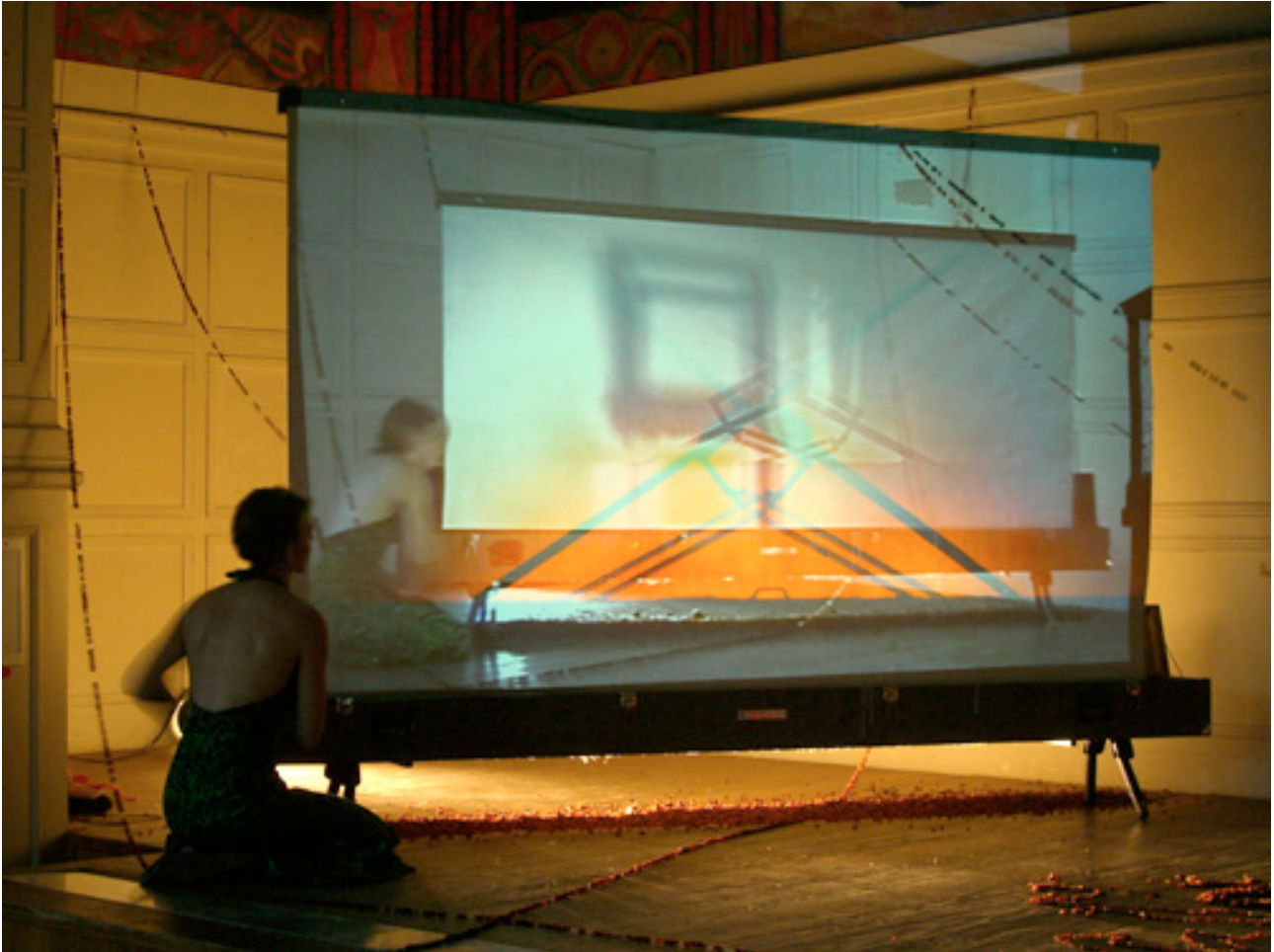


WAHRNEHMUNG VON BILDERN UND KÖRPERN IM THEATER



1

Tamara Rettenmund

Matrikelnummer: 5972

kontakt@kornblum-rettenmund.de

Kunsthochschule Weißensee, MA Raumstrategien, Wintersemester 10/11,

Modul I&II Theorie-seminar Raumanalyse und Theorie-seminar Medien und Kommunikation

Seminarleitung: Frederic Schröder

¹ Amelie Hensel in der Performance „Raisin“, 2006

INHALT

I. KAPITEL VOM BILD ZUR WAHRNEHMUNG: BEDEUTUNG IM BEZUG AUF THEATERVORSTELLUNGEN

- 1.1. Was macht ein Bild zu einem Bild
- 1.2. Bildhaftes Sehen im Sinne Husserls, Merleau-Pontys und Waldenfels
- 1.3. Ein Bildbegriff für das Theater

II. KAPITEL EBENEN DES REZIPIERENS: ZUM WESEN DES WAHRNEHMENDEN ZUSCHAUERS

- 2.1. Synästhetische Erfahrungen
- 2.2. Ordnungen der Repräsentation versus Ordnung der Präsenz
- 2.3. Phantasie und Imagination
- 2.4. Zeit und Flüchtigkeit

III. KAPITEL EMBODIED MIND: PHÄNOMENALE UND SEMIOTISCHE LEIBLICHKEIT

- 3.1. Aufhebung des Dualismus
- 3.2. Schwellen oder auch Aktion und Rezeption

IV. KAPITEL FAZIT ANHAND EINES ALTEN MANIFESTS

- 4.1. Manifest
- 4.2. Fazit

ANHANG

Literatur

EINLEITUNG

Was mich seit jeher am Theater, an Aufführungen begeistert und immer wieder zu dieser Kunstform zurückkehren lässt, liegt begründet in der Flüchtigkeit der Materie, im Ereignis, das sich in seiner Gegenwart bereits erschöpft und hernach unwiederbringlich verloren ist.

Ich möchte anhand der vorliegenden Arbeit einerseits untersuchen, wie sich Theater oder vielmehr die aufscheinenden und sich ablösenden Bilder einer Theatervorstellung, abheben von anderen ästhetischen Praktiken und welche Konsequenzen sich daraus im Bezug auf die Zuschauerwahrnehmung ergeben.

Hierfür scheint es mir unerlässlich, im Vorfeld den allgemeinen Begriff des Bildes oder vielmehr die Wahrnehmung eines Bildes anhand vor allem phänomenologischer Ansätze zu klären und nach Übereinstimmungen, aber auch Unterschieden zum Theaterbild zu suchen. Da phänomenologische Ansätze sich auf die sinnlichen Hintergründe des Denk- und Machbaren beziehen, nach dem Wesen fragen und nach dem, wie etwas sich zeigt, sind sie besonders gut geeignet, Unterschiede zu finden und eine spezifisch auf Theaterbilder bezogene Definition des Aufführungsbegriffes zu formulieren.

Nur nach dem Bild zu fragen, würde das Wesen von Aufführung zu einseitig behandeln. Auch der wahrnehmende Zuschauer soll in die Betrachtungen mit einbezogen werden. Wie erlebt sich der Zuschauer in einer Aufführung? Lassen sich Ordnungen festlegen im Bezug auf die Rezeption eines Theaterereignisses? Welche Grundvoraussetzungen spielen überhaupt in die Wahrnehmung hinein und wie lässt sich das Geschehen im Raum im Bezug auf die Zuschauerwahrnehmung entschlüsseln?

Im letzten Kapitel gehe ich auf die phänomenale und semiotische Leiblichkeit von sowohl Akteuren als auch Rezipienten ein. Die Aufhebung des Dualismus Körper - Geist und das Verhältnis zwischen Schauspielern und Zuschauern sind Themen, denen in diesem Zusammenhang eine tragende Rolle zukommt und die im Bezug auf den transitorischen Charakter von Theater und Theaterbildern ermöglichen, das entstandene Bild weiter zu verfeinern.

2003 habe ich an der Kunsthochschule Amsterdam im Rahmen meiner Diplomarbeit anhand von Fragebögen empirisch untersucht, wie Zuschauer Aufführungen erinnern und was sie wie berührt. Im Zuge dieser Untersuchungen ist ein Manifest entstanden, das 10 Punkte nennt, wie mit Zuschauern und Räumen zu verfahren ist. Innerhalb des Künstlerkollektivs Kornblum-Rettenmund wurde dieses Manifest 2006 überarbeitet und erweitert. Ich möchte im Anschluss an die vorliegende Arbeit das bereits fünf beziehungsweise sieben Jahre zurückliegende Manifest neu überdenken und meinem Verständnis zum jetzigen Zeitpunkt angleichen.

Berlin, im September 2011

VOM BILD ZUR WAHRNEHMUNG - BEDEUTUNG IM BEZUG AUF THEATERVORSTELLUNGEN

Das Bild ist etwas physisches, das etwas sichtbar macht,
was es selbst nicht ist.

Reinhardt Brand, *Von der Wahrnehmung zum Bild*²

1.1. Was macht ein Bild zu einem Bild

Bilder sind in aller Munde. Einst hat der *linguistic turn* das Wort zum mächtigsten Inhaltsträger erklärt. Seitdem aber die Rede ist vom sogenannten *iconic turn*³ hat dies eine interdisziplinäre Diskussion über Bilder ausgelöst. Eine Vielfalt von Perspektiven und Forschungsrichtungen, die sich auf die Bildphänomene unserer Kultur beziehen, sind entstanden. Ihnen ist weder ein einheitlicher Bildbegriff noch eine übereinstimmende Sicht auf die Bildkultur eigen. Der Philosoph Bernhard Waldenfels verlangt in diesem Zusammenhang nach einer *Klärung des Bilderstatus, nach einer Genese des Bildes*. Statt einer Konzentration auf Einzelaspekte soll es in erster Linie darum gehen, einige neuralgische Punkte zu markieren und Grundaspekte herauszustellen, die für eine Rückfrage nach der Genese von Bildern und Bilderwelten und für deren Erkundung unerlässlich sind⁴.

Eine eingehende Analyse der vielfältigen Theorien zu diesem Thema würde im Rahmen dieser Arbeit zu weit reichen. Da aber auch in der darstellenden Kunst die Relevanz von Bildern und Bilderwelten unbestreitbar feststeht, soll hier doch ein grober, kurzer Überblick über neuzeitliche Entwicklungen in der Bildwahrnehmung gegeben werden. Im Besonderen sollen einige Ansätze aus dem Blickwinkel der Phänomenologie, deren Kernfrage immer ist, wie sich etwas zeigt, erörtert werden. Nicht nur steht sie in ihrem Bezug auf die sinnlichen Hintergründe alles Denkbaren und Machbaren den Künsten besonders nah, sondern auch in ihrer Empfänglichkeit für das Überraschende, Unsichtbare, Unhörbare und das Fremde, das uns inmitten der Erfahrung anrührt⁵. Einer anschließenden Erkundung des nicht artefaktischen Theaterbildes kann vielleicht mit Einbezug einiger dieser Bildtheorien ein Weg geebnet werden.

