

III. Medialität

Medientheorie als Untersuchungsperspektive

Die Lesarten des Theaters sind vielfältig. Literaturwissenschaftliche Analysen haben lange die Wissenschaft vom Theater beeinflusst, da eine Dominanz des dramenorientierten Theaters in den letzten Jahrhunderten das Interesse zum Text hin verschoben hatte. Eine textsemitische Theatertheorie schafft Strukturraster, mit deren Hilfe sich die Zeichen der Theateraufführung lesen lassen. Ein anthropologisch-ethnologischer Zugang zum Theater führt in den Bereich von Ritual und den Gesellschaftstheorien, die darauf aufbauen. In diesem Bereich liegt der Fokus auf einer wie auch immer gearteten physischen Präsenz des Körpers.

Jede Lesart wird von den künstlerischen Experimenten der Theaterschaffenden immer wieder auf die Probe gestellt und letztlich in ihre Schranken verwiesen. Das ›Bildertheater‹ etwa eines Robert Wilson¹ ließ Textanalysen scheitern und trug dazu bei, dass sich die Theorie mit Fragen nach dem Bild, dem visuellen Eindruck beschäftigte. Es soll hier nicht behauptet werden, dass eine Fortschreibung der Theatertheorie alleine auf den Impulsen durch neuartige Theateraufführungen beruht. Auch wäre es absurd, darauf zu beharren, theoretische Vorlagen seien für die Weiterentwicklung der Theaterkunst alleine verantwortlich. Entscheidend ist vielmehr, dass es wirksame Diskurse gibt, die beides, Theater und Theorie, Kultur und Denken umfassen, und nur eine historisierende Perspektive auf Einzelercheinungen, die deren Spur tragen, kann zu greifbaren Ergebnissen führen.

1. Robert Wilsons Theater wird hier ungerechtfertigt auf das Zitat eines anschaulichen Beispiels reduziert, eine genauere Auseinandersetzung mit seinem Werk kann jedoch an dieser Stelle leider nicht erfolgen und ist auch von anderen schon ausführlich geleistet worden. Als Beispiel hierfür siehe etwa: Brecht, Stefan: *The Theatre of Visions. Robert Wilson* (= The Original Theatre of the City of New York from the Mid-sixties to the Mid-seventies, Bd. 1). Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1978; Holmberg, Arthur: *The Theatre of Robert Wilson*. New York: Cambridge University Press, 1997; Maurin, Frédéric: *Robert Wilson. Le temps pour voir, l'espace pour écouter*. Arles: Actes Sud, 1998.

Dies alles ist nichts Neues. Worauf es ankommt, wenn man eine medientheoretische Perspektive² einnehmen möchte, ist, den Trend zum Theater als Bild, zur Wahrnehmung des Theaters als Bildhaftem ernst zu nehmen und den Zusammenhang von *Visual Culture*³, medialen Theorien und »visuellem Theater« in den Blick zu nehmen. Dabei scheint insbesondere der Körper als Exempel geeignet, um die Auswirkungen einer Verknüpfung von Medialisierung, Theaterereignis und Bildhaftigkeit zu umreißen.

Der Körper spielt sowohl in der Medientheorie eine Rolle als auch in der Diskussion um den *live*- oder Medienstatus des Theaters. Philip Auslander hat sich in seiner Studie *Liveness* (1999) sehr genau mit dem Diskurs der »Medialisierung« auseinander gesetzt und versucht das Theater, die Performance darin zu situieren. Er wehrt sich sowohl gegen die Opposition von Theater als präsentischem Ereignis – als *live performance* – und »medialisierten« Kunstformen wie etwa Film und Video, als auch gegen den Mythos von *liveness* als ursprüngliches Ereignis und Medialisierung als nachfolgendem Einfluss auf diese ›Präsenz‹.

Investigating live performance's cultural valence for the present volume, I quickly became impatient with what I consider to be traditional, unreflective assumptions that fail to get much further in their attempts to explicate the value of ›liveness‹ than invoking clichés and mystifications like the ›magic of live theatre‹, the ›energy‹ that supposedly

2. Petra Maria Meyer entwirft 1997 eine medienwissenschaftliche Perspektive auf das Theater, die auf semiotischen Grundlagen basierend die medialen Besonderheiten des Theaters, sie benennt die ›Mobilität der Zeichen‹ und die spezifische Zeit- und Ortsgebundenheit der Theaterkommunikation und die genuine Intermedialität des Theaters, in den Blick nehmen könnte. Vgl. Meyer, Petra Maria: »Theaterwissenschaft als Medienwissenschaft.« In: *Forum Modernes Theater*, Bd. 12, Heft 2, 1997, 115-131.

3. Die so genannten *Visual Culture Studies* bezeichnen im anglophonen Raum eine Wissenschaft, die versucht, kulturelle Bildpraxen daraufhin zu untersuchen, wie sich dadurch eine Gesellschaft konstituiert oder wie die gesellschaftlichen Institutionen diese beeinflussen. Den vielseitigen inter- und multidisziplinären Ansätzen der *Visual Culture Studies* ist die sorgfältige kritische Hinterfragung sowohl des Visuellen als auch der Kultur als Begriff gemeinsam. Mit dem Visuellen werden immer gleichzeitig die Modi seiner Entstehung reflektiert, mit der Kultur werden auch immer die Strategien der gesellschaftlichen Abgrenzungen mitbedacht. Einflussreich war hier W. J. T. Mitchells Konstatieren eines *pictorial turns*, der nach dem *linguistic turn* das Bild als gesellschaftliches Paradigma durchgesetzt hat. Vgl. Mitchell, W. J. T.: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago u. London: University of Chicago Press, 1994. Für eine Einführung in die *Visual Culture Studies* vgl. etwa Walker, John A. und Sarah Chaplin: *Visual Culture. An Introduction*. Manchester: Manchester University Press, 1997; und Mirzoeff, Nicolas: *An Introduction to Visual Culture*. London u. New York: Routledge, 1999.

exists between performers and spectators in a live event, and the ›community‹ that live performance is often said to create among performers and spectators. In time, I came to see that concepts such as these do have value for performers and partisans of live performance. Indeed, it may even be necessary for performers, especially, to believe in them. But where these concepts are used to describe the relationship between live performance and its present mediatized environment, they yield a reductive binary opposition of the live and the mediatized.⁴

Auslander verweist auf den Zusammenhang von Inszenierungsstrategien und Medialisierungsdiskurs, der *liveness* als Wert überhaupt erst produziert. Dabei ist nicht bei der Tatsache anzusetzen, dass Medientechnologien in zunehmenden Maße von Theaterkünstlern genutzt werden, denn »mediatization is not just a question of the employment of media technology; it is also a matter of what might be called media epistemology.«⁵ Es geht also darum, dass der Mediendiskurs und die Medienpraxen eine Voraussetzung schaffen für eine bestimmte Wahrnehmung und umgekehrt. Die Medialisierung betrifft auch die Wahrnehmung der Analysierenden. Es muss der Schreibenden bewusst sein, dass dieser Einfluss auch den Blick auf das Theater verändert. So wirkt auch auf diese theoretische Arbeit über das Theater das Gewicht der Medientheorien wesentlich. Auslanders Überlegungen können den Blick für die Medialisierung des Theaters schärfen, können den Rahmen einer Perspektive ziehen, sie sind jedoch nicht konkret anzuwenden bei der Lösung des hier aufgeworfenen Problems: Das Aufdecken einer Medienepistemologie sagt noch nicht viel aus über die spezifische Medialisierungsstruktur zwischen Akteurs- und Betrachterkörper im Figurentheater. Hier muss die Perspektive schärfer gezogen werden. Der Blick auf das Verhältnis von Körper und Medien ist ein nächster Schritt.

Medialisierung scheint insbesondere den Körper zu betreffen. Körper und Körperwahrnehmung, Körpergrenzen und Körperbilder gleichen sich ab an gängigen Medienmodellen. Das reicht von McLuhans Idee der medialen »extensions of man«⁶, also der körperlichen

4. Auslander, Philip: *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*. London u. New York: Routledge, 1999, 2f.

5. Auslander (1999), 32.

6. Vgl. McLuhan, Marshall: *Die magischen Kanäle*. Übers. von Meinrad Amann. Düsseldorf u. Wien: Econ, 1992 (1968), insbes. 57ff. (Original: *Understanding Media. The Extensions of Man*, New York 1964). McLuhan postuliert, Technik (mit Medien gleichsetzend) ersetze Körperteile des Menschen – wie etwa die Erfindung des Rades den Fuß ersetzt –, die einer Überlastung ausgesetzt seien und unbewusst vom Körper ›amputiert‹ würden. Die Technik erfülle den Mangel und würde, obgleich sie als technische

Erweiterung durch Medien, bis zu medialen Ersetzungsphantasien⁷, die den Körper hinfällig werden lassen. Der »medialisierte Körper« wird allerorten diskutiert und verschränkt mit der Debatte um den technologisierten Körper und den Kunstkörper. Dieser Verschränkung scheint die Vorstellung einer Kausallogik zu unterliegen: Der Körper als Gegebenes unterwirft sich dem Einfluss eines technischen Mediums und wird so zu einem formierten, einem medialisierten Körper. Dieser kausallogischen Vorstellung wird dieses Projekt nicht folgen, sondern die Themenfelder Medien, Körper und Kunst sollen auf durchlässige Weise miteinander verkreuzt werden.⁸

Ausgangspunkt dieser Untersuchung ist der künstliche Körper im Theater, die Kunstfigur auf der Bühne. Der Körper im Theater kann nicht abgetrennt von seiner medialen Rahmung, seinen medialen Produktionsbedingungen rezipiert werden entsprechend wird er hier verstanden als medialisierter Körper im Sinne einer medialisierenden Wahrnehmung. Der Puppenkörper scheint besonders geeignet, ein Körperbild zu spiegeln, das sich im Umfeld des Medien- und Technikdiskurses entfaltet – etwa in der Figur des Cyborg – und auf eine diskursive Konstruktion seiner Materialität rekurriert. Der Bezug auf Medien bzw. Medialität ermöglicht es nun, die produktiven Strukturbedingungen des künstlichen Körpers im Theater zu fassen. Diese körperbezogene Medialisierung findet nicht nur im Bühnenraum statt. Anknüpfend an die Ausführungen zur Phänomenologie lässt sich festhalten: Der Zuschauerkörper ist in ebenso starker Weise Produkt der theatralen Medialisierung. Das Verhältnis von Akteurs- und Betrachterkörper als produktiver Medialisierungsvorgang muss daher als dynamischer Prozess verstanden werden. Wie kann man dieses Wechselverhältnis unter einer medialen Perspektive in den Blick bekommen?

