vgl. Alexander Jakob/Kati Röttger: »Ab der Schwelle zum Sichtbaren. Zu einer neuen Theorie des Bildes im Medium Theater«, in: Christoph Ernst/Petra Gropp/Karl Anton Sprengard (Hg.), Perspektiven Interdisziplinärer Medienphilosophie, Bielefeld: transcript 2003, S. 234-257.

nur unzureichend umrissen werden kann, erfordert die interdisziplinäre Auseinandersetzung mit der Frage nach dem Status des Bildes, dessen besonderer Wirkung und Funktion im intermedialen Transfer auf der Bühne und den damit verbundenen Überlegungen zu einem erweiterten Bildbegriff in besonders dringlichem Maße. Letztere begründet sich aus der besonderen Fähigkeit des Theaters heraus, nicht nur die technischen Bildapparaturen selbst (z.B. die Videokamera) wie Schauspieler auf die Bühne zu bringen, sondern darüber hinaus in Weiterentwicklung des brechtschen Verfremdungseffekts, deren Verwendungsweisen und spezifische Art der Bildproduktion, ja selbst deren besondere Technik- und Rezeptionsgeschichte direkt vor Augen zu führen und zu diskursivieren, ohne dass perfekte technische Illusionierung und die Realität des Bildes in eins fallen müssen (vgl. Thomas Oberender). Vor diesem Hintergrund ist zu fragen, inwieweit das Theater durch die scheinbare Bemächtigung ästhetischer Verfahrensweisen von u.a. Film, Fernsehen oder Computeranimation auch ein kritisches Bewusstsein für die dramaturgischen, formalen und apparativen Möglichkeiten anderer Bildmedien und damit auch für den kritischen Umgang mit dem Bild selbst schaffen kann (vgl. Kati Röttger).

Die auf den allgemeinen Status von Bildern abzielende Frage »Was ist ein Bild?« kann und soll damit natürlich nicht vollständig beantwortet werden. Dies gilt kaum weniger für die Fragen »Was ist ein Bild im Theater?« und »Was leistet das Theater hinsichtlich des sog. Kompetenzerwerbs im gesellschaftlichen Umgang mit Bildern?«. Kann es eine Erkenntnis stiftende Funktion einnehmen, indem es den erweiterten Gebrauch der Bilder und die Medien, in denen sie erscheinen, auf der Bühne zeigt? Kann es eine Kritik einfordern, die imstande ist, die Grenzen, aber auch die Möglichkeiten der Wirksamkeit von Bildern aufzuzeigen?

Das vorliegende Buch soll eine Gelegenheit eröffnen, diese Fragen in der Theaterwissenschaft und im interdisziplinären Bild-Diskurs ins Spiel zu bringen und zu diskutieren.