Der Begriff des Bildes als bloßes Abbild, als Kopie des Realen, also einer rein erkenntnistheoretischen Bildtheorie, hat sich gewandelt. Die poetische Leistung der Bilder wurde zum Leitsignal der Kunst des späten 19. Jahrhunderts. Der Gehalt des historischen Geschehens ist die Entkräftung des Abbildes und damit die Entdeckung genuiner und produktiver Leistungen des

² Reinhardt Brandt, 1999, S. 20ff

³ Der Begriff *iconic turn* geht auf Gottfried Boehms Aufsatz „Was ist ein Bild“ zurück (vgl. Boehm 1994, S. 13)

⁴ Vgl. Waldenfels, 2010, S. 41ff

⁵ Vgl. Waldenfels, 2010, S. 129

Bildes selbst⁶. Plötzlich ist ein gemalter Apfel kein Apfel mehr, die Malerei ist gleich der Philosophie kein bloßer Reflex einer vorgängigen Wahrheit, sondern sie hat Anteil an der Realisierung von Wahrheit⁷.

Es geht nicht mehr nur um die Frage, woraus ein Bild besteht, welchen minimalen Bedingungen es gehorchen muss, um als Bild zu gelten, als was es erscheint, sondern auch darum, wie es erscheint⁸.

Obwohl ein Theaterbild zum Zeitpunkt der Beschreibung nicht mehr vorliegt, kann man die vorgenannten Ansätze übertragen, zumal Bilder einer Aufführung in der Erinnerung wieder als Standbilder auftreten. Das Abstecken eines klar definierten zeitlichen Rahmens erweist sich als nahezu unmöglich. In der Erinnerung haben sich die Augenblicke wieder zu einer Einheit zusammengefügt. Susan Sontags Aussage „*memory freeze-frames; its basic unit is the single image*“ illustriert dies treffend⁹, und Benjamin Wihstutz vergleicht diesen Vorgang mit einem *mehrfach belichteten Bild*, in dem sich einzelne Aspekte und Momente übereinander schieben und vermengen¹⁰.

1.2. Bildhaftes Sehen im Sinne Husserls, Merleau-Pontys und Waldenfels

Husserl, der als der Begründer der Phänomenologie gilt, forderte, sich vorschneller Weltdeutung zu enthalten und sich bei der Betrachtung der Dinge an das zu halten, was dem Bewusstsein unmittelbar erscheint. Eine Wesensschau des Gegebenen sollte die voraussetzungslose Grundlage allen Wissens sein. In diesem Zusammenhang hat er der Wahrnehmung eine tragende Rolle für die Bildreflexion zugewiesen. Es war ihm wichtig, die intentionale Struktur der sinnlichen Erfahrung im Wahrnehmungsbegriff zu integrieren, denn wir sind wahrnehmend auf sinnliche Gegenstände gerichtet, das Wahrnehmungserlebnis hat sowohl einen reellen als auch einen intentionalen Inhalt¹¹. Für Husserls Bildtheorie sind zwei Motive maßgebend und bahnbrechend: Dass die äußeren realen Dinge nicht durch innere Bilddinge verdoppelt werden, Bilder keine bloße Ersatzrolle spielen, sowie das Aufweisen eines Bildbewusstseins, in dem die Intentionalität eine spezifische Form annimmt, eine Gerichtetheit des Bewusstseins auf einen Gegenstand. Eine Trennung zwischen reinem Subjekt und reinem Objekt fällt weg oder wird vielmehr verbunden durch den Akt des Wahrnehmens. Bildlichkeit bei Husserl besteht darin, dass wir ein Bildding als abbildendes Objekt auffassen und auf diese Weise erst etwas Abgebildetes als Bildsujet sehen¹². In seinem Spätwerk konkretisiert er die eigentümliche Differenz zwischen dem, was bildhaft sichtbar wird, und dem, worin es sichtbar wird, im Bezug auf die Kunst, etwa bei Theateraufführungen oder innerhalb fiktiver Erzählungen. Es entfaltet sich *eine Bildlichkeit im Sinne der perzeptiven Phantasie*, die sich nicht auf *Abbildlichkeit* zurückführen lässt, das Bild selbst verdoppelt sich im Zuge seiner *verdoppelten Apperzeption*. Edmund Husserl beschreibt dies wie folgt:

⁶ Vgl. Boehm, 1994, S. 16ff.

⁷ Vgl. Jaques Derrida, 1990, *Die Wahrheit in der Malerei*.

⁸ Vgl. Waldenfels, 2010, S. 42ff sowie Böhm, 1994, S. 327.

⁹ Vgl. Sontag, 2003, S. 22.

¹⁰ Vgl. Wihstutz, 2007, S. 23.

¹¹ Vgl. Margaretha Hackermeier, 2008, S. 249.

¹² Vgl. Waldenfels, 2010, S.134ff.

In welcher Weise stellen also die schauspielernden Menschen, und wir können ganz gut auch sagen, die schauspielernden Dinge die künstlerischen Quasi-Wirklichkeiten dar? Vom Gesichtspunkt der Mache, der schauspielerischen Zielgebung und Ins-Werk-Setzung können wir sagen: Gewisse Dinge erweisen sich, wie die „Erfahrung“ lehrt (es ist freilich keine bloße schlichte Erfahrung), geeignet, eine doppelte Apperzeption, und zwar eine doppelte perzeptive Auffassung zu erregen, ihre wahrnehmungsmäßigen Erscheinungen bzw. diejenigen in dieser Hinsicht günstigen Umstände schlagen leicht um in andere perzeptive Erscheinungsweisen, und zwar so, dass beiden in Widerstreit-Einheit tretenden Perzeptionen der eigentlich perzeptive Bestand gemeint ist oder fast ganz gemeint ist, während der Bestand an uneigentlich Perzipiertem (an Mitwahrgenommenem) beiderseits das Widerstreitverhältnis begründet.¹³

Man kann also zusammenfassend sagen, dass sich auf diese Weise ein Spalt inmitten der bildlichen Wahrnehmung und der bildlichen Sichtbarkeit öffnet.

Merleau-Ponty greift die Theorien Husserls und auch die seines Assistenten Heidegger auf und stellt sie zum Teil kritisch in Frage. Er sieht die Verfasstheit eines Subjekts nicht in der Intentionalität seines Bewusstseins, sondern in seiner Leiblichkeit. Er baut seinen Wahrnehmungsbegriff auf einer Leibanalyse auf. Gerade für das Theater ist eine Verortung der Leiblichkeit im eigentlichen Wahrnehmungsprozess äußerst wichtig. Aufbauend auf den Leibanalysen Steins hat nicht nur Merleau-Ponty, sondern auch Bernhard Waldenfels dieses Thema aufgegriffen und weitergeführt. Im Kapitel 2 dieser Arbeit wird sowohl die Bedeutung der Leiblichkeit des Zuschauers als auch die des Akteurs und die damit zusammenhängende Rezeption der Bilder einer Aufführung noch einmal genauer analysiert.

Merleau-Ponty hat sich immer wieder mit den Bildern der Malerei auseinandergesetzt. Doch nimmt in keinen seiner Schriften das Bild als solches einen förmlichen Stellenwert ein. Die Malerei dient als Leitfaden zur Auseinandersetzung mit Themen wie Perzeption, Expression oder Vision, denen eben auch in einer Aufführung tragende Rollen zugeordnet werden können. Er attestiert der Kunst einen hohen Stellenwert und vergleicht die Malerei mit der Philosophie. Wie es im Vorwort zur Phänomenologie der Wahrnehmung heißt, ist die Kunst gleich der Philosophie kein bloßer Reflex einer vorgängigen Wahrheit, vielmehr hat sie Anteil an der Realisierung von Wahrheit. Auch beschreibt er die Philosophie als eine Malerei, die ohne Farben malt und so die Fremdheit der Welt zum Ausdruck bringt¹⁴. Diese Gedanken lassen sich übertragen auf den Prozess einer Theateraufführung. Was allerdings in dieser Betrachtungsweise außer Acht gelassen wird, ist die spezifische Struktur des Bildes, die das Bild zum Bild macht. In den beiden Frühwerken Merleau-Pontys steht das Bildhafte im Zeichen der Perzeption. Das Wahrgenommene wird bildhaft gedacht, die Materialität des eigentlichen Bildträgers wird nicht miteinbezogen. Später wird Merleau-Ponty bekannt mit den Schriften von Aron Gurwitsch und der Berliner Gestalttheorie. Wahrgenommenes wird fortan gestalthaft gedacht. Dem Gedanken, dass Bilder nach dem Modell eines Fensters zu verstehen seien, diesem Verständnis folgt Merleau-Ponty noch in „Phänomenologie der Wahrnehmung“ (1945). Ein Wandel vollzieht sich in seinem unvollendeten Spätwerk „Das

¹³ Husserliana XXIII, S. 517.

¹⁴ Vgl. Merleau-Ponty, 1966.

Sichtbare und das Unsichtbare“ und durch einige Essays, die auf dem Weg dorthin entstanden. Hierzu zählt der Aufsatz „Der Zweifel Cézannes“ (1942 verfasst, 1945 gedruckt) sowie „Auge und Geist“ (1961)¹⁵. Zwar bleibt ein Spalt bestehen zwischen dem *bildhaften Sehen*, das auf einer Bildhaftigkeit der Dinge beruht und dem *Sehen in Bildern*, das sich im Bild als gemaltes Ding vollzieht. Doch sind Dinge und Bilder in einem ständigen Austausch begriffen. Die Bäume vor dem Fenster und die Baumgestänge Cézannes gehören nicht zwei verschiedenen Welten an, einer Welt objektiver Raumdinge und einer Welt subjektiver Eindrücke, einer Welt der realen Kräfte und einer des schönen Scheins. Es gibt keine Trennung, sondern alles gehört zu einer Welt, die sich auf verschiedene Weise darstellt. Dinge haben eine bildhafte Gestalt, die ihnen anliegt wie eine Haut, genau so haben Dinge aber auch Bildnisse, die sich von ihnen ablösen¹⁶.