An dieser Stelle wird ersichtlich, dass ein Bildbegriff vom Theater, der sich auf textsemiotische Strukturierung beschränkt, nicht weiterhelfen kann. Auch eine Vorstellung vom »Theatermedium« als apparativer Konstellation kann hier nicht greifen. In einer Suchbewegung soll daher zunächst ein Medienbegriff verortet werden, der sowohl über die Bestimmung einer »Mediensprache« als auch über das technische Gehäuse hinausgeht. In diesem Sinne werden die Apparatus-

Ausweitungen quasi Körperteile bilde, nicht bewusst körperlich beeinflussend (wie etwa die »natürlichen« Organe) wahrgenommen.

7. Vgl. hierzu etwa Virilio, Paul: *Die Sehmaschine*. Übers. von Gabriele Ricke u. Ronald Voullié. Berlin: Merve, 1989 (Original: *La machine de vision*, Paris 1988) u. *Die Eroberung des Körpers. Vom Übermenschen zum überreizten Menschen*. Übers. von Bernd Wilczek. München u. Wien: Hanser, 1994 (Original: *L'art du moteur*, Paris 1993).

8. Schon oben wurde ein phänomenologischer Gegenentwurf zum Abgrenzungsdiskurs zwischen Technik und Körper befürwortet, vgl. Kap. II, Seite 88ff.

Theorie und der Luhmannsche Medienbegriff für eine mögliche Einpassung in das vorliegende Projekt befragt.

In einem weiteren Schritt soll der Begriff der Medialität gegenüber dem Medium favorisiert werden. Anziehend erscheint hier, dass die Medialität nicht wie das Medium in der Gefahr steht, technisch oder institutionell festgeschrieben zu werden. Dieser Begriff verspricht eine dynamische Offenheit, die sich auf gesellschaftliche Fundierungen durch Medien beziehen kann (Kirchmann), aber auch auf eine produktive Mitgegebenheit (Tholen) im Sinne einer produktiven Matrix. Der Akzent liegt dann auf der Idee des Theaters als medialem *Geschehen* und weniger als medialer Struktur.

Eine spezifische Fragestellung bezieht sich auf das Verhältnis von Medien/Medialität und Kunst/Ästhetik. Welche Rolle spielt die Kunst in der medialiserten Gesellschaft, wie lässt sich eine Medialität von Kunst über eine Verwendung technischer Medien in der Kunst hinaus bestimmen? Es geht darum, den Platz der ästhetischen Medienpraxis innerhalb der kulturellen Medienpraxen zu verorten und eine Sichtbarmachung von Medialität durch künstlerische Strategien in Erwägung zu ziehen.

In einem abschließenden Abschnitt sollen die bisherigen Überlegungen zu Medium, Medialität und Kunst explizit auf den Körper und den Theaterkörper bezogen werden, um die Rolle des künstlichen Figurenkörpers als ›mediale Störung‹ herausarbeiten zu können.

Konzepte des Mediums

Der Begriff des Mediums erfährt in der Medientheorie⁹ einen wenig einheitlichen Gebrauch. Vom Wortstamm her bezeichnet das »Medium« etwas Vermittelndes, ein »in der Mitte Liegendes«. Es tritt dann in Erscheinung, wenn Unmittelbarkeit nicht möglich ist. Indem die Moderne Realität als grundsätzlich nur mittelbar/vermittelt erfahrbar formuliert hat, hat sie entsprechend das Medium mit seiner Eigenschaft der Vermittlung an einen zentralen Platz gerückt. Die Tendenz, Medien als abgetrennt von der spezifischen Kommunikationssituation zu betrachten, es also zu entkörperlichen und ein willentliches Eingreifen in den Übermittlungsakt zu verhindern, hat dazu geführt, dass Medien heute in erster Linie mit technischen Vermittlungsapparaturen in Verbindung gebracht werden. Hartmut Winkler konstatiert grundsätzlich

9. Zum Überblick vgl. Faulstich, Werner: *Medientheorien. Einführung und Überblick*. Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht, 1991; Kloock, Daniela u. Angela Spahr: *Medientheorie. Eine Einführung*. München: Fink, ²2000.

zwei Herangehensweisen an Medien¹⁰; er unterscheidet einen technikzentrierten Ansatz und einen anthropologischen Ansatz, deren Vertreter sich in der Mediendebatte vehement voneinander abgrenzen. Die technikzentrierten Ansätze »gehen von einer immer schon konstituierten Technik aus und fragen [...] nach den Wirkungen dieser Technik auf die Praxen, den sozialen Prozess und die sozialen Vollzüge«¹¹ und fokussieren die lange vernachlässigte technisch produktive Seite von Medien. Anthropologische Ansätze dagegen gehen davon aus, dass kulturelle Praxen zuallererst Technik und Medien hervorgebracht haben; sie setzen die menschliche Handlung und Produktion also vor eine formierende Technik.

Beide Perspektiven weisen in ihrer Ausschließlichkeit Schwächen auf. Die technikzentrierte Position setzt erst bei einer bereits vorhandenen Technik an und blendet so deren Entstehungsgeschichte als Prozess weitgehend aus, oder reduziert sie auf die Anekdote einer Erfindung. Die anthropologische Sichtweise steht in der Gefahr, die technischen Bedingungen in einer Mittel-Zweck-Rechnung aufzuweichen und deren Faktizität nicht gerecht zu werden. Daher visiert Winkler eine zyklische Verschlingung beider Ansätze an, die somit eine gegenseitige Erweiterung der Perspektive nötig macht, und schlägt ein »*close reading*« des Untersuchungsgegenstandes vor.¹²

Obgleich einer materialistischen Medientheorie nicht gefolgt werden soll, stellen sich auch die anthropologischen Ansätze dann als problematisch dar, wenn sie ein kohärentes Menschen- und also auch Körperbild einer Technik gegenüberstellen. Es muss hier eher darum gehen, beide Perspektiven kritisch zu bearbeiten und hinsichtlich spezifischer Interessen zu verschränken. In diesem Sinne folgt dieses Pro-

10. Winklers subsumiert unter den Begriff des Mediums nicht allein den technischen Medienapparat. Auch wenn seine Herausarbeitung der beiden Perspektiven auf Medien und Technik abzielt, so handelt es sich hier nicht um die apparativ technischen Geräte wie dem Fernsehen oder dem Radio. Medien und Technik werden von ihm als Praxis betrachtet, die Medienapparate und Mediennutzer involviert. Die beiden theoretischen Herangehensweisen, die er herauspräpariert, können daher so weite Bereiche wie Apparatus-Theorie oder kognitive Medientheorie umschließen.

11. Winkler, Hartmut: »Technikzentrierte versus anthropologische Medienwissenschaft.« In: Heller, H. B. u.a. (Hg.): *Über Bilder sprechen. Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaft*. Marburg: Schüren, 2000, 9-22, 12f.

12. Winkler (2000), 20: »Wenn gleichzeitig wahr ist, dass beide Positionen nur in wechselseitiger Ergänzung überhaupt Sinn machen – spricht dies nicht dafür, auf die Ebene der Einzelargumente zuzugehen und, ganz in der Tradition des *close reading*, den Frontverlauf im Großen bewusst zu vernachlässigen?« Winkler bezieht sich hier mit dem *close reading* auf Clifford Geertz, vgl. hierzu Kap. I, Seite 58, Anm. 71 dieser Studie.

jekt der Sichtweise Hartmut Winklers und möchte vom Gegenstand ausgehend verschiedene Ansätze gegeneinander abgleichen.

Theater als Medium betrachtet erzwingt den Blick über den technischen Apparat hinaus. Theater findet zwar an bestimmten Orten zu bestimmten Zeiten statt – eventuell wäre es sogar möglich, das Opernhaus als technisches Gehäuse zu verstehen – es wäre jedoch verkürzt, eine Aufführung als Theatermaschinerie darzustellen. Eine Theateraufführung ist eine mediale Praxis, die den Betrachter, den Zuschauer stark einnimmt. Daher scheint es sinnvoll, zunächst Medienkonzepte, die ihr Augenmerk insbesondere auf den Mediennutzer, den Betrachter richten – wie es etwa die Apparatus-Theorie tut vor dem Hintergrund einer Ideologiekritik – auf ihre Aussagekraft hinsichtlich des künstlichen Körpers als medialisierten Körpers zu befragen.

Auch die Semiotik richtet ihren Blick über den technischen Apparat hinaus. Sie lässt sich nicht in die von Winkler skizzierten Perspektiven einordnen. Sie versteht sich als Universalwissenschaft, die sich auf bedeutungsbildende Strukturen bezieht unabhängig von einer Diskussion um deren Entstehungsgeschichte. Die Mediensemiotik hat den technischen Apparat als Abgrenzung des Mediums abgelöst durch den Text. Die Beschäftigung mit den Übermittlungsbedingungen des Mediums und deren Einfluss auf die übermittelte Nachricht prägte in der Semiotik ein Verständnis von Medien als bestimmte Zeichensysteme, deren Code spezifische Bedeutungen hervorbringt. Medien werden als materielle Träger hinsichtlich der Herstellung und der Rezeption von Botschaften betrachtet. Daraus resultierende mediale »Produkte« werden als Textgenre mit spezifisch bedeutenden Rahmungen verstanden. Als Erweiterung zu apparativen medialen Anordnungen fokussiert die Mediensemiotik darüber hinaus die institutionellen Einrichtungen zur Verbreitung von Medieninhalten wie etwa Rundfunkanstalten.¹³ Das Medium wird als Text verstanden, der die Bedingungen seiner eigenen Hervorbringung in sich trägt.

Ein gemeinsamer Nenner vieler dieser Ansätze liegt darin, die alltäglichen Botschaften der Medien nicht nur als verbale Texte zu betrachten, sondern auch ihren nonverbalen, visuellen und kulturellen Zusammenhang im Rahmen einer allgemeinen Soziosemiotik der Medien oder einer semiotischen Theorie der multimedialen Kommunikation zu berücksichtigen.¹⁴

Doch bleibt es fraglich, ob ein Textbegriff auf Medien angewendet das Verhältnis zum Körper und zur Wahrnehmung angemessen beschrei-

13. Vgl. Nöth, Winfried: *Handbuch der Semiotik*. Stuttgart u. Weimar: Metzler, 2000, 467.

14. Nöth (2000), 467.

ben kann. Die Apparat-Theory setzt dagegen genau an diese Stelle ihr Erkenntnisinteresse.

Den Apparat-Theoretikern ging es in den 1960er und 1970er Jahren darum, die filmische Technik von ihrem als neutral angenommenen Status abzulösen und kritisch hinsichtlich ihrer Struktur und des sie hervorbringenden Diskurses zu befragen. So ist die technische Entwicklung Folge von diskursiven Einschreibungen, die sich in der Struktur und Funktion der Maschine niederschlägt. Die Maschine wiederum reproduziert diese formierenden Spuren in ihren Inhalten. In diesem Sinne sind Medien selbst Teil ihrer Botschaft, das McLuhansche Diktum¹⁵ erfährt eine diskursanalytische Zuspitzung. Diese grundsätzlichen Neuerungen der Apparat-Theory gegenüber einer bis dahin eher auf Inhaltsanalysen fixierten Medientheorie werden vom marxistisch-leninistischen Materialismus, wie ihn Louis Althusser darlegte, gespeist und von den psychoanalytischen Vorgaben Jacques Lacans. Die Beschäftigung der Apparat-Theoretiker mit ersterem brachte die Debatte um Medien und Ideologie hervor, der Einfluss der Lacanschen Psychoanalyse begründete eine Fokussierung der Subjektformation in der filmischen Rezeption, die etwa in die Screen Theory mündete.¹⁶

Es geht darum, grundlegend darzustellen, wie die Apparat-Theory den wichtigen mediengeschichtlichen Paradigmenwechsel vornahm zu einer Ausweitung des Medienbegriffs, vom technischen Apparat als neutralem aber spezifischem Vermittler von Inhalten, dessen Sprache es zu untersuchen gilt, hin zu einem Begriff vom Medium als Dispositiv, wie S. J. Schmidt es formuliert: als komplexe Struktur, welche »die Anordnung der Apparate zur Distribution von Medienangeboten sowie die mentale Maschinerie der wahrnehmenden Zuschauer umfaßt.«¹⁷ Der Begriff des *Mediendispositivs* geht im Wesentlichen

15. Vgl. McLuhan (1992), 18: »Denn die ›Botschaft‹ jedes Mediums oder jeder Technik ist die Veränderung des Maßstabs, Tempos oder Schemas, die es der Situation des Menschen bringt.« Die soziokulturellen Implikationen des Mediums also sind seine eigentlichen Inhalte.

16. Vgl. Baudry, Jean-Louis: »Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat.« Übersetzt von Gloria Custance und Siegfried Zielinski. In: *Eikon. Zeitschrift für Photographie & Medienkunst*. Heft 5, 1993, 36-43 (Original: »Effets idéologiques – produits par l'appareil de base«, Paris 1970). Baudry konstatiert im Film eine Verschleierung der Differenz der Einzelbilder, die ihn als Film jedoch spezifisch erst herstellt. Er bezieht sich auf Lacans Theorie des Spiegelstadiums, um dieses Verhältnis von Differenz und Kontinuität als grundlegende Subjektbildung herauszuarbeiten. In diesem Sinne spiegelt der Film und die dispositive Anordnung der Filmvorführung die Subjektbildung wider bzw. verschränkt sich mit dieser.

17. Schmidt, S. J.: *Kognitive Autonomie und soziale Orientierung. Konstruktivis-*

auf Jean-Louis Baudry zurück, der die Ebene der technischen Mittel, die Ebene der gesellschaftlichen Diskurse und die Ebene der Inhalte als ineinander verschränkt versteht.¹⁸ Auch Jean-Louis Comolli betrachtet in diesem Sinne Medien als Diskursformationen, deren technisch historische Entwicklung weniger von wissenschaftlichen Errungenschaften, sondern von gesellschaftlichen Repräsentations-Figurationen abhängt:

Thus the historical variation of cinematic techniques, their appearance-disappearance, their phases of convergence, their periods of dominance and decline seem to me to depend not on a rational-linear order of technological perfectibility nor an autonomous instance of scientific ›progress‹, but much rather on the offsettings, adjustments, arrangements carried out by a social configuration in order to represent itself, that is, at once to grasp itself, identify itself and itself produce itself in its representation.¹⁹

Der Eindruck der Neutralität der Medien als technische Kanäle, der von der Apparatus-Theorie entschieden bestritten wird, entsteht durch die »Transparenzillusion« der Medien. In der Kinosituation etwa sehen die Zuschauer quasi durch die Projektionsapparatur hindurch und nehmen bewusst nur die narrative und bildliche Ebene wahr. Der Film »entmaterialisiert« sich somit selbst.

Der Bereich der technischen Produktion wird genauso verschleiert wie die kulturellen Normsetzungen, die hinter den Repräsentationsformen stehen.²⁰ Dies macht das Medium zum ideologischen

tische Bemerkungen zum Zusammenhang von Kognition, Kommunikation, Medien und Kultur. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1994, 84.

18. Auch Jean-Louis Comolli bezieht sich explizit auf den Dispositiv-Begriff. Comolli, Jean-Louis: »Machines of the Visible.« In: Lauretis, Teresa de u. Stephen Heath (Hg.): *The Cinematic Apparatus*. Basingstoke, London u.a.: Macmillan, 1980, 121-142, 122: »[T]he cinema machine, which is not essentially the camera, the film, the projector, which is not merely a combination of instruments, apparatuses, techniques. Which is a machine: a *dispositif* articulating between one another different sets – technological certainly, but also economic and ideological. A *dispositif* was required which implicate its motivations, which be the arrangement of demands, desires, fantasies, speculations (in the two senses of commerce and the imaginary): an arrangement which give apparatus and techniques a social status and function.«

19. Comolli (1980), 121.

20. Jean-Louis Comolli macht seine diskurskritische Perspektive anhand des *deep focus* deutlich. Er wendet sich gegen André Bazins Lesweise des *deep focus* als Annäherung an die Ambiguität des Realen, die durch Montage- und Editing-Techniken ausgewischt worden war. Comolli hingegen diskursiviert den Realitätseindruck als kulturellen Code, dessen »Naturalisierung« kritisch befragt werden muss, vgl. Comolli (1980), 134ff.

Apparat, der seine produktiven und diskursiven Einschreibungen zugunsten eines kohärenten Wirk-Eindrucks hermetisch abriegelt.

Das Besondere der Filmrezeption besteht nun in dem doppelten Bewusstsein des Zuschauers: Er lässt sich von der Transparenzillusion einwickeln, hat andererseits aber ein Wissen um die Filmapparatur und den Zeichencharakter des Filmes. So entsteht in der Regel ein spannungsvolles Spiel beider Rezeptionsmodi.

The spectacle, and cinema itself, despite all the *reality effects* it may produce, always gives itself away *for what it is* to the spectators. There is no spectator other than one *aware* of the spectacle, even if (provisionally) allowing him or herself to be taken in by the fictioning machine, deluded by the simulacrum; it is precisely *for that* that he or she came.²¹

Der Zuschauer gerät der Apparatus-Theorie unter dem Aspekt der Subjektkonstitution in den Blick. Er wird in die mediale Struktur eingefasst und durch die Vorstellung einer Verbindung von technischem Apparat des Mediums und psychischem Apparat des Zuschauers als medial formiert betrachtet.

Kennzeichnend für die Strukturierung selbst ist die Tatsache, daß sie sich unterhalb der Bewußtseinsschwelle vollzieht. Die spezifischen Verkennungen, die das Rezeptionserlebnis bestimmen, eröffnen überhaupt erst den Zugang zu jenen sehr tiefliegenden Schichten der Subjektivität, die das Objekt des formenden Eingriffs sind. Wären die transportierten Inhalte Teil der Botschaft, so könnten sie vom Bewußtsein abgewiesen werden; da sie aber Teil des Mediums sind, »objektiviert« und scheinbar ohne Alternative, fehlt die Gegeninstanz, und das Distribuierte kann seine Wirkung entfalten.²²

Der Bezug auf Lacan und dessen Subjekttheorie hat der Apparatus-Theorie von mehreren Seiten Kritik eingebracht. So formuliert Marie-Luise Angerer ihre Kritik an einer undifferenzierten Übernahme des Lacanschen Subjektbegriffes durch die Apparatus-Theorie und Screen Theory.

Natürlich bietet das Kino Bilder eines Ichideals an, mit denen sich der Zuseher/die Zuseherin identifiziert, doch dies sollte nicht mit dem Prozeß des Spiegelstadiums gleichgesetzt werden. Denn im Spiegelstadium identifiziert sich das Kind mit einem Bild, und in dieses Bild wird die gesamte narzisstische Libido investiert. Identifiziert sich das Zuse-

21. Comolli (1980), 139.

22. Winkler, Hartmut: *Der filmische Raum und der Zuschauer. »Apparatus« – Semantik – »Ideology«*. Heidelberg: Winter, 1992, 71.

her-Subjekt mit einem Filmstar-Bild, so ist dies als Manifestation des identifikatorischen Mechanismus' zu sehen [...] ²³

Angerer möchte also die Ich-Bildung im Spiegelstadium, die mit einem Begehren (gespeist durch den Mangel) einhergeht, von einer nachgeordneten und momentanen Konfirmation des Ich durch Identifikation mit dem Bild des Anderen unterschieden wissen. Ihre Kritik ist jedoch nicht ganz zutreffend, da sie auf der narrativen und bildlichen Ebene argumentiert – es geht tatsächlich um das Bild des Filmstars – während jedoch die Apparatus-Theoretiker die Subjekt-Formation im Sinne Lacans auf der Ebene der Apparatur, des technischen Prozesses, des Mediendispositivs situieren.

Aus Sicht der *Cultural Studies* trifft die Apparatus-Theorie und Screen Theory der Vorwurf, sich auf einen hegemonialen Subjektbegriff zu beziehen, und somit nicht in der Lage zu sein, unterschiedliche Subjektformationen, Praxen in der historisierenden Perspektive zu analysieren. ²⁴ Dieser Vorwurf ist sicher berechtigt und erfordert eine sorgfältige historische Situierung des wirksamen Subjektbegriffes.