Bernhard Waldenfels beschreibt diesen Vorgang wie folgt: die malerische Sichtweise greift auf die Erfahrung zurück, und umgekehrt geht der Blick des Malers und der des Kunstbetrachters in die natürliche Erfahrung mit ein¹⁷. In „Rätsel der Sichtbarkeit“ führt er diese Gedanken weiter und stellt die pikurale Differenz als Springquell vielfältiger Bildexperimente dar. Bilder können sich Dingen annähern, genauso wie umgekehrt die Dinge sich den Bildern annähern. Es entstehen Bild-Dinge und Ding-Bilder. Demzufolge würde es sich im ersten Fall nahezu nur noch um das Sichtbarmachen des Dings handeln, im zweiten Fall nur um das Sichtbarmachen des Bildes. Kehrt man aber einmal zurück zu der Frage, was ein Bildmedium konstituiert, dann kommt ein spezifisch ästhetisches Bildsehen erst zustande, wenn unser Blick, der spontan vom Bild zum Abgebildeten gleitet, aufgehalten wird und auf das Bildobjekt gelenkt wird. Was hält nun aber unseren Blick auf? Was leitet uns zurück zum Bildobjekt? Ein besonders gutes Beispiel findet sich in Kandinskys „Über das Geistige in der Kunst“. Der Maler berichtet von einer Art Urerlebnis beim Betrachten eines Bildes von Monet. Da im Titel ein anderer Gegenstand angekündigt wird als derjenige, der aktuell auf der Leinwand abgebildet wird, entsteht eine Art Blickhemmung. Kandinsky entdeckt *das Bild als Bild*¹⁸. Die Selbstverdoppelung des Bildes in ein *Wovon und ein Worin* lässt nun allerdings eine weitere Frage entstehen, nämlich wie beides zusammenhängt und aus was sich das Bild zusammensetzt. Wenn wir, wie schon erwähnt, von einer Bildgestalt und einer Bildmaterie ausgehen, dann kann nicht von zwei verschiedenen Einheiten oder Arten gesprochen werden. Mit Bernhard Waldenfels lässt sich dementsprechend ergänzen:

Das Bild macht sichtbar, *indem* es sichtbar ist, so wie unser leibliches Selbst sieht, indem es selbst sichtbar ist. In diesem Sinne stellt sich das Bild als verkörperte Sichtbarkeit dar. Zur sinnlichen Gestalt gehört es, dass sie nur materiell fassbar ist, sowie es umgekehrt zur sinnlichen Materie gehört, dass sich die Gestalten in ihr verkörpern. Das Was und das Wie der sinnlichen Gegebenheiten bezeichnen zwei Momente, die sich als unzertrennlich erweisen.¹⁹

Würde man einen blauen Punkt auf einem Blatt Papier auf diese Weise analysieren, dann würden das Blatt samt der Farbe und dem zugehörigen Kontrast zur sinnlichen Materie gehören, die Form aber und alle Ingredienzen, die nötig sind, dieses Zeichen als einen Punkt herauszustellen, würden demnach zu seiner sinnlichen Gestalt gehören. Brandt schreibt in dem Zusammenhang:

¹⁵ Vgl. Boehm, 1994, S. 16ff

¹⁶ Vgl. Merleau-Ponty, *Der Zweifel Cezannes*,

¹⁷ Vgl. Waldenfels, 2010, S. 42ff und S.137.

¹⁸ Vgl. Kandinsky, 1952, S. 9

¹⁹ Waldenfels, 2010, S. 55

Die rein optische vermischt sich mit einer Erkenntnisleistung. Unser Gesichtssinn kann das, was er sieht, nicht als Etwas erkennen. Um etwas Gesehenes als Etwas zu erkennen, bedarf es weiterer Kompetenzen, die über die bloße sinnliche Wahrnehmung oder Empfindungen hinausgehen.²⁰

1.3. Ein Bildbegriff für das Theater

Bevor ein Künstler dieses Jahrhunderts gestaltet und *indem* er gestaltet, muss er die Frage stellen und beantworten, was für ihn überhaupt „Bild“ sein soll: *wie es wovon* handelt.²¹

Da Theaterbilder anderen Gesetzen gehorchen als die meisten anderen Bilder, soll hier eingangs noch einmal festgestellt werden, was genau ein Theaterbild auszeichnet. Wie bereits erwähnt, lassen sich Theaterbilder nicht als Artefakte bezeichnen. Sie sind flüchtig und können nicht auf ihre Visualität beschränkt werden. Auch wenn das vorgenannte Zitat Gottfried Boehms sich nicht explizit auf einen Bildbegriff für das Theater bezieht, haben wir in ihm ein gutes Gerüst, einige für uns zentrale und grundlegende Qualitäten zu definieren und genauer analysieren zu können.

Ein Theaterbild ist immer ein inszeniertes Bild, die Inszeniertheit rahmt dieses Bild und legt es fest. Im 17. Jahrhundert ritten die Herrschaften aufs Land, in ihrer Begleitung ein Diener mit einem Rahmen, um die Natur rahmend zum Bild zu machen²². Eigentlich weist diese Art der Bilderzeugung einige Ähnlichkeiten auf mit dem Erzeugen von Theaterbildern. Auch hier gehören eine ganze Reihe von Wahrnehmungen zum „Naturbild“. Ein Vogel fliegt durchs Bild, der Wind kräuselt nicht nur das Wasser im „Bild“ sondern ist sinnlich auf der eigenen Haut wahrnehmbar. Genauso beeinflussen Geräusche, die außerhalb des Rahmens entstehen, das „Bild“. Eine Aufführung lässt sich mit eben beschriebener Rahmung vergleichen. Auch hier ist das Besondere, dass nebst den Theaterbildern andere Phänomene, Nicht-Bilder, innere Bilder, Phantasiebilder aufscheinen und eine maßgebliche Rolle spielen im gesamten Bild-Wahrnehmungsprozess. Eine Rahmung erlaubt uns zwar, diese Bilder zu differenzieren, wobei eine genaue Definition der Rahmung auch in Aufführungen äußerst schwierig ist. Laute oder Atmosphären verorten sich nicht nur auf der Bühne, dem eigentlichen Rahmen, sie breiten sich aus und nehmen den Zuschauerraum in Besitz. Zudem gehen die Bilder nahtlos ineinander über. Sie erschöpfen sich in ihrer Gegenwärtigkeit.

Was sich in Aufführungen zeigt, trifft immer *hic et nunc* in Erscheinung und wird in besonderer Weise als gegenwärtig erfahren. Aufführungen verfügen nicht über ein fixier- und tradierbares materielles Artefakt; sie sind flüchtig und transitorisch. Sie erschöpfen sich in ihrer Gegenwärtigkeit, das heißt ihrem dauernden Werden und Vergehen, in ihrer Autopoiesis. Aufführungen sind durch ihre Ereignishaftigkeit gekennzeichnet. Die

²⁰ Vgl. Brandt in in Gottfried Boehm, 1994, S. 44 ff

²¹ Gottfried Boehm, 1994, S. 326

²² Diesen Vergleich hat Berit Stumpf von der Theatergruppe Gobsquad in ihrem Vortrag innerhalb der Reihe „More is More“ am 15.6.2011 am Mehringplatz in Berlin angeführt.

spezifische Art der Erfahrung, die sie ermöglichen, stellt einen besonderen Modus von Schwellenerfahrung dar.²³

Was immer erscheint, konstituiert die Materialität der Aufführung. Es entsteht eine Situation, die sich nicht mit einem Gemälde oder einer Fotografie vergleichen lässt, weil räumliche und zeitliche Begrenzung nur teilweise greifen oder ganz wegfallen.

Zur Begriffsklärung muss hier noch einmal dargelegt werden, worauf sich der Begriff der Inszenierung oder auch die Inszeniertheit des Bildes im Theater eigentlich bezieht: Sie beschränkt sich nämlich nicht nur auf den Dramentext oder auf den Stil des Schauspiels, sondern umfasst eine ganze Palette von Einzelbestimmungen, wie zum Beispiel Licht, Stimme, Musik, Rhythmus. Zusammengefasst kann man dies auch Erzeugung von Atmosphären nennen. Hinzu kommt die Art der Präsentation und Repräsentation der Körperlichkeit. Ein Theaterbild wird nicht bloß visuell, sondern auch akustisch und olfaktorisch wahrgenommen. Eine Inszenierung weist auf eine geplante Hervorbringung der eingangs genannten Qualitäten hin, sie ist aber nicht gleichzusetzen mit der Aufführung. Demzufolge präsentiert sich das Theaterbild als ein inszenierter Raum mit Einzelbestimmungen, wird aber in der Aufführung wieder als inszeniertes, anschauliches Ganzes, als eine Sinneinheit wahrgenommen. Eine Rahmung des Bildes tritt erst ein, wenn dieses vom Zuschauer als solches wahrgenommen wird. Trotzdem kann nicht gesagt werden, dass wir es in einer Aufführung lediglich mit einer fiktiven Welt jenseits allen Realen zu tun haben. Zuschauerreaktionen beeinflussen die Wahrnehmung, auch wenn sie nicht zur Rahmung gehören, und sind somit Teil des Gesamterlebnisses. Die Aufführung spielt sich nicht nur auf einer Ebene der Repräsentation ab, sie zielt auf eine Hervorbringung von Präsenz. Allererst erscheint das Theaterbild durch seine Materialität als Präzentes, um dann repräsentative Ebenen hervorzubringen. Die Präsenz des Bildes ist somit eine Voraussetzung für jede fiktive oder repräsentative Ebene²⁴.

Fragen wir nun noch einmal genauer nach, stellen wir fest, dass ein Theaterbild trotz seiner Inszeniertheit als aufgeführtes Bild nicht fixierbar ist. Selbst wenn ich als Akteur auf der Bühne unbeweglich stehe, handelt es sich nicht um ein Bildwerk, sondern vielmehr um ein Bildereignis mit vergangenen und zukünftigen Bildern. Das Zucken eines Fingers, ein Wimpernschlag, eine Gewichtsverlagerung, das Husten eines Zuschauers, sie alle haben den Fluss der Bildereignisse geprägt, genauso wie die einem jeden Zuschauer eigenen Assoziationen. Fischer-Lichte differenziert Aufführung von Inszenierung, indem sie hervorhebt, dass Aufführung ein unwiederholbares Ereignis ist, an dessen Hervorbringung Zuschauer und Akteure beteiligt sind²⁵. Theaterbilder lassen sich demnach nicht trennen vom Denken und Fühlen der Zuschauer. In Form von Erinnerungen, Assoziationen, aber auch Erwartungen begleiten sie jedes Theaterbild und beeinflussen die zeitliche Syntax. Gegenwärtiges wird mit Vergangenen und Zukünftigem verbunden. Der Zuschauer erfährt sich dadurch als besonders gegenwärtig, seine Wahrnehmung weist zwei Richtungen auf. Der eigene, spürende Leib verbindet sich mit Erfahrung, Vergangenheit, Imagination und Erwartung. Das bedeutet, dass Theaterbilder permanent mit inneren Bildern korrespondieren.

²³ Fischer-Lichte, 2006,

²⁴ Vgl. Wihstutz, 2007, S. 36ff.

²⁵ Vgl. Fischer-Lichte, 2004, S. 318ff.

Dies führt uns hin zu der Frage, wie und was eine Zuschauerwahrnehmung auszeichnet. Mit Einbezug des vorgehend entwickelten Bildbegriffes für Theateraufführungen soll dies im nächsten Kapitel genauer analysiert werden.