Vivian Sobchack muss aus ihrer phänomenologischen Perspektive die Abtrennung des Kinozuschauers vom Apparatus als einem von außen, von einem ›unsichtbaren‹ Ort wirksamen Mechanismus kritisieren. Mit ihrem Merleau-Ponty folgenden Konzept des *embodiment* von Eigenwahrnehmung und filmischer Wahrnehmung liegt ihr Akzent auf der körperlichen Erfahrung des Zuschauers, die von der Apparatus-Theorie negiert werde:

Disavowing his own lived-body experience as an active and visually signifying spectator, Baudry thus projects his own fragmented and alienated visual consciousness into the ›influencing machine‹ that is the cinematic apparatus, and introjects the objectification of his visible (rather than visual) body as the empty shell that is the cinema spectator – what can be seen as the objective remains of Lacans little ›hommelette‹. ²⁵

Der körperliche Aspekt der Mediensituation wird weiter unten ausführlich besprochen, ²⁶ hier ging es darum, die Apparatus-Theorie als

23. Angerer (1999), 98.

24. Vgl. Hall, Stuart: »Recent Developments in Theories of Language and Ideology. A Critical Note (1980).« In: ders. u.a. (Hg.): *Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies, 1972-79*. London u.a.: Hutchinson, 1986, 157-162.

25. Sobchack (1992), 267. Vivian Sobchack setzt sich ausführlich mit dem Ansatz Jean-Louis Baudrys auseinander (ebd. 264-277). Zum Problem der Subjektkonstitution Lacans im Vergleich mit der Subjektfiguration Merleau-Pontys vgl. Kapitel II, Seite 86-88 dieser Studie.

26. Vgl. weiter unten, Seite 117-121.

ein Konzept vorzustellen, das mit dem Begriff des Mediendispositiv den Versuch unternimmt, das Medium über den technischen Apparat und dessen Code-Strukturen hinaus zu bestimmen.

In der neueren deutschen Medientheorie ist es vor allem Joachim Paech, der den Begriff des Mediendispositivs nutzbar gemacht und elaboriert hat. Ausgehend von der Apparatus-Theorie bezieht er Niklas Luhmanns Unterscheidung von *Medium* und *Form*²⁷ in seine Überlegungen zu Medium und Medialität ein. Luhmann entwickelt seinen Medienbegriff aus dem Bestreben heraus, einer dingorientierten Ontologie ein systemisches durchlässiges Konzept entgegenzustellen, das zwischen Materialität und Medialität vermitteln kann. So führt er Form nicht als zeitresistente Struktur ein, sondern lässt Form als »Vollzug« eines Mediums denken.²⁸ Das Medium bleibt eigentlich unsichtbar. Es ist nur in der Form als Spur beobachtbar und kann auch nur von dort aus in seinen Funktionsqualitäten bestimmt werden. Das Medium sieht eine Kopplung von Elementen vor, die in der Form gebunden als Möglichkeit unter Ausschluss anderer Möglichkeiten erscheint.²⁹

Die Schwierigkeit des Luhmannschen Medienbegriffs liegt darin, dass er das Medium als eigentliches Dazwischen, als nicht sichtbares Mittel zur Erscheinung der Form betrachtet. Eine Analyse muss

27. Vgl. Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997, Kap. 3: »Medium und Form«, 165-214.

28. Sybille Krämer betrachtet die Luhmannsche »Form« als »Vollzug«, vgl. Krämer, Sybille: »Form als Vollzug oder: Was gewinnen wir mit Niklas Luhmanns Unterscheidung von Medium und Form?« In: *Rechtshistorisches Journal*, Heft 17, Frankfurt a.M., 1998, 558-573, 566: »Insofern es Form immer nur als Form-in-einem-Medium gibt, bleibt die Form nicht länger ein Analogon, sei es zum Urbild, zur Struktur oder zum Regelwerk, sondern die Form erwirbt den Status einer raumzeitlich situierten Operation: Sie wird zur temporalisierten, instabilen, flüchtigen, kontingenten Konkretisierung eines jener Potentiale zur Formbildung, die bereitzustellen die Aufgabe des Mediums ausmacht.« Folgt man Krämers Einschätzung, dann erhält damit auch die Materialität, etwa von Theaterkörpern, eine neue Bedeutung, nämlich als Vollzug. Tholen bestreitet, dass Luhmann dies leisten kann, vgl. Tholen (1999), 15-34, 25, Anm. 21: »Auch wenn Sybille Krämer in ihrem erhellenden Beitrag über den Beitrag der Systemtheorie zu einer noch ausstehenden Medientheorie (Krämer 1998) hervorhebt, daß Luhmanns Form-Medium-Unterscheidung sich von der klassischen Form/Materie-Unterscheidung distanziert, sehe ich nicht den wesentlichen Unterschied, der mit einer funktionalistischen (in Luhmanns Selbstbeschreibung: operativ-konstruktivistischen) Definition von Medium und Form als einer kombinatorischen Wechselwirkung zwischen beiden gegeben wäre: die instrumentelle Relation zwischen Form und Medium ist eine strikt kausale.«

29. Dieses Konzept ermöglicht das Aufbrechen von Form-Inhalt-Strukturen, die sich in der Medientheorie vor allem in der Vorstellung des Mediums als Kanal, als Transportmittel von zu kommunizierenden Inhalten hartnäckig festgesetzt haben.

über die Beobachtung der Form an die mediale Seite herankommen. »Die Beobachtung der Form muß, wenn sie nach dem Medium fragt, sich selbst beobachten, um sich klar zu machen, daß sich die beobachtbare Form notwendig ihrer anderen unsichtbaren Seite des Mediums verdankt.«³⁰ Die Unsichtbarkeit des Mediums wurde auch von den Apparatus-Theoretikern als »Medientransparenz« diskutiert, die es in der Analyse zu thematisieren gilt. Paech bindet daher die Ideologiekritik Jean-Louis Baudrys an Luhmanns Medium/Form-Unterscheidung an:

Tatsächlich wollte Baudry mit seiner Kritik nicht die (kinematographische) Form des Mediums zerstören, sondern die Formseite des Mediums diskursivieren durch die Wiedereinführung der Differenz für den Beobachter im Zuschauerraum, in der Absicht die (illusorische) Transparenz des Bewegungsbildes durch die Wiedereinführung des Mediums als beobachtbare Form blockieren zu können.³¹

Dabei erscheint jedoch die Strategie einiger Avantgarde-Filmer, diesem Problem durch das Hineinreichen der Kamera als Apparat in den Bildbereich zu begegnen, nicht hinreichend. Damit verschiebt sich nur die Unsichtbarkeit des Mediums auf eine andere Ebene: Die Kamera wird zum Objekt in der Form des Filmbildes; die Kamera, die diese Form hervorbringt, die das Bild aufnimmt, bleibt weiterhin im Dunkeln. Paech dagegen hat ausgearbeitet, dass es vielmehr die Störung, die medientechnische Vermittlungsspanne vermag, die Spur des Mediums aufzuzeigen.³² Es muss hier kritisch angemerkt werden, dass Joachim Paech den Medienbegriff Luhmanns weitgehend aus der Systemtheorie herausgelöst betrachtet. Georg Christoph Tholen hat zu bedenken gegeben, dass der Medienbegriff Luhmanns innerhalb der Systemtheorie einen instrumentellen Charakter hat: Die Medien erfüllen hinsichtlich des Systems den Zweck seiner Selbsterhaltung und Selbstreproduktion.

Auch der Begriff der *Kommunikation* und des *Systems*, wie ihn die Systemtheorie in ihrer medientheoretischen Anwendung verwendet, privilegiert [...] einen durchaus instrumentellen Medienbegriff; dies gilt auch dann, wenn die Mittelhaftigkeit unterschiedlicher Medien wie Wahrheit, Geld, Liebe, Kunst, Recht oder auch Bewusstsein sehr weit gefasst wird: ihre jeweilige, von der Systemtheorie bereits als funktional definierte Äquivalenz

30. Paech, Joachim: »Intermedialität. Mediales Differenzial und transformativ Figuren.« In: Helbig, Jörg (Hg.): *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Berlin: Erich Schmidt, 1998, 14-30, 23.

31. Paech (1998), 21.

32. Vgl. Paech, Joachim: »Figuren ikonischer n...Tropie. Vom Erscheinen des Verschwindens im Film.« In: Schade u. Tholen. (1999), 122-136.

erlaubt es natürlich, die jeweiligen Teil- oder Funktionssysteme mal als ›System‹, mal als dessen zweckdienliches Mittel zu betrachten.³³

Bei Paech vollkommen ausgeblendet bleibt auch das Problem des hermetischen Abschluss-Charakters des Systems, die Autopoiesis³⁴ des sozialen Systems.

Joachim Paech trennt die Unterscheidung von Medium und Form aus dem systemtheoretischen Rahmen heraus, wie er auch das Mediendispositiv nicht vor dem Hintergrund der Ideologiekritik und der Psychoanalyse gemäß der Apparatus-Theorie liest. Paech hat ein spezifisches Interesse an der Diskussion von Medialität als unsichtbarer Differenzfunktion von Medien, als Vermittlungsereignis zwischen Apparat, Mediennutzer und Diskurs. Diese beiden Aspekte kann er gemeinsam lesen durch Verkopplung der Medium-Form-Unterscheidung und des Dispositiv-Begriffs. Damit geraten Systemtheorie und Apparatus-Theorie wesentlich in den Hintergrund, dies ist im Ansatz Paechs jedoch durchaus gerechtfertigt.

Ähnlich soll auch hier vorgegangen werden, wenn wesentliche Begriffe und Konzepte aus Apparatus-Theorie und Luhmanns Medientheorie herausgenommen werden, um daran anknüpfend, sich der Medialitätsdiskussion zu nähern. Insbesondere die Konzepte der *Ideologie der Medienapparate*, der *Transparenzillusion*, also der Verschleierung dieser Ideologie, und die Differenzierung in ein *unsichtbares Medium* und in eine *sichtbare Form*, welche die Spur des Mediums trägt, sind wichtige Grundgedanken einer zu entwickelnden Vorstellung von Medialität. Das besondere Augenmerk auf die Rolle des Betrachters (in körperlicher Hinsicht) soll darüber hinaus beibehalten werden.

Medialität

Paechs Erkenntnisinteresse ist bezeichnend für den Umschwung von einem Fokus auf einzelne Medien und deren Wirkung zu einer Perspektive auf Medialität als Struktur einer Hervorbringung von ästhetisch und kulturell wirksamen Inhalten. Georg Christoph Tholen sieht im Computer als Universalmedium diesen Umschwung materialisiert:

Die Frage, ob Medien einen tiefgreifenden Wandel von Gesellschaft, Kultur und Wahrnehmung markieren, ist keine bloß randständige mehr. Allein schon eine kursorische Bestandsaufnahme der Literatur, die seit etwa 1985 nicht mehr nur in der Perspektive

33. Tholen (1999), 23f.

34. Vgl. den Eintrag »Autopoiesis.« In: *Metzler Philosophie Lexikon*. Hg. von Peter Prechtel u. Franz-Peter Burkard. Stuttgart u. Weimar: Metzler, ²1999, 57.

der Wirkungsforschung einzelne Massenmedien wie das Telefon, den Film, das Radio oder das Fernsehen untersucht, sondern zunehmend nach den medialen Bedingungen der Kultur überhaupt fragt, belegt, daß die Funktion der Medien unser Selbstverständnis nachhaltig irritiert. Das genannte Datum ist kein bloß zufälliges: Erst mit der zu diesem Zeitpunkt unübersehbar werdenden Verbreitung des Computers als einem *universellen*, die vormaligen Medien integrierenden Medium überlagert sich die Frage nach dem alltäglichen Gebrauch der Medien und ihrer Normen mit der nach der Struktur der Medialität *als solcher*.³⁵

Die Frage nach der »Struktur der Medialität als solcher« berührt Problembereiche, die ebenso den künstlichen Theaterkörper betreffen. Daher sollen im Folgenden Konzepte von Medialität vorgestellt werden, welche die hier angesetzte mediale Perspektive umreißen helfen.

Mit seinem soziologischen Ansatz fokussiert Kay Kirchmann Medien als Bestandteile einer gesellschaftlichen Verdichtung von Komplexität, die er als Medialität³⁶ bezeichnet. Medialität erstreckt sich auf kollektive Weltaneignung und dient daher sozialem menschlichen Handeln als *Organisationsmatrix*. Kirchmann betrachtet Medialität als soziale Struktur, die übergreifend wirksam ist, also nicht nur auf bestimmte kulturelle Praxen wie Nutzung technischer Medien etc. beschränkt ist. Dennoch sieht er die Rolle der Medialität in der Gesellschaft durchaus als historisch differenziert. Mit seinem Konzept von Medialität geht Kirchmann über ein apparatives Medienverständnis hinaus und verwirft die Engführung auf das »Trägermedium«.

Medialität *konkretisiert* sich immer *polymodal*, weshalb ein allein auf die materielle Trägersubstanz des Medialen fixiertes Medienverständnis verfehlt ist. Was wir gemeinhin unter Medien verstehen, sind ebendiese Konkretisationsformen der Medialität, deren apparative-technologische Materialisation aber nur eine historisch relativ späte Spezialform darstellt.³⁷

Dementsprechend betrachtet Kirchmann etwa das Buch, den Film oder das Bild, die im geläufigen Sinne als Einzelmedien bezeichnet werden, nicht als dinghafte Artefakte, sondern als Strukturen.³⁸ Sein Erkenntnisinteresse liegt also nicht darin, Medien als Rahmungen oder Appa-

35. Tholen (1999), 15.

36. Zu Kirchmanns umfassender Definition von Medialität vgl. Kirchmann, Kay: *Verdichtung, Weltverlust und Zeitdruck. Grundzüge einer Theorie der Interdependenz von Medien, Zeit und Geschwindigkeit im neuzeitlichen Zivilisationsprozeß*. Opladen: Leske u. Budrich, 1998, 61f.

37. Kirchmann (1998), 61.

38. Kirchmann (1998), 43.

rate und deren Erscheinungsweisen festzuschreiben, sondern er fragt nach den strukturellen Entstehungsbedingungen des Vermittelten:

*Was ist Medialität, was ist mithin die Strukturgemeinsamkeit all jener disparaten Phänomene, die unter dem Begriff Medium subsumiert werden? Wenn die Begriffswurzel schon das ›Vermittelnde‹ als Funktion eines Mediums artikuliert, stellt sich die Frage: Wozwischen wird denn da vermittelt? Und: Warum ist eine derartige Vermittlung überhaupt notwendig? Welche strukturellen Konstellationen haben historisch eine vermittelnde Instanz zur sozialen Notwendigkeit erhoben?*³⁹

Kay Kirchmann setzt das Bedürfnis nach Komplexitätsreduzierung und Beschleunigung zentral, das einer Gesellschaftsbildung schon immer zugrunde liegt, und stellt die Medialisierung in diesen Zusammenhang. Daraus kann er folgern, dass »daher jeder Ansatz, Beschleunigungsprozesse erst an technologisch realisierte Artefakte zu knüpfen, systematisch wie historisch unhaltbar ist.«⁴⁰ Es soll hier dem Strukturdenken Kirchmanns stückweit gefolgt werden, obgleich sich das Erkenntnisinteresse nicht auf die medialen Strategien des Zivilisationsprozesses beziehen. Wichtig erscheint für diese Untersuchung, von medialen Artefakten abzusehen und sich auf die Medialität als produktive Matrix zu konzentrieren, somit den Fokus auf den Prozess der Hervorbringung zu richten. Während Kay Kirchmann mit seinem soziologischen Ansatz eine Rahmenperspektive einnimmt, geht es hier um eine binnenmediale Perspektive, die sich auf die Hervorbringung von Körpern in einer medial verfassten Struktur bezieht. Diese produktive Struktur, die sich nicht als vorgängig verstehen lässt, sondern als unsichtbare Spur dem Medialisierten beigegeben ist, soll im Folgenden als mediale Matrix gefasst werden.

Georg Christoph Tholen geht ebenso wie Kirchmann davon aus, dass Medialität als Untersuchungsperspektive nur dann zu neuen Erkenntnissen führt, wenn sie »nicht mit den materialen Bedingungen der Kommunikation gleichgesetzt wird, sondern als axiomatische Möglichkeit eben dieser Bedingungen selbst untersucht wird.«⁴¹ So geht auch Tholen über eine Vorstellung von »Medialität« als spezifischer »Mediensprache«⁴², wie sie die semiotische Perspektive⁴³ vorsieht, hinaus.

39. Kirchmann (1998), 43.

40. Kirchmann (1998), 60.

41. Tholen (1999), 15, Anm. 2.

42. So etwa Belting, Hans: *Bildanthropologie*. München: Fink, 2001, 27. Belting spricht von einer Medialität der Bilder als einer »Bildersprache«. Mit dem Rekurs auf einen semiotisch fundierten Begriff von Medialität geht Hans Belting eigentlich hinter den Anspruch seines Projekts der Bildanthropologie zurück. Das, was er als Bildpraxis,

Sowohl Kirchmann als auch Tholen sehen die Medialität nicht als ordnende Struktur, sondern als produktive Matrix. Bezogen auf die Medialität von Gesellschaft – beide beschäftigen sich mit der soziokulturellen Rolle der Medien – heißt das, dass Medialität als Übermittlung nicht die Mitglieder einer Gemeinschaft durch mediale Praxen als »Selbste« bestätigt, sondern sie als solche erst hervorbringt, erst das »Wir« der Kommunikation bildet.⁴⁴ Dieser Gedanke lässt sich auf die Hervorbringung von Körpern übertragen. Die spezifische Kommunikation des Theaters setzt die beteiligten Körper – Akteur und Betrachter – nicht in ein spezifisches Verhältnis, sondern bringt vielmehr diese als Körper erst diskursiv hervor. Die Medialität ist dann die Matrix der medialisierten Körper und bleibt selbst unsichtbar.

Versucht die Medientheorie nun die Bedingung dieses Erscheinens selbst in den Blick zu nehmen, dann muss sie, nach Tholen, über den »Rand der Sichtbarkeit«⁴⁵ hinaus fokussieren. Der Ausschnittcharakter der medialen Konfiguration – das Medium schneidet etwas von einem Horizont aus, das so erst zum Sichtbaren wird und sich abgrenzt zum Unsichtbaren – manifestiert sich als »Dazwischenkunft des Anderen«. Verschiedene Medien veranlassen eine Verschiebung der Grenze

als Geschehen zwischen Bild, Betrachter und Material, bezeichnet, geht weit über eine »Bildersprache« hinaus. Diese »Bildersprache« lässt sich nicht von der Bildpraxis abtrennen, von daher soll ein umfassenderer Begriff von Medialität, wie ihn Kirchmann und Tholen vertreten, favorisiert werden. Die Bildanthropologie Hans Beltings wird im weiteren Verlauf dieses Kapitels im Zusammenhang von Körper und Medien ausführlicher diskutiert werden, vgl. weiter unten, Seite 117ff. dieser Studie.

43. Zu einer Kritik dieser semiotischen Perspektive vgl. weiter oben, Seite 103f.

44. Bei Tholen ist die Medialität im Sinne der »Übermittlung« gesellschaftsbildend. Vgl. Tholen (1999), 27: »Der *sensus communis* ist vielmehr [...] das Geschehen der *Übermittlung*, das uns voraus ist bzw. auf uns zukommt, um ein »Wir« der Kommunikation erst zu bilden. Die ursprüngliche Übermittlung als *gemeinschaftliches Dazwischen* ist [...] nicht nur das Fehlen von Substanz, Ursprung oder Bestanderhaltung, sondern dasjenige, was eben dieses Fehlen jeglicher »Wesenheit« mitteilt. Sie ist definitionsgemäß weder ein transzendentaler Ort noch ein fundamentales Sein. Sie ist nicht im ontologischen Sinne gegeben.« Tholen bezieht sich hier auf Nancy, Jean-Luc: »Das gemeinsame Erscheinen. Von der Existenz des »Kommunismus« zur Gemeinschaftlichkeit der »Existenz.« In: Vogl, Joseph (Hg.): *Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1994, 167–204.