EBENEN DES REZIPIERENS: ZUM WESEN DES WAHRNEHMENDEN ZUSCHAUERS

Ich sehe auch was ich nicht aktuell sehe, sonst sähe ich überhaupt nichts, was Bestand hat und sich als solches erfassen lässt. Ähnlich höre ich auch was ich nicht aktuell höre, sonst würde ich nur Einzeltöne hören und keine melodische Klangfolge.[...] [so] kann man von Vorbildern und Nachbildern, von Vor- und Rückverweisen sprechen.
Bernhard Waldenfels, *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*²⁶

Wie die bisherigen Überlegungen gezeigt haben, lassen sich Theaterbilder nicht von der subjektiven Wahrnehmung des Zuschauers trennen. Bilder und Zuschauerwahrnehmung sind unabdinglicher Teil des gesamten Wahrnehmungsprozesses. Es handelt sich um eine Wahrnehmung von etwas als etwas. Die Dinge erscheinen in ihrer besonderen Phänomenalität und bedeuten das, als was sie in Erscheinung treten. Bedeutung entsteht im und als Akt der Wahrnehmung.

2.1. Synästhetische Erfahrung

Theaterbilder werden synästhetisch wahrgenommen. Wörtlich übersetzt bedeutet Synästhesie Mitwahrnehmung oder Mitempfinden. Grob lassen sich zwei verschiedene Zugangsweisen zur Synästhesie unterscheiden, eine ist philosophisch-geisteswissenschaftlich geprägt, die andere naturwissenschaftlich. In der philosophischen Tradition lässt sich der Begriff bis zu Aristoteles zurückverfolgen und bezieht sich meist auf das Zusammenwirken der Sinne. In der naturwissenschaftlichen Forschung hingegen wird der Begriff ausschließlich für spezifische, medizinisch diagnostizierbare Phänomene verwendet. Hier handelt es sich vor allem um Sinnesverknüpfungen. Nach dem Neurologen Hinderk Emerich handelt es sich um eine Vermischung der Sinne, bei Stimulation einer Sinnesqualität kommt es zusätzlich zu einer anderen Sinnenqualität. Zum Beispiel wird Hörbares mit dem Sehen von Farben oder geometrischen Formen verknüpft. Bei manchen Synästhetikern sind nebst auditiven und visuellen Stimuli auch olfaktorische und gustatorische Sinneseindrücke in der Lage, synästhetische Farb- und Raumwahrnehmung zu evozieren. Dass Synästhesie auch phänomenal existiert hat schon Merleau-Ponty gezeigt:

Die Sinne kommunizieren untereinander, indem sie sich der Struktur eines Dinges eröffnen, man sieht die Sprödigkeit und Zerbrechlichkeit des Glases, und bricht es mit einem kristallinen Klang, so ist der Träger dieses Tones das sichtbare Glas.²⁷

²⁶ Waldenfels, 2004, S. 211.

²⁷ Merleau-Ponty, 1964, S. 268.

Merleau-Ponty schlägt in dem Zusammenhang, und um der ursprünglichen Wahrnehmungserfahrung gerecht zu werden, eine Sprachkorrektur vor: statt „ich nehme wahr“ sollten wir sagen „man oder es nimmt in mir wahr“. Es ist also nicht allererst unser Blick, der sich auf etwas richtet, etwas beobachtet oder mustert, und ebensowenig ist es ein Sinnesorgan, das wie ein Werkzeug eingesetzt wird. Vielmehr handelt es sich um die Art und Weise, wie uns etwas anrührt oder reizt²⁸.

Sinneswahrnehmungen haben einen pathischen Ursprung. Synästhetische Dimensionen sind jedem Menschen zugänglich, lediglich die Qualität unterscheidet sich von Mensch zu Mensch. Während einige tatsächlich Sinnesverknüpfungen wie das Schmecken von Farben oder das Riechen von Klängen erfahren, kennen die meisten Menschen eher gewöhnlichere Formen wie den beissenden Geruch eines Lackes, das Riechen von Schnee bevor er fällt, oder das Spüren einer bestimmten Atmosphäre in einem Raum²⁹. Bernhard Waldenfels fragt in dem Zusammenhang, wie heterogene Sinne es fertigbringen, sich zu einer einheitlichen Erfahrung zusammenzuschließen. Das Zusammenspiel der Sinne scheint nicht aus den Erfahrungen selbst zu entspringen. Während Merleau-Ponty davon spricht, dass es keine autochthone Organisation der sinnlichen Wahrnehmung gibt, geht er später in seiner Phänomenologie der Wahrnehmung von einer leiblichen Gesamterfahrung aus, die sich durch *Differenzierung* in spezifische Sinnensphären zerteilt, jedoch die *Dominanz* eines bestimmten Sinnes nicht ausschließt. Waldenfels führt diese Gedanken weiter und folgert unter anderem anhand seiner Analysen von Proust „Welt der Sinne“, dass auch *Dissoziationen* entstehen können, die zu einer Isolation bestimmter Sinnesregister führen. Es ist also zu unterscheiden zwischen *ko-modalen* Wahrnehmungsweisen, in denen wir zum Beispiel etwas sehen und gleichzeitig hören oder schmecken, und einer Synästhesie, die zu *heteromodaler* Wahrnehmung führt, so dass Farben einen bestimmten Klang und Klänge eine bestimmte Farbe annehmen³⁰. Um spezifisch synästhetische Wahrnehmungen von Theaterbildern zu analysieren kommt man nicht umhin, die unterschiedlichen Herangehensweisen miteinzubeziehen: Das Theaterbild wird als atmosphärisches Geschehen wahrgenommen. Es handelt sich um eine synästhetische Einheit des Bildes, welche nicht in ihre Einzelkomponenten zerlegt werden kann. Weder lassen sich alle einströmenden Sinneseindrücke zählen, noch lassen sie sich genau unterscheiden. Das Theaterbild wird weder ausschließlich gesehen noch gehört, sondern als ein *atmosphärisch-synästhetisches Bild* mit allen Sinnen erfahren³¹, und wird deshalb in besonderem Maße leiblich erfahren. Die Bildwahrnehmung spielt sich in einer Art Zwischenraum ab, einerseits als inszeniertes Theaterbild der Bühne, andererseits als synästhetische Bilderfahrung am eigenen Leib. Sowohl unmittelbar erfahrene, von außen kommende Sinneseindrücke wie auch bereits innerlich existierende erinnerte Fragmente, Erwartungen, Wünsche spielen im Wahrnehmungsprozess eine signifikante Rolle. Alles wird laufend verknüpft und neu verortet. Das Innen und das Außen wird verflochten. Gernot Böhme spricht in diesem Zusammenhang von einem *Riss im Sein*³². Dies verweist nicht nur auf den Charakter des Bildes zwischen einem Sein und Nichtsein, sondern auch darauf, dass sich die spezifische synästhetische Bildwahrnehmung im Theater als ein *Zwischen* charakterisieren lässt. Benjamin Wihstutz fasst in diesem Sinne zusammen:

²⁸ Waldenfels, 2010, S. 370.

²⁹ Vgl. Böhme, 2001, 86ff.

³⁰ Vgl. Waldenfels, 2010, S. 372.

³¹ Vgl. Waldenfels, 2004, S. 211.

³² Vgl. Böhme, 1999, S. 18ff.

Theaterbilder zielen somit auf eine Wahrnehmung, die sich mit dichotomischen Begriffspaaren wie Körper und Geist, Innen und Außen, Subjekt und Objekt oder Anwesendes und Abwesendes nicht begreifen lässt. Die synästhetische Bildwahrnehmung findet vielmehr in einem Zwischen statt, das jeweils beide Seiten berührt und in die Wahrnehmung mit einbezieht³³.

Zusammenfassend lässt sich sagen: Der Zuschauer nimmt die inszenierten, präsenten Ereignisse wahr, diese lassen sich jedoch nicht auf ihre Visualität oder andere Sinnesebenen reduzieren, sie werden von allen Sinnen gemeinsam als synästhetisches Erlebnis wahrgenommen, welches sich auch außerhalb des Bühnenraums vollzieht. Andererseits werden diese Ereignisse verknüpft mit Vor- und Nachbildern, mit subjektiven Vorstellungen in Form von Erinnerungen, Erwartungen und Assoziationen. Hierzu gehört wiederum, dass sich Bildwahrnehmungen als Gefühlssynästhesien beschreiben lassen. Mit dem Theaterbild ist das Spüren der räumlichen Atmosphäre verbunden. Gefühle sind somit immer an der Zuschauerwahrnehmung beteiligt, sie äußern sich als spezifische Emotionen wie Glück, Ärger oder Langeweile, aber auch als eine Gesamtheit, welche der Zuschauer als eigenleibliches Spüren erfährt. Theaterbilder werden in der Wahrnehmung der Zuschauer also immer verbunden mit Vor- und Nachbildern, mit Erinnerungen und Erwartungen; mit dem bewussten und unbewussten Vorstellen von etwas, was eigentlich abwesend ist³⁴.

2.2. Ordnungen der Repräsentation versus Ordnung der Präsenz

Wir haben es also weniger zu tun mit einer Welt, in der das Theater in einen Erstraum der Aktivität und einem Zweitraum der Rezeptivität zerteilt wird. Zu sagen, dass auf der Bühne agiert, im Zuschauerraum rezipiert und applaudiert wird, würde den pathischen Charakter, der all unserem Reden und Tun innewohnt, verkennen. Der Ort der Bilder ist nicht allein die Bühne, sondern auch der Mensch selbst. Die Bildwahrnehmung spielt sich in einem Zwischenraum ab, einerseits als inszeniertes Theaterbild, andererseits als synästhetische Bilderfahrung am eigenen Leib. Auch beginnt nicht alles erst im Moment, in dem sich auf der Bühne etwas ereignet, sondern für den Zuschauer weit im Vorfeld, eigentlich in dem Moment, in dem er sich entscheidet, eine Theateraufführung zu besuchen. Vorwissen, Erwartungen, innerlich existierende, imaginierte, erinnerte Bilder, Sinneseindrücke, den muffigen Geruch der Theaterkulissen, die Wärme der Scheinwerfer, all das nimmt bereits im Vorfeld Einfluss auf die eigentliche Aufführung. Eine Verflechtung von inneren und äußeren Bildern findet statt, Imagination und Wahrnehmung sind grundlegende Prinzipien jeder Zuschauerwahrnehmung. Man kann Theateraufführungen demzufolge als autopoietische Prozesse definieren, es handelt sich immer wieder um eine *selbstschöpferische Tätigkeit*. Die Flüchtigkeit des Bildes ist konstitutiv für jedes weitere entstehende Bild, Wirkung entsteht nicht aufgrund der Fixiertheit eines Theaterbildes, sondern in der Erwartung des Zuschauers auf Wandlung und Auflösung.

³³ Vgl. Wihstutz, 2007, S.45.

³⁴ Vgl. Wihstutz, 2007, S. 50.

Bei einer Theateraufführung leben wir in einer Welt perzeptiver Phantasie, wir | haben | „Bilder“ in der zusammenhängenden Einheit eines Bildes, aber darum nicht Abbilder. [...] Wo aber ein Schauspiel dargestellt wird, da braucht gar kein Abbildungsbewusstsein erregt | zu | werden, und was da erscheint, ist reines perzeptives Fiktum. [...] Wir nehmen wahr in aktiver Weise, wir urteilen in aktiver Weise, wir vollziehen Erwartungen, wir hoffen und fürchten, wir trauern und sind freudig bewegt, wir lieben und hassen usw. Aber all das „in“ der Phantasie, im Modus des Als-ob.³⁵

Wir sind also in der Lage, etwas Abwesendes innerlich in die Gegenwart zu versetzen und dies mit dem anwesenden Bild zu verknüpfen. Erika Fischer-Lichte beschreibt diesen Prozess wie folgt:

[Das Bild] wird wohl zunächst in seinem phänomenalen Sein wahrgenommen; dann jedoch, wenn sich die Aufmerksamkeit aus ihrer Fokussierung auf das Wahrgenommene löst, sozusagen abzuschweifen beginnt, als ein Signifikant, mit dem sich die unterschiedlichen Assoziationen - Vorstellungen, Erinnerungen, Gefühle, Gedanken - als seine Signifikate verbinden.³⁶

Nun stellt sich die Frage, was uns genau in die Lage versetzt, dieses Abwesende mit dem Anwesenden zu verbinden. Ist es das menschliche Vermögen der Einbildungskraft, wie Benjamin Whistutz es beschreibt³⁷, oder überfallen uns die Assoziationen eher zufällig, ohne dass sie sich an bestimmte Regeln halten? Liegen dem Prozess Imagination, Einbildungskraft und Phantasie zugrunde oder Vorstellungen und Erwartungen?

Um diese Verflechtungen untersuchen zu können, kommen wir nicht umhin, uns noch einmal an der eigentlichen Zuschauerwahrnehmung zu orientieren. Das Erscheinen eines Phänomens lenkt die Aufmerksamkeit des Zuschauers. Erika Fischer-Lichte spricht in diesem Zusammenhang von einer *kontemplativen Versenkung*. Dadurch zeigen sich die wahrgenommenen Ereignisse in ihrem *je besonderen phänomenalen Sein* und geben ihre Eigenbedeutung preis. Sobald aber die Aufmerksamkeit sich aus ihrer Fokussierung auf das Phänomen in seiner Selbstbezüglichkeit löst, abzuschweifen beginnt, werden mit dem Signifikat unterschiedliche Assoziationen - Vorstellungen, Erinnerungen, Gefühle, Gedanken - als seine Signifikate verbunden. Dieses immerwährende Oszillieren zwischen Konzentration auf das Phänomen in seiner Selbstbezüglichkeit und auf die Assoziationen, die es auszulösen vermag, kann man Erika Fischer-Lichte folgend die *Ordnung der Präsenz* (Leib des Schauspielers als sein leibliches In-der-Welt sein) nennen. Dem gegenüber steht die *Ordnung der Repräsentation*. Sie verlangt jede Wahrnehmung auf die Figur zu beziehen. Jede der beiden Ordnungen generiert ihre Bedeutungen nach anderen Prinzipien, die vorherrschend werden, wenn sich eine Ordnung stabilisiert. In der *Ordnung der Präsenz* gilt, dass die Bedeutung des wahrgenommenen Leibes oder Dinges assoziative Bedeutungen erzeugt, die aber mit dem Wahrgenommenen nicht in direkter Verbindung stehen müssen. In dieser Ordnung verlaufen die Wahrnehmungsprozesse unvorhersehbar. Die Verfügungsgewalt über den Prozess ist dem

³⁵ Husserliana XXIII, S. 515, 517.

³⁶ Fischer-Lichte, 2006, S. 19ff.

³⁷ Vgl. Wihstutz, 2007, S. 50.

Wahrnehmenden entzogen. In der *Ordnung der Repräsentation* wird alles, was wahrgenommen wird, im Hinblick auf das, was sich zeigt, wahrgenommen. Der Wahrnehmungsprozess folgt einem Ziel, zum Beispiel eine Figur oder eine Situation entstehen zu lassen. Elemente, die nicht in die jeweilige Rasterung passen, werden ausgeschieden und übersehen. Der Wahrnehmungsprozess erscheint aus diesem Grunde bis zu einem gewissen Punkt vorhersagbar. Solange sich eine Ordnung stabilisiert hat, die Wahrnehmung sich in der jeweiligen Ordnung vollzieht, erscheint sie dem Wahrnehmenden als selbstverständlich. Erst im Augenblick des *Umspringens* von einer Ordnung in die andere wird der Wahrnehmungsprozess selbst auffällig. Es entsteht ein Zustand der Instabilität, der den Wahrnehmenden zwischen die Ordnungen, in einen *Zwischen- oder Schwellenzustand* versetzt, in dem er sich selbst als Wahrnehmenden wahrnimmt, was wiederum auf die Dynamik des Wahrnehmungsprozesses Einfluss hat. Der Wahrnehmende wird zum Wanderer zwischen zwei Welten, zwischen zwei Ordnungen der Wahrnehmung, er ist nicht mehr Herr der Übergänge. Erika Fischer-Lichte beschreibt diesen Zustand als folgt:

Dem Wahrnehmenden wird zunehmend bewusst, dass ihm nicht Bedeutungen übermittelt werden, sondern dass er es ist, der sie hervorbringt, und dass er auch ganz andere Bedeutungen hätte hervorbringen können, wenn zum Beispiel das Umspringen von einer Ordnung zu einer anderen später oder weniger häufig eingetreten wäre.³⁸

Es lässt sich also feststellen, dass Theater wie eine Schwelle funktioniert. Die Zuschauer bringen Ideen, Erwartungen, Erfahrungen, Vergangenheiten aber auch ihre eigene Leiblichkeit mit und verbinden sie mit dem Bühnengeschehen.

2.3. Phantasie und Imagination

Der Prozess dieses *Verbindens* kann, wie Benjamin Wihstutz es beschreibt, nur in Gang gesetzt werden durch die menschliche Fähigkeit, sich etwas einzubilden:

[...] Vor- und Nachbilder, Erinnerungen und Erwartungen sind nichts anderes als unbewusste und bewusste Vorstellungen von etwas Abwesendem, die mit dem anwesenden, präsenten Bild der Bühne verknüpft werden. Das menschliche Vermögen, das diesen Vorstellungen zu Grunde liegt, ist die Einbildungskraft.³⁹

Die historische Entwicklung des Begriffs *Einbildungskraft* nachzuzeichnen, würde an dieser Stelle zu weit führen, jedoch scheint es unverzichtbar, die Begriffe *Imagination* und *Phantasie*, *imaginär* und *imaginativ* im Bezug auf die Bedeutung der Einbildungskraft in der Zuschauerwahrnehmung näher zu beleuchten. Die historische Entwicklung verlangt bereits bei den ersten zwei Begriffen nach einer Differenzierung. Auf der einen Seite kann man sagen, dass die beiden Vorgänger der Einbildungskraft, Imagination und auch Phantasie synonym zu ihr stehen. Heute aber bezeichnen die beiden Begriffe aufgrund ihrer historischen Entwicklung eher auseinanderstrebende Kräfte. Die Phantasie hat sich tendenziell von der Einbildungskraft entfernt, seit der Aufklärung wird sie als eher niederes Vermögen betrachtet, der das Ausschweifen und Ausufern eigen ist. Sie führt uns weg von unserer Umgebung, in ferne surreale Welten, ins Unbekannte und Unheimliche. Sie lässt sich vom Verstand schwer kontrollieren. Die Imagination hingegen wird als kreativer, schöpferischer Akt verstanden, der äußere Bilder aufzunehmen und mit konkreten Vorstellungen zu verbinden

³⁸ Fischer-Lichte, 2006, S. 21.

³⁹ Wihstutz, 2007, S. 50.

vermag. Im Theater findet eine Überschneidung der eben genannten Vermögen statt: Vorstellungen können vom Wahrgenommenen abschweifen (Phantasie) sich andererseits direkt auf die Wahrnehmung beziehen. Dieses Oszillieren zwischen den beiden Ebenen lässt sich als eigentliche Macht der Einbildungskraft bezeichnen, denn Fiktion entsteht durch Einbildung und durch Phantasie - die Wahrnehmung springt fortwährend zwischen den zwei Wahrnehmungsweisen. Im Bruch zwischen den beiden erlebt sich der Zuschauer als intensiv gegenwärtig.

Benjamin Wihstutz folgend, wird hier nur die transformative Seite der Einbildungskraft beleuchtet, dementsprechend liegt der Fokus insbesondere bei der Kraft des Imaginativen.

Würde die Fähigkeit zur Imagination wegfallen, dann sähen die Zuschauer nur einzelne „Töne“ und könnten sie nicht zu einer Geschichte verbinden. Imagination wiederum benötigt das Abschweifen Können in die Phantasie. Die beiden Tätigkeiten befinden sich in einem permanenten Widerstreit. Phantasie führt weg von den Sinneseindrücken, Imagination wiederum bindet Aufmerksamkeit an die Wahrnehmung. Letztendlich sind die Prozesse des Abschweifens und wieder Angleichens unverzichtbarer Bestandteil der Zuschauerwahrnehmung. Auslöser für das Abschweifen in die Phantasie sind häufig die Bildelemente des Theaters selbst. Man kann sie Dietmar Kamper⁴⁰ folgend als „Einbruchstellen für ein Jenseits“, als „Ausbruchsstellen für ein Diesseits“ definieren. In dem Sinne vermögen Bilder Räume zu öffnen, die in andere Welten führen. In ausufernde, weitläufige Räume, die ihrerseits immer wieder begrenzt werden durch die Imagination. Die Phantasie muss im Zaum gehalten werden, möchte man das Bühnengeschehen verfolgen, sie eröffnet aber auch die Möglichkeit zu entfliehen und ein eigenes, inneres Theater zu schaffen. Die Imagination hingegen, die der Phantasie gegenüber steht, verknüpft das Bühnengeschehen mit fiktiven Vorstellungen. Ohne sie wäre es dem Zuschauer gar nicht möglich, eine dargestellte Handlung nachzuvollziehen, die Zeichen auf der Bühne zu deuten und eine Fiktion zu entwickeln.⁴¹ Bernhard Waldenfels schreibt hierzu:

[...] was im Alltag mehr oder weniger beiläufig, halb spontan, halb absichtsvoll geschieht, wird im Theater zum Teil einer imaginären Bühnenwelt. Verwandelt in Theaterfiguren existieren Menschen nicht nur, sie treten auf in leibhafter Gestalt, sei es in kriegerischer Rüstung oder im Clownsgewand, sei es dass sie Krüge umwerfen oder den Dolch zücken. Selbst Sonne und Donner verwandeln sich in Rampenlicht oder Theaterdonner.⁴²

Phantasie und Imagination ermöglichen es also, ein Theaterbild immer weiter auszumalen und so die fiktive Vorstellung in immer genaueren Details herauszuschälen. Unabdinglich spielen in diesen Vorgang immer wieder die Assoziationen des Zuschauers hinein. Jedes Detail vermag diese auszulösen. Assoziationen können in Form von subjektiven Erfahrungen und Erinnerungen aufscheinen, aber auch durch die Präsenz anderer Zuschauer oder durch ein bestimmtes Requisit ausgelöst werden. Die Aufmerksamkeit des Zuschauers bewegt sich zwischen Präsenz und Repräsentation. Für das Entstehen von Fiktion bedarf es aber nicht bloß dieser beiden Ebenen, sondern auch der Imagination. Sie ist es, die die Theaterbilder mit Vorstellungen, die Zeichen der Bühne mit dem Bezeichneten verbindet. So abstrakt diese Zeichen auch sein mögen, sie werden Kraft der Imagination als die Repräsentation von etwas wahrgenommen. Beispielsweise können acht gespannte Schnüre, die einen Quader auf der Bühne formen, als Innenraum oder gar

⁴⁰ Vgl. Kamper, 1995, S. 16.