45. Vgl. die Abschnittsüberschrift »Medialität als Rand der Sichtbarkeit« in Tholen (1999), 28. Tholen bezieht sich hier auf Merleau-Pontys Unterscheidung des Sichtbaren und des Unsichtbaren, vgl. ebd. und 29. Vgl. hierzu auch Kap. II, Seite 88–90 dieser Studie.

zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem, die sie somit in das Feld des Wahrnehmbaren rücken lässt.

Weder Mittel noch Milieu, verwies uns die Metaphorik der Medialität auf ihren zweiten Aspekt, nämlich als Mitteilung die Ränder des Wahrnehmbaren (Sichtbaren, Hörbaren) und Kommunizierbaren zu verschieben: Reproduzierbarkeit als Signum der antizipierenden Einbildungskraft. Als solche hat sie keinen vorgegebenen Ort, sondern eröffnet als horizontverschiebende Dazwischenkunft die stets medial repräsentierten Formen der Erscheinung. Keine Erscheinung ist also ohne das ihr vorgängige *Zu-Erscheinen-Geben* denkbar.⁴⁶

Es bleibt zu klären, welche Rolle die Kunst spielen kann in der Sichtbarmachung dieser »Ränder des Wahrnehmbaren und Kommunizierbaren«.

›Künstliche‹ Störungen

Die von der Apparatus-Theorie initiierte und von der neueren Medientheorie aufgenommene Ausweitung des Medienbegriffs auf eine sozio-kulturelle Konstellation, hat auch in den Literatur- und Kulturwissenschaften zu einer Fokussierung auf das Medium als Dispositiv geführt. Wie Hartmut Böhme und Klaus R. Scherpe ausführen, müssen Medienanalysen von einer Verschränkung mit Kultur- und Ästhetikfeldern ausgehen:

<Medien> stellen sowohl Erzeugnisse wie Bedingungen des Kulturprozesses dar. <Medien> sind – kulturgeschichtlich betrachtet – nicht nur als (moderne) technische Medien zu verstehen, sondern historisch und systematisch als das, worin Wahrnehmen, Fühlen und Denken seine charakteristischen Formen und Darstellungen findet. Darum stellt die mediale Form, die Vermittlung in *allen* Bereichen der Kulturwissenschaft einen zentralen Aspekt der Fragestellungen dar. Umgekehrt gilt, daß jede medienwissenschaftliche Analyse sich zu reflektieren hat im kulturellen Feld oder ästhetischen Kontext. In diesem Sinne verweisen <Ästhetik>, <Kultur> und <Medien> auf allen Stufen der Forschung aufeinander.⁴⁷

Diese grobe Vereinfachung sollte doch näher befragt werden. In welchem Verhältnis stehen Ästhetik, Kultur und Medien zueinander? Genauer – aus der Sicht der darstellenden Künste – was hält einen davon ab, Kunstausübung als Medialität zu verstehen, was gewinnt dagegen

46. Tholen (1999), 28.

47. Böhme, Hartmut u. Klaus R. Scherpe (Hg.): *Literatur- und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1996, 17.

eine Inszenierungsanalyse, wenn sie den Begriff Medialität für sich operationalisiert?

Gemäß seinem soziologisch geprägten Medialitätsbegriff warnt Kirchmann vor einer vorschnellen Gleichsetzung von Kunstausübung und Medialität: »Denn der funktionale Kommunikationszusammenhang, der Status als sozial verbindliche Realitätskonstruktion, die angestrebte Elimination des subjektiven Faktors – alle jene Eigenschaften, die für Medialität konstitutiv sind – sind *nicht zweifelsfrei* einer *jedlichen* Kunstausübung zuschreibbar.«⁴⁸ Dennoch räumt er ein, dass sich ein medientheoretisches Interesse auf die »inhaltsunabhängige Organisationsmatrix«, die sich einem Kunstwerk als Medium einschreibt, erstrecken könnte, insofern sich eine »Reflexion des Medialen innerhalb des ästhetischen Gegenstandes«⁴⁹ ausmachen lässt. Kirchmann schreibt hier gegen eine Gleichsetzung von Kunst und Medium an, die das Medium auf einen instrumentellen (apparativen) Zugang beschränkt. Wenn man die materiellen Gegebenheiten eines Bildes bezeichnen möchte und dafür den Begriff (Träger-)Medium verwendet, so wird das dem elaborierten Medienkonzept von Kirchmann und anderen sicher wenig gerecht. Problematisch erscheint allerdings der Fokus auf eine »inhaltsunabhängige Organisationsmatrix«. Man kann der Vorstellung von Medialität als Struktur, als »Vorgegebenheit« folgen, die das Vermittelte in Erscheinung bringt. Inhaltsunabhängig ist die Matrix jedoch insofern nicht, da sie sich der Erscheinungsweise, die sich direkt auf »Inhalt« bezieht, aufprägt. Darüber hinaus spricht Kirchmann sich für eine konsequente Historisierung dieser Matrix aus, dies verweist darauf, dass die »Inhalte«, die diskursive Setzungen sind, zurückwirken auf die Matrix. Von daher kann in beiderlei Hinsicht nicht von »Inhaltsunabhängigkeit« gesprochen werden.

Auch Joachim Paech⁵⁰ und Hans Ulrich Reck⁵¹ etwa stehen einer Gleichsetzung von Kunst und Medialität, der nicht selten eine technisch-apparative oder materielle Medienkonzeption zugrunde liegt, entgegen. Reck weist sogar die Definition eines umrissenen Me-

48. Kirchmann (1998), 238.

49. Kirchmann (1998), 242.

50. Vgl. Paech (1998), 17: »Häufig werden Kunst und Medien parallel gebraucht oder vage in der historischen Abfolge traditioneller Künste und moderner technischer Medien ausgetauscht: das eine löst dann das andere historisch ab. Ein autonom gedachter ästhetischer Bereich der ›freien‹ Künste wird aus der Erfahrung zunehmend technischer Bedingtheit künstlerischer Produktion in der Gegenwart auch in seiner Geschichte ›technisch-apparativ‹ implementiert.«

51. Vgl. Reck, Hans Ulrich: »Kunst durch Medien.« In: Müller-Funk, Wolfgang u. d. Hg.: *Inszenierte Imagination. Beiträge zu einer historischen Anthropologie der Medien*. Wien u. New York: Springer, 1996, 45–62.

dienbegriffs für die Kunst zurück. Er möchte »die Medien der Kunst« vom Prozess der Medialisierung aus betrachten:

Was mich dagegen interessiert, ist das Aktivierungspotential der Kunst, das In-Szene-Setzen von Prozessen oder Ereignissen, die Verstofflichung von Imaginärem, kurz: ihre Leistung als inszenierte Imagination. Medium ist kein Raum oder Gefäß von Speichern und Bewahren, sondern eine Bühne des Operierens und Handelns.⁵²

Diese Vorstellung vom Medium als »Bühne des Operierens und Handelns« lässt sich zusammenlesen mit dem Konzept einer Medialität von Kunst als unsichtbarer Matrix. Diese Matrix wird erst in ihrer Medialisierung produktiv – »Erst die Medialisierung der Kunst erzeugt die Werke«⁵³ – und bezieht sich nicht auf den Status der Kunstwerke, sondern auf den Vollzug ihrer Operationen.⁵⁴ Joachim Paech weist hier der künstlerischen Produktion eine strategische Annäherung an die Sichtbarmachung dieser medialen Operationen der Matrix zu:

Rilke hat versucht, die Intermedialität zwischen figurativer und narrativer Darstellung zu formulieren, indem er die Operation der Unterscheidung zwischen den Figuren als intermediale Figuration der Differenz in die Darstellung eingeführt hat. Die »weiße Seite« Mallarmés, der Suprematismus Malewitschs, die Erschöpfung der Formen (épuisé) bei Beckett (vgl. Deleuze), alles das lässt sich als paradoxe Strategie der Annäherung an die andere, unsichtbare Seite der Welt der Formen, ihre Medienseite und »mediales Differenzial«, verstehen.⁵⁵

Die Kunst ist jedoch keinesfalls ein freies Experimentierfeld, um die Medialität sichtbar zu machen. Sie kann nicht Gegenmodelle zum Diskurs, in den sie eingeschrieben ist, entwerfen. Aber sie kann produktiv mit sichtbar machenden Störungen umgehen: Sie kann die Störung zulassen, ihr einen Raum geben und die Störung mit einem Index verse-

52. Reck (1996), 47.

53. Reck (1996), 52.

54. Reck (1996), 52: »Die alltagssprachliche Verkürzung/Substitution von ›Kunst‹ auf/durch ›Malerei‹, von Kunstwerken auf/durch ›Bilder‹ legt dagegen nahe, die Medialität der Künste nicht im Status der Bilder, sondern im Vollzug der Operationen zu gründen.«

55. Paech (1998), 26. Paech verwendet hier wiederum die Unterscheidung in Medium und Form von Luhmann. Dies wurde bewusst in den Zusammenhang mit der Argumentation um Medialität und Kunst gestellt, um aufzuzeigen, dass Paech in seinen Medienbegriff genau die Aspekte hineinlegt, die auch für dieses Projekt anhand der Medialität herausgearbeitet werden sollen. Im Weiteren soll daher der Luhmannsche Medienbegriff in der Lesweise von Paech zugunsten des Medialitätsbegriffes vernachlässigt werden.

hen, auf sie verweisen. In diesem Sinne soll an Tholens Bestimmung der Kunst als Unterbrechung des ›reinen Sehens‹, als Enttäuschung der Illusion von Erfüllungsphantasmen angeknüpft werden⁵⁶, wie auch an die Störung der »Transparenzillusion« der Apparatus-Theorie⁵⁷.

Medienpraxis und Körper

Wie lassen sich nun die Medialität als produktive Matrix, die Kunst als sichtbarmachende Störung und der Körper aufeinander beziehen? Medialität wurde unter Zuhilfenahme verschiedener Konzepte in zweierlei Hinsicht beschrieben. Zum einen ging es um Medialität als komplexitätsreduzierende Organisationsmatrix von Gesellschaft (Kirchmann). In einer allgemeineren Perspektive ist Medialität als Matrix dem Medialisierten beigegeben und tritt in ihm als das ›Andere‹ der Wahrnehmung in Erscheinung (Tholen). Diese Perspektive lässt sich auf den künstlerischen Bereich ausrichten und ist hilfreich in der Überwindung eines instrumentellen apparativen Medienbegriffes, der mit der vorschnellen Gleichsetzung von Kunst und Medien einhergeht. Ästhetische Strategien können insbesondere die Sichtbarmachung dieser transparenten medialen Matrix anvisieren. Paech hat in diesem Zusammenhang die technische Störung als Spalt der Sichtbarkeit und Blockade der Transparenzillusion herausgearbeitet.⁵⁸ Die ästhetische ›Störung‹ lässt sich daran anschließen als ›Lackmus‹ medialen Geschehens.