⁴¹ Vgl. Wihstutz, 2007, S. 50ff.

⁴² Waldenfels, 2010, S. 245.

Wohnzimmer wahrgenommen werden. Vieles was sich auf der Bühne nur im gesprochenen Text manifestiert, verfügt nicht einmal über ein „materielles“ Zeichen, bezieht sich auf Abwesendes, das auf der Bühne keine Darstellung findet. Hier wiederum ist es die abschweifende Phantasie, die das nicht Dargestellte mit passenden, subjektiven Bildern ergänzt. Die Aufmerksamkeit des Zuschauers oszilliert zwischen all den vorgenannten Ebenen, nicht allein zwischen Präsenz und Repräsentation, zwischen dem Angleichen des Imaginierten und dem Abschweifen in die Phantasie, sondern auch zwischen Assoziationen, Erwartungen und Erinnerungen. Benjamin Wihstutz fasst in diesem Sinne zusammen:

Die Welt des Theaters ist nicht allein eine Welt, die sich zwischen Zuschauer und Akteur, zwischen Fiktion und Realität abspielt. Zugleich öffnet sie dem Zuschauer Welten, die weitaus subjektiver sind, die in die Ferne schweifen lassen, in einen Innenraum mit unbekanntem Weiten, in ein Jenseits des eigenen Körpers: einen Raum der Phantasie.⁴³

2.4. Zeit und Flüchtigkeit

Im ersten Kapitel dieser Arbeit wurde im Rahmen der Frage, wie sich ein Theaterbild von anderen Bildern abhebt, bereits eingegangen auf Zeit und Flüchtigkeit. An dieser Stelle soll nun genauer untersucht werden, wie der ereignishaft Charakter, der jede Aufführung auszeichnet, sich auf die Zuschauerwahrnehmung auswirkt.

Der flüchtige Charakter von Theaterbildern ist konstitutiv. Die intensive Wirkung eines Theaterereignisses entsteht nicht aufgrund einer Fixiertheit, sondern liegt begründet in der Erwartung der Zuschauer auf Wandlung und Auflösung. Die Bildwahrnehmung ist ohne ihren flüchtigen Charakter gar nicht denkbar. Die ästhetische Wahrnehmung des Zuschauers richtet sich in erster Linie auf das Erscheinen, auf die Gegenwärtigkeit eines aufscheinenden Bildes. Dadurch befindet sich der Zuschauer stets mitten im Geschehen, im Hier und Jetzt. Durch den Rahmen seiner Inszeniertheit nimmt der Zuschauer das Theaterereignis als eine *komponierte Einheit*, als ein *anschauliches Ganzes*⁴⁴ wahr. Diese ikonische Differenz täuscht über den Aufführungscharakter eines Theaterbildes hinweg, über das Erscheinen des Bildes als Ereignis. Der Aufführungscharakter jedoch ermöglicht überhaupt erst, ein Bild als Bild wahrzunehmen. Das Erscheinen selbst ist die Voraussetzung dafür, dass etwas als etwas erscheinen kann.⁴⁵ *Emergenz und Kreation*⁴⁶ schließen einander nicht aus, das Theaterbild zeigt sich als flüchtiges Gebilde, das sich im Augenblick des Erscheinens wieder verflüchtigt. „Das Bild ereignet sich in seinem Erscheinen bevor es überhaupt Bild ist.“⁴⁷

Theaterbilder werden also immer als etwas wahrgenommen, dem Bedeutung zukommt. Sie werden in einem zeitlichen Kontext wahrgenommen, der wiederum die Bedeutungszuweisung bestimmt. Zum einen wird das Bild im Zusammenhang mit vergangenen und zukünftigen Bildern wahrgenommen, zum anderen wird die Wahrnehmung und Bedeutungszuweisung geprägt von

⁴³ Wihstutz, 2007, S. 70.

⁴⁴ Vgl. Boehm, 1994, S. 30.

⁴⁵ Vgl. Waldenfels, 2002, S. 28.

⁴⁶ Vgl. Waldenfels, 2004, S. 217.

⁴⁷ Vgl. Wihstutz, 2007, S. 40.

subjektiven Erfahrungen, Erinnerungen und Erwartungen. „Die zeitliche Syntax sorgt dafür, dass das Bild einen eingebetteten Platz im Handlungs- und Bildervollzug einnehmen kann.“⁴⁸

Erika Fischer-Lichte folgend lässt sich feststellen, dass sich die *präsenste Materialität des Bildes* erst durch eine zeitliche Syntax in *einer Ordnung der Repräsentation* wahrnehmen lässt, sie allein vermag es, die anwesende Präsenz des Bildes mit dem Abwesenden zu verbinden.⁴⁹

Diese Doppelung haftet nicht nur dem Theaterbild an, sondern lässt sich wie Gernot Böhme gezeigt hat, auch auf andere Bilder übertragen. Das Bild wird weder seiend noch nicht-seiend bestimmt, sondern als ein *Dazwischen*. In dem Zusammenhang spricht er vom Bild als „Riss im Sein“.⁵⁰ Auch Bernhard Waldenfels bezieht sich auf einen Riss oder vielmehr auf eine Schwelle, die er mit Zeit und Raum in Verbindung bringt:

Die Schwelle ist schwer zu verorten, im strengsten Sinn ist sie gar nicht zu verorten. Sie bildet einen Ort des Übergangs, einen Niemandsort, an dem man zögert, verweilt, sich vorwagt, den man hinter sich lässt, aber nie ganz. Im Überschreiten der Schwelle befindet man sich nicht mehr hier und noch nicht dort. Ort und Zeit berühren sich.⁵¹

Im Bezug auf die zeitliche Syntax in Aufführungen, zeigt sich dieser Riss *im Bild selbst*. Die Wahrnehmung verknüpft das präsenste Bild immer mit Abwesendem in Form von Vor- und Nachbildern. Waldenfels schreibt in dem Zusammenhang, dass wenn wir als Zuschauer nicht in der Lage wären, Theaterbilder in ihrem zeitlichen Zusammenhang wahrzunehmen, wir es nicht mit Bildern sondern lediglich mit „kaleidoskopisch wechselnden Erfahrungssplittern“ zu tun hätten.⁵²

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die zeitliche Syntax von Theaterbildern sich sowohl auf das präsenste Bild als auch auf seine zugehörigen Vor- und Nachbilder bezieht. Sowohl auf die Wahrnehmung, als auch auf subjektive, innere Bilder. Durch das komplexe Spiel der Bildwahrnehmung werden den Bildern sowohl objektive als auch subjektive Bedeutungen zugeordnet, sie lassen sich nicht trennen von Vorstellungen, die in Form von Erinnerungen, Erwartungen und Assoziationen das Bild begleiten.⁵³

⁴⁸ Vgl. Wihstutz, 2007, S. 41.

⁴⁹ Vgl. Fischer-Lichte, 2004, S. 255ff

⁵⁰ Vgl. G. Böhme, 1999, S. 21.

⁵¹ Waldenfels, 1999, S.24.

⁵² Vgl. Waldenfels, 2004, S. 211.

⁵³ Vgl. Wihstutz, 2007, S. 43.

EMBODIED MIND - PHÄNOMENALE UND SEMIOTISCHE LEIBLICHKEIT

[...] the human body can never be used in the same way as any other object. For, it is a living organism which is in a permanent state of becoming; which is in a process of ongoing transformation. There is no state of "is"; the body understands its being only as becoming; it is not static but dynamic. Each lowering of the eyelid, each breath, each movement recreates it anew; it becomes another, embodies itself anew. The bodily being-in-the-world which is not is but is becoming, which permanently embodies itself anew, fiercely contradicts any definition of a work of art.

Erika Fischer-Lichte, *Living Organisms*⁵⁴

3.1. Aufhebung des Dualismus

Im Sinne Merleau-Pontys lässt sich feststellen, dass der Leib als Vermittler zwischen Körper und Geist steht. Er ist die Fundierung des Menschen in der Welt, nicht Teil des Raums, sondern eine Folge unserer Leibesverankerung. Weil wir Leib sind, haben wir Raum.⁵⁵

Im Bezug auf Theater, ausgehend davon, dass Aufführungen ein ereignishafter Charakter zugrundeliegt, kann man sagen, dass wir es auch hier mit Vorgängen zu tun haben, die der Sicht Merleau-Pontys nahe kommen. Sobald der in der westlichen Welt seit Jahrtausenden gültige Dualismus von Leib - Seele, Körper - Geist außer Kraft gesetzt wird, zeigt sich deutlich, dass Geist und Bewusstsein sich nur als verkörperter Geist, als embodied mind, begreifen lassen. Geist beziehungsweise Bewusstsein kann es nicht außerhalb eines Körpers geben. In der westlichen Tradition führt diese fundamentale Trennung zwischen Körper und Geist dazu, dass Körper und Geist sich auf einer Art Schlachtfeld bekämpfen. Das Ziel ist, dass der Geist den Sieg über den Körper erringt. Erika Fischer-Lichte spricht in dem Zusammenhang von einer Versklavung des Körpers durch den Geist. Der Körper wird zu einem Instrument in den Händen des Geistes, zu einem Material, das man formen und gänzlich kontrollieren kann. Theater, Tanz und Performance lehren uns aber seit mindestens schon dem performativen Turn, dass diese Sichtweise nicht aufgeht. Wenn in der Aufführung der phänomenale Leib der Akteure als embodied mind in Erscheinung tritt, wird er vom Zuschauer in besonderer Weise als gegenwärtig erfahren. Dies eröffnet dem Zuschauer die Möglichkeit, zugleich sich selbst als embodied mind und als intensiv gegenwärtig zu erleben. Der Zuschauer als Rezipient erlebt sich durch die Präsenz des Akteurs auf der Bühne als ein

⁵⁴ Fischer-Lichte, 2005, S. 22.

⁵⁵ Vgl. Merleau-Ponty, 1994.

Individuum, das konstant im Werden begriffen ist, als einen lebendigen, bewusstseinsbegabten Organismus. Phänomenale Leiblichkeit und semiotische Leiblichkeit sind eng mit einander verknüpft. Der phänomenale Körper kann allerdings durchaus ohne den semiotischen, der semiotische Körper aber nie ohne den phänomenalen gedacht werden.⁵⁶ Durch die Differenz zwischen dem phänomenalen und dem bedeutungstragenden Körper des Akteurs wird der Zuschauer in eine Art Schwellenzustand versetzt. Der phänomenale verhält sich nicht deckungsgleich mit dem semiotischen Leib, er geht nie vollkommen auf in der dargestellten Figur oder der repräsentierten, symbolischen Ordnung. Der Zuschauer wird dadurch immer wieder herausgefordert, seine Aufmerksamkeit zwischen Wahrnehmung des Akteurs als Zeichen und Wahrnehmung des Akteurs als phänomenalen Leib oszillieren zu lassen. Je öfter sich dieses Umspringen von einer Ordnung zur anderen ereignet, desto bewusster nimmt der Zuschauer wahr, dass er, ohne es zu wollen oder verhindern zu können, in einen Zustand zwischen den Ordnungen gerät.⁵⁷

3.2. Schwellen oder auch Aktion und Rezeption

Wo Theater gespielt wird geht es nie ganz mit rechten Dingen zu - ob auf der Strasse oder auf der Bühne. Nicht nur die Zuschauer aber auch die Schauspieler überqueren mit Beginn der Aufführung eine Schwelle, wie wenn wir einschlafen oder aufwachen.⁵⁸

Der Schauplatz des Theaters hat etwas doppelbödiges. Indem wir eine Vorstellung besuchen, setzen wir uns dem Fremden aus, dem Unerwarteten. Diese Fremdheit greift über auf alle Komponenten die das Bühnengeschehen bestimmen. Der Gang der Aufführung lässt sich nicht nach der Uhr messen, noch lässt sich das Geschehen von außen abgrenzen; die Umrisse sind beweglich wie Schattenbilder.

Jenseits der Schwelle ist es nie ganz geheuer - wie beim Schlafwandeln lassen sich die Kräfte die einem bewegen nie völlig beherrschen⁵⁹.

Alles beginnt damit, dass sich auf der Bühne etwas ereignet, das alle berührt und sie in das Geschehen verwickelt. Von Zuschauerseite aus entsteht eine Ko-Affektion, die Rezipienten werden zu Mitspielern, sobald sie sich von dem bewegen lassen, was die Akteure bewegt. Diesen Vorgang kann man nicht nur auf die Bühne, den sogenannten Erstraum der Aktivität, beschränken. Er findet auch jenseits der Bühnenrampe, im Zweitraum der Rezeptivität statt. Es entsteht eine bewegliche Trennzone, eine Schwelle die beiderseits überschritten werden kann.⁶⁰ Dies wiederum bedeutet, dass eine Aufführung aus der Interaktion aller Teilnehmer, aus der Begegnung von Akteuren und Rezipienten entsteht, dass die Teilnehmenden eine *Spanne Lebenszeit* miteinander teilen. Dadurch gelten ganz andere Bedingungen als bei der Produktion und Rezeption von Texten und anderen Artefakten.

⁵⁶ Vgl. Fischer-Lichte, 2005.

⁵⁷ Vgl. Fischer-Lichte, 2006, S.14ff

⁵⁸ Waldenfels, 2010, S. 243.

⁵⁹ Waldenfels 2010, S. 252ff.

⁶⁰ Waldenfels 2010, S. 249ff.

Nicht nur die Schauspieler, sondern auch die Zuschauer haben die Möglichkeit, sich als Subjekt zu erfahren, welches das Handeln und Verhalten anderer mitzubestimmen vermag und dessen eigenes Handeln und Verhalten ebenso von anderen mitbestimmt wird. Somit fällt eine trennscharfe Unterteilung in Akteure und Rezipienten weg. Beide sind als in der Welt seiend, wahrnehmend und zeichengebend, präsent und repräsentierend. Ein Akteur ist zuallererst auf seinen phänomenologischen Leib angewiesen, um überhaupt als semiotischer Leib Zeichen setzen zu können. Nicht nur Schauspieler setzen Zeichen, auch Zuschauer können die vorherrschende Ordnung jederzeit für Momente ins Gegenteil verkehren, indem sie beispielsweise applaudieren, husten oder mit Tomaten und faulen Eiern werfen. Eine Aufführung entzieht sich in dem Sinne der Verfügungsgewalt des Einzelnen. Sie ist weder vollständig kontrollier- noch vollständig planbar. Alle Beteiligten befinden sich in der merkwürdigen Situation, weder autonom noch fremdbestimmt zu sein, aber trotzdem Verantwortung für die nicht selbst geschaffene Situation zu übernehmen. In dem Sinne lässt sich feststellen, dass Aufführungen immer auch soziale Prozesse sind. Niemand kann passiv sein - die einzige Möglichkeit sich der Verantwortung zu entledigen, besteht darin, den Raum zu verlassen.⁶¹

⁶¹ Vgl. Fischer-Lichte, 2006, S.17ff

ÜBERARBEITUNG EINES MANIFESTES

4.1. Manifest

Das Theatermanifest als Werkzeug.1) Theater soll **sinnlich** sein, so dass der Zuschauer sich mit dem Rezipierten auf mehreren Ebenen **identifiziert**.2) Alltägliche Wahrnehmungsgewohnheiten (**Kodierungen**) müssen in Frage gestellt werden.3) Durch die **Verfremdungen** der Kodierungen muss erreicht werden, dass das Publikum *nicht konsumiert*. (Typologie des Betrachterverhaltens).4) Erst in der **Wahrnehmung des Zuschauers** erfährt das Stück seinen Ausgang.5) Requisiten sind Attribute und für Attribute gilt: es muss **vier Gründe für deren Daseinsberechtigung** in einem Theaterstück geben.6) In der Reduzierung auf die **Essenz** liegt die Kraft. Diese bezieht sich nicht nur auf Attribute, sondern allgemein auf die Gestaltung des Bühnenraums und der Figur.7) Eine **Transformation des Bühnenraums** soll bewirkt werden.8) Das Publikum sitzt auf einem **Pulverfass**, - ob es zur Explosion kommt sei dahingestellt.9) Theater darf fragmentarisch sein, muss aber lesbar bleiben.10) Eine Dialektik der **kontrovers doppelbödigen Reibung** muss aufs dringlichste angestrebt werden.

Das Theater-Manifest als Vision.1) In den meisten Fällen ist es besser zu **schweigen** als zu reden, da die rechte Gehirnhälfte dann nicht in ihrer Beschäftigung mit dem Bild gestört wird.2) Wir bestehen darauf, **interkosmische** Veranstaltungen abzuhalten. Über den Kaffeebecherrand hinauszuschauen ist die Devise.3) Klischees sind dazu da, mit ihnen **herumzuwerfen**, auf ihnen **herumzuhacken** und sie in der Luft zu **zerreißen**.4) Das Spiel sollte eindringlich, aber **nicht zwingend nackt** vorgetragen werden.5) Köpfe müssen rollen, um größtmögliche **Betroffenheit** zu erreichen (nach Bedarf kann auch Kohl oder Salat mit scharfem Beil gespalten werden).6) Theater macht keinen – nein, einen **Spaß**, damit basta!7) Es ist nichts dagegen einzuwenden, beim Ausgang **Blümchen und Cold Packs** zu verteilen.8) Bühnenböden sollen entweder tiefschwarz oder so **abgeranzt** wie möglich sein.9) Theater ist **ein Kuss** ohne Bedingung.10) Ein **Kater** kann, muss aber nicht hinderlich sein beim Konzipieren eines Stückes.⁶²

4.2. Fazit

Dieses Manifest wurde nicht von Theaterwissenschaftlern geschrieben, noch hat es den Anspruch, Behauptungen aufzustellen, die als wissenschaftlich gesichert gelten. Im Folgenden soll nichtsdestotrotz vier ausgewählten Punkten mit dem in vorliegender Arbeit entwickelten, wissenschaftlichen Hintergrund begegnet werden und den einzelnen Punkten genau auf den Zahn gefühlt werden:

In den meisten Fällen ist es besser zu **schweigen** als zu reden, da die rechte Gehirnhälfte dann nicht in ihrer Beschäftigung mit dem Bild gestört wird.

Dieser erste Manifestpunkt ist aus wissenschaftlicher Sicht nicht wirklich haltbar. Es müsste erstens einmal geklärt werden, um welches Bild es sich eigentlich handelt. Würde man davon ausgehen, dass wir es mit einem Theaterbild zu tun haben, dann würde sich zweitens der letzte Teil des Satzes im Nichts auflösen. Ein Theaterbild besteht aus einer ganzen Palette von Einzelbestimmungen, Licht, Stimme, Musik, Rhythmus. Es erzeugt Atmosphären, die nicht bloß

⁶² kornblum-rettenmund, 2006

visuell, sondern auch akustisch und olfaktorisch wahrgenommen werden. Geht man davon aus, dass einem Menschen bei der Rezeption einer Aufführung nur die rechte Hemisphäre zur Verfügung stünde, dann könnte der Betreffende zwar Theaterbilder ganzheitlich erfassen, Gestalten wahrnehmen, akustische und olfaktorische Eindrücke erfassen, wäre aber nicht in der Lage, die verschiedenen Reize zu entschlüsseln, Begriffe und Bedeutungen zu bilden, eine zeitliche Syntax wahrzunehmen. Wie Benjamin Wihstutz treffend beschreibt: „Die zeitliche Syntax sorgt dafür, dass das Bild einen eingebetteten Platz im Handlungs- und Bildervollzug einnehmen kann.“⁶³ Die Bildwahrnehmung spielt sich zudem in einer Art Zwischenraum ab, einerseits als inszeniertes Theaterbild der Bühne, andererseits als synästhetische Bilderfahrung am eigenen Leib. Unmittelbar erfahrene, von außen kommende Sinneseindrücke und bereits innerlich existierende erinnerte Fragmente, Erwartungen, Wünsche werden laufend verknüpft und neu verortet. Stünde dem Zuschauer nur die eine Hemisphäre zur Verfügung, hätte er es zu tun mit kaleidoskopischen Splintern, die niemals die Ganzheit einer Aufführung einschließen könnten und eher einem wirren Bildertraum glichen.