Um diese mediale Matrix in der Kunstpraxis näher zu bestimmen, müssen die an dieser dynamischen Struktur beteiligten Faktoren herausgearbeitet werden. Hilfreich erscheint Hans Beltings Konzept der »Bildpraxis«, welches das Medium, den Mediennutzer und die kulturelle Rahmung umschließt.⁵⁹ Belting siedelt den Begriff Bildpraxis in der Anthropologie an, die er jedoch nicht an ein statisches Menschenbild gekoppelt wissen will. Für ihn handelt es sich um die sinnvolle Ergänzung zu rein technologischen Medientheorien. »Die anthropologische Sicht richtet sich dabei auf die Bildpraxis, die gegenüber den Bildtechniken und ihrer Geschichte eine andere Diskussion verlangt.«⁶⁰

56. Vgl. Kap. II, Seite 89f. dieser Studie.

57. Vgl. weiter oben, Seite 105f.

58. Vgl. Paech (1999).

59. Während Beltings Begriff der »Bildpraxis« für dieses Projekt fruchtbar ist, erweist sich sein Medienbegriff als »Trägermedium« problematisch. Vgl. hierzu auch weiter unten, Seite 125f.

60. Belting (2001), 9.

Beltings Anliegen ist es, nicht die ›textuelle‹ Bedeutung von Bildern – im Sinne einer Text-Semiotik – in den Blick zu bekommen, sondern die Bedeutung, die Bilder in einer Gesellschaft haben, zu fokussieren.⁶¹ Die Bildpraxis ist verwoben mit symbolischen Handlungen und lässt sich in kulturellen Mustern deuten. Dabei spielt die Bild-Wahrnehmung nicht nur für das individuelle Erfassen, Erkennen eine Rolle, sondern sie ist Teil einer kulturellen Aneignung.

Wir animieren Bilder, als lebten sie oder als sprächen sie zu uns, wenn wir sie in ihren medialen Körpern antreffen. Bildwahrnehmung, ein Akt der Animation, ist eine symbolische Handlung, welche in den verschiedenen Kulturen oder in den heutigen Bildtechniken auf ganz verschiedene Weise eingeübt wird.⁶²

Das Bild entfaltet demnach seine eigentliche Medialität erst in der Bildpraxis, in der animierenden Wahrnehmung des Betrachters. Anschaulich wird dies anhand der von Belting analysierten Bilder im Totenkult. Der Kult um den Toten umschließt auch einen Kult um das Bild des Toten. Betrachtet man etwa die mittelalterliche Praxis der Herrschereffigien so lässt sich deren Bedeutung nur innerhalb der kulturellen Praxis lesen. Bezeichnend ist hier der Umstand, dass die Gleichsetzung der Effigie mit dem lebenden, machtvollen Herrscher in der Übergangszeit zwischen dem Tod des Herrschers und der Inthronisierung seines Nachfolgers in dem Moment aufgehoben wurde, in dem der neue Herrscher in Amt und Würden erscheint. Dann ist sie nur noch eine wenig bedeutende darstellende Wachsfigur.⁶³ Die rituelle Funktion der Effigie degeneriert zunehmend und verschwindet ganz im 17. Jahrhundert zugunsten der Schaulust. Mit dem Aufkommen des anatomischen Zeitalters findet die Wachsfigur in den Anatomiesammlungen einen neuen Rahmen, um sich dann in späterer Zeit, wiederum in einem neuen Kontext zu finden: in Kuriositätenkabinetten und Schaustellungen.⁶⁴

61. Vgl. Belting (2001), 15.

62. Belting (2001), 13.

63. Es sei hier auf die weit rezipierte Studie E. H. Kantorowicz verwiesen: *The King's two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*. Princeton: Princeton University Press, 1957.

64. Entsprechend wandelt sich auch der Beruf des Wachsbildners in seiner sozialen Funktion. So Belting in seinem Vortrag »Repräsentation und Bildpraxis« auf der Tagung *Bildliche Repräsentation* am 9. Februar 2001 in Karlsruhe. Ersichtlich wird hier, dass eine Abtrennung des ästhetischen Bereichs von kulturellen Praktiken eine Setzung ist, deren komplexe Durchlässigkeiten nicht kategorial zu erläutern sind. Vielmehr muss auch hier ein *close reading* die Verhältnisse anhand einer detaillierten Fragestellung klären.

Im hier angelegten Begriff von Medialität nun soll der Aspekt der medialen Praxis stark gemacht und von Beltings Bildpraxis aus weitergedacht werden. Dies geht insofern über einen rezeptionsorientierten Ansatz hinaus, als der Betrachter, in diesem Falle der Theaterzuschauer, nicht nur in der Bedeutungsbildung Relevanz hat, sondern vielmehr als produktiver Faktor der Medialität des Theaters betrachtet wird. Das heißt, seine Anwesenheit bestimmt die Erscheinungsweisen der Matrix mit. Dadurch steht auch er bei der Medialisierung auf dem Spiel, konstituiert sich erst. Das wird beim Thema »Körper« offensichtlich. Somit stehen im Geschehen des Theaters sowohl der künstliche Körper als auch der Akteurskörper und der Zuschauerkörper zur medialen Disposition.

In der strukturellen medialen Anordnung, die Belting als Bildpraxis bezeichnet, wird die Rolle des Körpers deutlich im Verhältnis zu Medium und Bild, dessen Bedeutung generiert wird in der Wechselwirkung von Praxis, Imagination und Körperlichkeit.

Die Inszenierung durch ein Medium der Darstellung begründet erst den Akt der Wahrnehmung. Der Dreischritt, den ich hier nachzeichne, ist für die Bildfunktion aus anthropologischer Sicht fundamental: Bild – Medium – Betrachter oder Bild – Bildapparat – lebender Körper (wobei dieser als medialer oder medialisierter Körper verstanden werden muß).⁶⁵

Der so eingebundene Körper ist ein medialisierter, das beteiligte Medium ein verkörpertes.

Beschreibt dies eine grundsätzliche Anordnung von Bild, Medium und Betrachter, so geht es Jonathan Crary um eine »genealogische«⁶⁶ Bestimmung dieses Betrachters im spezifischen historischen Kontext. Crary arbeitet heraus, wie sich im 19. Jahrhundert die Position, das Dispositiv des Betrachters veränderte. Im 17. und 18. Jahrhundert war die Camera Obscura das bestimmende Modell, die sich als Apparatur zwischen den Betrachter (innen) und die Welt (außen) schob. Dabei

65. Belting (2001), 20.

66. Crary bezieht sich ausdrücklich auf die »Genealogie« Michel Foucaults als einer Form von Geschichte, die Erkenntnisse und Diskurse erklären kann, welche ein spezifisches Subjekt hervorbringen. Vgl. Crary, Jonathan: *Die Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*. Übers. von Anne Vonderstein. Dresden u. Basel: Verlag der Kunst, 1996 (Original: *Techniques of the Observer*, Cambridge, Mass. 1990), 159, Anm. 2 und 17: »Wenn man sagen kann, es gebe einen für das 19. Jahrhundert – oder für jede beliebige Epoche – typischen und spezifischen Betrachter, kann man das nur als Folge von nicht aufeinander reduzierbaren heterogenen Systemen von diskursiven, sozialen, technischen und institutionellen Beziehungen. Unabhängig von diesem sich stets in Veränderung befindlichen Feld gibt es kein beobachtendes Subjekt.«

war sie weit mehr als nur Seh-Apparat, sondern diene als Chiffre einer Vorstellung von objektiver Welterkenntnis. Crary bezeichnet das Seh-Modell der Camera Obscura als unkörperliches, da die Funktion der Apparatur darin bestehe,

den Akt des Sehens vom Körper des Betrachters zu lösen, das Sehen zu entkörperlichen. Die Camera obscura verleiht dem monadischen Blickwinkel des Individuums Authentizität und Legitimität. Die körperlichen und sinnlichen Erfahrungen des Betrachters werden jedoch durch die Beziehungen zwischen dem mechanischen Apparat und einer gegebenen Welt objektiver Wahrheit verdrängt.⁶⁷

Mitte des 19. Jahrhunderts wird das Seh-Modell der Camera obscura aufgehoben, da sich das damit einhergehende Betrachter-Modell nicht mehr als zeitgemäß erweist. Ein neues Interesse an der Körperlichkeit des Betrachters, an den physiologischen Grundlagen des Sehens, lassen das Sehen zum subjektiven körperlichen Akt werden:

Die vom Konzept der Camera obscura a priori ausgeschlossene körperliche Subjektivität des Betrachters wird plötzlich zum Schauplatz, auf dem ein Betrachter möglich ist. Der menschliche Körper mit all seinen Möglichkeiten und Besonderheiten bringt »das Spektrum einer anderen Farbe« hervor und wird zum aktiven Produzenten optischer Erfahrungen.⁶⁸

Das Paradigma des subjektiven Sehens bringt gleichermaßen neue Körperbilder als auch neue Medienapparate hervor, die sich daran abgleichen. Crary macht hier deutlich, wie das Stereoskop als Sehapparat dem Auge nicht das spiegelt, was »wirklich da ist«, sondern der Betrachter erschafft aus den zwei Bildern des Stereoskops ein virtuelles räumliches Bild. Dabei insistiert Crary darauf, dass nicht der Körper ein neues Medium hervorbringt, und auch nicht das Medium einen neuen Körper. Die Ursache beider liegt – wiederum genealogisch gedacht – auf der Ebene des Diskurses.⁶⁹

67. Crary (1996), 49f.

68. Crary (1996), 76.

69. Hieran könnte man die Debatte um neue Medien und den Körper anschließen. Sowohl die pessimistische Lesart des Körperverschwindens im Umgang mit neuen Medien, als auch die positivistische Haltung der Körpererweiterung durch Medien gehen von einer Kausallogik aus, die durch den diskurstheoretischen Ansatz Crarys unterlaufen wird. Eine ausführlichere Diskussion dieser (Medien)Technik-Körper-Debatte wird weiter unten, Kap. IV, Seite 139-149 dieser Studie, geführt. An dieser Stelle sei nur auf Marie-Luise Angerer verwiesen, die dezidiert nach dem Verhältnis von Körper und neuen Medien fragt, vgl. Angerer (1999), 38: »Worum es in all diesen Beschreibungen geht, ist die Frage nach dem Zustand des physischen Körpers bzw. der Möglichkeit einer historischen

Möchte man die Anordnung von Betrachter-Körper und Medium, also die mediale Wahrnehmungssituation, auf das Theater beziehen, so ist ersichtlich, dass der Zuschauer keiner Apparatur gegenüber sitzt, sondern einer ›medialen Anordnung mit Körpern‹. Das Medienepistem der Wahrnehmung ist hier jedoch gleichsam wirksam, und zwar in beide Richtungen, so dass im Verhältnis von Betrachter-Körper zu Zuschauer-Körper eine spezifische historische Medialisierung passiert. Beide Körper werden demnach im medialen Prozess erst ›hergestellt‹.