Theater soll **sinnlich** sein, so dass der Zuschauer sich mit dem Rezipierten auf mehreren Ebenen **identifiziert**.

Dieser Manifestpunkt bringt in seiner Einfachheit Wesentliches auf den Punkt. Er spricht nicht nur von den synästhetischen Erlebnissen und Wahrnehmungsvorgängen sondern schließt, indem er Ebenen und Identifikation nennt, die Verknüpfungen mit subjektiven Vorstellungen in Form von Erinnerungen und Assoziationen mit ein. Das Theaterbild wird als atmosphärisches Geschehen wahrgenommen. Würde man dieses *auf mehreren Ebenen identifizieren und* weiter konkretisieren, müsste man allerdings ergänzen, dass sich die Erfahrungen der Zuschauer natürlich nicht nur auf die sinnliche Ebene beschränkt. Theaterbilder werden in der Wahrnehmung der Zuschauer immer auch mit Vor- und Nachbildern, mit Erinnerungen und Erwartungen, mit dem bewussten und unbewussten Vorstellen von etwas, was eigentlich abwesend ist, verbunden. Um die Bilder einer Aufführung verbinden und verstehen zu können, müssen nebst den sinnlichen Eindrücken auch kognitive Prozesse integriert werden.

Erst in der **Wahrnehmung des Zuschauers** erfährt das Stück seinen Ausgang.

Auch diesem Manifestpunkt kann ein gewisser Wahrheitsgehalt nicht abgesprochen werden. Tatsächlich erfährt eine Aufführung ihren Ausgang immer und besonders ganz individuell durch das Mitwirken jedes Einzelnen, aus der Interaktion aller Beteiligten, die zusammen „eine Spanne Lebenszeit“⁶⁴ teilen. Ich ergänze allerdings: Nicht nur die Zuschauer sondern auch die Schauspieler haben die Möglichkeit, sich als Subjekt zu erfahren. Jeder der Beteiligten vermag das Handeln und Verhalten anderer mitzubestimmen, andererseits wird das eigene Handeln und Verhalten auch wiederum von anderen mitbestimmt. Somit fällt eine trennscharfe Unterteilung in Akteure und Rezipienten weg. Beide sind als in der Welt seiend, wahrnehmend und zeichengebend, präsent und repräsentierend.

Dem Manifestpunkt fehlt eine Konkretisierung was die „Wahrnehmung des Zuschauers“ angeht. Hier soll noch einmal hingewiesen werden auf die beiden Ebenen der Rezeption: Die Zuschauer sind immer wieder herausgefordert, ihre Aufmerksamkeit zwischen der Wahrnehmung des Akteurs

⁶³ Vgl. Wihstutz, 2007, S. 41.

⁶⁴ Vgl. Fischer-Lichte, 2005.

als Zeichen und Wahrnehmung des Akteurs als phänomenalen Leib oszillieren zu lassen. Je öfter sich dieses Umspringen von einer Ordnung zur anderen ereignet, desto bewusster nimmt der Zuschauer wahr, dass er ohne es zu wollen oder verhindern zu können, in einen Zustand zwischen den Ordnungen gerät. Nicht nur Schauspieler sind es, die Zeichen setzen, auch Zuschauer können die vorherrschende Ordnung jederzeit für Momente ins Gegenteil verkehren, indem sie beispielsweise applaudieren, husten oder mit Tomaten und faulen Eiern werfen. Eine Aufführung entzieht sich in dem Sinne der Verfügungsgewalt des Einzelnen. Sie ist weder vollständig kontrollier- noch vollständig planbar. In dem Sinne lässt sich ergänzen, dass es sich bei Aufführungen immer auch um soziale Prozesse handelt.

Köpfe müssen rollen um größtmögliche **Betroffenheit** zu erreichen (nach Bedarf kann auch Kohl oder Salat mit scharfem Beil gespalten werden).

Dieser letzte Manifestpunkt eignet sich sehr gut, noch einmal auf den Punkt zu bringen, wie sich das eigene Arbeiten, im Bezug auf Regie und Konzeption von Aufführungen, durch die Auseinandersetzung mit vorliegenden Fragestellungen gewandelt hat:

Größtmögliche Betroffenheit zu erreichen, bleibt weiterhin das Ziel. Die Mittel dazu ändern sich. Der Manifestpunkt suggeriert eine latente Bedrohung. Um Betroffenheit zu erreichen bedarf es unabstreitbar dem Ansprechen der Gefühle (in diesem Falle Angst), viel zentraler aber erscheint der wahrnehmende Leib. Dieser ist es, der sich die Welt ein-bildet, um sich ein Bild von ihr zu machen. Die Aussage, dass „Köpfe rollen müssen, verursacht eventuelle Betroffenheit, einzig durch die Fähigkeit der Einbildung ist dies möglich. Der Mensch – oder Zuschauer – ist im Bild, er kennt die Welt und erkennt sie wieder, er besitzt eine verkörperte Vorstellung von ihr, die jeder Wahrnehmung vorausgeht und sie aber auch begleitet. Dieses verkörperte Welt-Bild ist in konstantem Wandel begriffen und tauscht sich mit der Welt aus. Es handelt sich also weder um einen rein subjektiven, noch um einen rein objektiven Zugang zur Welt, das dualistische Denken muss im Bezug auf Theater hinterfragt werden. Wahrnehmung der Welt, der Aufführung beruht auf Einbildung, die zwischen dem Imaginären und Realen oszilliert. Beim Hin- und Herspringen entsteht ein Schwellenzustand. Ein Dazwischen. Dieses *Dazwischen-Sein* ermöglicht erst den Austausch mit der Welt. Das vorliegende Manifest muss also dringlich um einen Punkt erweitert werden:

Theater ist **Einbildung**. Es soll die Zuschauer die **Verschränkung von Imagination und Wahrnehmung** bewusst erfahren lassen, im **Dazwischen-Sein** erst findet der Austausch mit der Welt statt und ja, erfährt das Stück seinen Ausgang.

Ich möchte meine Arbeit beenden, indem ich ein letztes Mal auf meinen Helden Maurice Merleau-Ponty zurückkomme:

Es sieht so aus, als ob meine Fähigkeit, zur Welt zu gelangen, und meine Fähigkeit, mich in Phantasien zurückzuziehen, nicht unabhängig voneinander funktionieren könnten. Mehr noch: als ob der Zugang zur Welt nur die andere Seite eines Rückzuges aus ihr wäre, und als ob dieser Rückzug an den Rand der Welt nur eine Abhängigkeit wäre und nur ein anderer Ausdruck meiner natürlichen Fähigkeit auf sie zu zu gehen.

Maurice Merleau-Ponty, Das Sichtbare und das Unsichtbare. ⁶⁵

⁶⁵ Merleau-Ponty, 1994, S.24.

ANHANG

Literatur

Boehm, Gottfried (Hg.): *Was ist ein Bild?*, München 1994.

„Die Wiederkehr der Bilder“ in: ders. (Hg.): *Was ist ein Bild?*, München 1994, S. 11-38.

„Die Bilderfrage“ in: ders. (Hg.): *Was ist ein Bild?*, München 1994, S. 325-343.

„Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder“ in: Christa Maar und Hubert Burda (Hg.): *Iconic turn. Die neue Macht der Bilder*, Köln 2004, S. 28-44.

Böhme, Gernot (Hg.): *Leibsein als Aufgabe : Leibphilosophie in pragmatischer Hinsicht*, Zug/Schweiz 2003.
Theorie des Bildes, München 1999.

„Synästhesien im Rahmen einer Phänomenologie der Wahrnehmung“ in Hans Adler und Ulrike Zeuch (Hg.) :
Synästhesie. Interferenz - Transfer - Synthese der Sinne, Würzburg 2002, S. 45-56.

Brandt Reinhard, *Die Wirklichkeit des Bildes*, München 1999.

„Bilderfahrung - Von der Wahrnehmung zum Bild“ in in Gottfried Boehm, *Was ist ein Bild?*, München 1994, S. 44-54.

Derrida, Jaques, *La vérité en peinture*, Paris 1978.

Fischer-Lichte, Erika/Risi Clemens/Jens Roselt (Hg.): *Kunst der Aufführung - Aufführung der Kunst*, Theater der Zeit, Recherchen 18, Berlin 2004.

Fischer-Lichte, Erika/Gronau Barbara, Schouten Sabine, Christel Weiler (Hg.): *Wege der Wahrnehmung - Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeit im zeitgenössischen Theater*, Theater der Zeit, Recherchen 33, Berlin 2006.

Fischer-Lichte, Erika: *Living Organisms* in Ballettanz, August/September 2005, S. 22ff.

Fischer-Lichte, Erika: *Die Tanzschwelle, Auszug aus einem Vortrag beim Berliner Tanzkongress Wissen in Bewegung am 22. April 2006*, in Ballettanz, April 2006, S. 14ff

Hackermeier, Margaretha: *Einführung und Leiblichkeit als Voraussetzung für intersubjektive Konstitution*, Hamburg 2008.

Husserl, Edmund, *Husserliana XXIII, S. 45ff, 515, 517*, Den Haag, Dordrecht, 1950ff.

Kamper, Dietmar, *Unmögliche Gegenwart. Zur Theorie der Phantasie*, München 1995

Maar, Christa/Burda, Hubert (Hg.): *Iconic turn : die neue Macht der Bilder*, Köln 2004.

Merleau-Ponty: *Le visible et l'invisible*, Paris 1964.

Phänomenologie der Wahrnehmung, Berlin, 1966, Übersetzung Rudolf Boehm.

Das Sichtbare und das Unsichtbare, München, 1994.

„Der Zweifel Cézannes“, in: Gottfried Boehm (Hg.): *Was ist ein Bild?*, München 1994, S. 39-59.

„Chiasm: Merleau-Ponty's notion of flesh“ in: Fred Evans und Leonard Lawlor (Hg.): *Contemporary continental philosophy*, Albany, NY, 2000.

Sontag, Susan: *Regarding the pain of others*, New York 2003.

Waldenfels, Bernhard: „Ordnung des Sichtbaren“, in Gottfried Boehm, *Was ist ein Bild?*, München 1994, S. 233-252.
Sinnesschwellen, Frankfurt am Main 1999.

Bruchlinien der Erfahrung, Frankfurt am Main 2002.

Phänomenologie der Aufmerksamkeit, Frankfurt am Main 2004.

Sinne und Künste im Wechselspiel, Berlin 2010.

Wihstutz, Benjamin: *Theater der Einbildung : zur Wahrnehmung und Imagination des Zuschauers*, Theater der Zeit, Recherchen 43, Berlin 2007.