Die Herangehensweise von Crary zeigt, dass es wichtig ist, die wirksamen Parameter einer Medienpraxis einer historischen Problematisierung zu unterwerfen. Es muss der jeweils angelegte Körper- und Medienbegriff problematisiert werden, wenn man von Medienpraxis spricht. Obgleich Beltings Bildpraxis relevant erscheint für die Frage nach dem Verhältnis von Betrachter, Körper und Medium, sind sowohl sein Medien- als auch sein Körperbegriff ungeeignet für die in vorliegender Arbeit angelegte Untersuchungsperspektive. Am Beispiel der Denkfigur des Ornaments soll daher im Folgenden dieses Problem durchgearbeitet und gefragt werden, ob in einer anders gewendeten ›Bildpraxis‹ das Verhältnis von Körper(n) und Medium im Sinne einer produktiven Matrix dargestellt werden kann.

Ein medialer Durchgang – das Ornament

Das folgende Kapitel stellt einen Durchgang dar durch das Konzept von Medialität als produktives Verhältnis. Es wird der Versuch unternommen, darzustellen, wie sich eine Medialität des Körpers unter Verschränkung von Diskurs, Körper und Medium ausdifferenzieren kann. Dies soll geschehen mit Blick auf die mediale Figur der Künstlichkeit und die Strukturformel des Ornaments. Die Künstlichkeit betrifft den Puppenkörper unmittelbar, er wird in erster Linie als künstlicher wahrgenommen. Anhand zweier Konzepte (Claude Lévi-Strauss und Siegfried Kracauer) des Ornaments als künstlichem Muster auf Körpern soll das Verhältnis zwischen dem Medium und dem Körper herausgearbeitet werden.

Im Bezug auf Claude Lévi-Strauss' Analyse von indianischen Körperbemalungen versucht Hans Belting den Körper als Bild, den Körper im Bild mit der Strukturformel des Ornaments zu beschreiben. Das Ornament versteht er als »mediale Technik zur Bildgenese des

Transformation. Was bedeutet ein anderer Körper für Subjektivität? Wie wird ein anderer Körper anders erfahrbar? Was bedeutet Re-Materialisierung, Rekonstruktion, kurz, was bedeutet ein Wiederfinden des Körpers unter der Dominanz der Neuen Medien-Technologien?«

Körpers«⁷⁰, die ornamentale Gesichtsbemalung macht den Körper zum Bild. Eine weitere Textstelle bei Belting lässt aufhorchen. Es heißt da:

Die menschliche Plastik und die menschliche Zeichnung stehen in einem analogen Körperbezug, denn die eine ist eine Nachbildung des Körpers, die andere Muster auf einem Körper.⁷¹

Sollte es also möglich sein, den künstlichen Körper, die »Nachbildung des Körpers«, wie man Puppen landläufig auch versteht, in ein mediales Verhältnis zu setzen mithilfe des Ornaments? Ist der künstliche Körper ein ornamentierter Körper? Das Ornament wäre dann eine Strukturfigur, die Künstlichkeit, Körper und mediale Bezeichnungspraxis in ein Verhältnis bringt. Dieses Verhältnis hängt natürlich davon ab, welche Konzepte sich hinter seinen Parametern verbergen. Daher soll im Weiteren untersucht werden, welche Konzepte sich hier um das Ornament gruppieren und die Frage gestellt werden, ob sich die Körper des Figurentheaters damit beschreiben lassen.

Das Ornament ist ein Phänomen der Oberfläche. Um 1900 hat das Ornament eine Hoch-Zeit. Es ist wesentliches Element des Jugendstils und wird von Alois Riegl erstmals kunsthistorisch ausgeleuchtet. Die Ungegenständlichkeit des Ornaments lässt es aus der Kategorie des Bildlichen heraustreten, es bildet eine eigene Gattung, die Riegl in seiner Schrift *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* (1893) zu bestimmen versucht. Riegls einflussreiche Ornamenttheorie bezeichnet das Ornament »wesenhaft« als Abhängigkeitsverhältnis: Als Muster auf Grund ist es lesbar nur im Verhältnis zu diesem, wobei das Verhältnis beider Komponenten wichtig ist für die stilistische Interpretation.

Das Ornament bezieht sich nicht auf die Welt als Abbild, es überzieht Oberflächen mit Wegelinien und rhythmischen Wiederholungen. In diesem Sinne ist das Ornament eine besondere topographische Verzeichnung. Die Wiederholung der Wege stellt in dem und durch das Ornament eine Ordnung her, die als Chiffre der Künstlichkeit gegen das Chaos des Organischen ins Feld geführt wird.

»Das Ornament ist Verbrechen!«, so die wieder und wieder ertönende Anklage von Adolf Loos in seinen Vorträgen und Schriften⁷² der 1910er Jahre des 20. Jahrhunderts. In seinen sachlich-funktionalistischen Gestaltungskonzepten gibt es keinen Platz für dekorative Elemente, schmückende Ornamente sind dekadent und ein Verbrechen

70. Belting (2001), 35.

71. Belting (2001), 35.

72. Vgl. Loos, Adolf: »Ornament und Verbrechen (1908).« In: ders.: *Trotzdem*. Wien: Prachner, ²1988, 78-88.

am ästhetischen Empfinden. Diese radikale Opposition hat eine Wende in der Rezeption des Ornaments erreicht. Das Ornament darf nicht reiner Schmuck sein, es muss auf struktureller, funktionaler Ebene bedeutend sein. Genau dieser Forderung entspricht Claude Lévi-Strauss' Aneignung des Ornaments als Strukturformel. In seinem Konzept einer ornamentalen Körperfigur, wie er sie 1955 in *Tristes Tropiques* [*Traurige Tropen*]⁷³ vertritt, ist das Ornament Durchgangsfigur von Körper und Bezeichnung und stellt ein Verhältnis von Oberfläche und Tiefenstruktur dar.

Claude Lévi-Strauss beschäftigt sich auf seiner Brasilien-Reise 1935⁷⁴ eingehend mit der Kunst ornamentaler Körperbemalung der brasilianischen Caduveo. Er beobachtet Caduveo-Frauen bei der Bemalung ihrer Körper und versucht der Funktion dieser ornamentalen Hautmuster auf die Spur zu kommen. Er glaubt zu verstehen, dass die Bemalungen einen Eingriff in/Zugriff auf den Körper bedeuten und nicht nur bedeutungsloses Schmuckwerk darstellen: »Diese pikturale Chirurgie verpflanzt die Kunst auf den menschlichen Körper.«⁷⁵

Schon an diesem kurzen Zitat lässt sich erkennen, dass Lévi-Strauss mit einer Abtrennung des Körpers von der Kunst operiert. Die Kunst wird dem Körper aufgepflanzt, das Ornament ist Körper überspannende Oberfläche. Die Chirurgie als medizinische Manipulation am vorher unberührten Körper verkünstlicht mit diesem Eingriff den Körper. Lévi-Strauss deutet die ornamentalen Körperbemalungen der Caduveo als codifizierte Bezeichnungen des Körpers, die diesen aus seinem Naturzustand herausheben und ihn zu einem kulturellen Gesellschaftswesen werden lassen:

Die Gesichtsmalereien verleihen zunächst dem Individuum seine Menschenwürde; sie vollziehen den Übergang von der Natur zur Kultur, vom »stumpfsinnigen« Tier zum zivilisierten Menschen. Außerdem drücken sie, in Stil und Komposition je nach den Kasten verschieden, in einer komplexen Gesellschaft die Hierarchie der Rangstufen aus. Damit besitzen sie eine soziologische Funktion.⁷⁶

Die Gesichtsmalereien markieren so den Unterschied zwischen dem unkulturierten Naturkörper und einem codifizierten also bezeichneten Kulturkörper. Einer Anekdote zufolge halten die Eingeborenen die

73. Lévi-Strauss, Claude: *Traurige Tropen*. Übers. von Eva Moldenhauer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1978. (Original: *Tristes Tropiques*, Paris 1955).

74. Lévi-Strauss unternahm von 1935-1939 zahlreiche Reisen ins brasilianische Hinterland. Vgl. hierzu seinen kommentierten Bildband: Lévi-Strauss, Claude: *Brasilianisches Album*. Übers. von Hans-Horst Henschen. München u. Wien: Hanser, 1995.

75. Lévi-Strauss (1978), 179.

76. Lévi-Strauss (1978), 185.

weißen Missionare für »dumm«, also unzivilisiert, weil sie sich nicht bemalen. Lévi-Strauss eignet sich diskursiv die Praxis der Gesichtsbemalung, die Figur des Körperornaments an, um damit eine Opposition von Natur und Kultur zu belegen.⁷⁷ Er geht soweit, die Körperornamente als Abwehrgestus gegen die »kreatürliche Natur« zu postulieren und in einem christlichen Wertesystem zu verorten:

In den Gesichtsmalereien wie in der Abtreibung und im Kindsmord brachten die Mbayas ihren Abscheu vor der Natur zum Ausdruck. Die Kunst der Eingeborenen kündigt von einer grenzenlosen Verachtung für die lehmige Erde, aus der wir geschaffen wurden; in diesem Sinne grenzt sie an Sünde.⁷⁸

Und weiter unten:

Wäre dies vielleicht die Erklärung für den außergewöhnlichen Charakter der Caduveo-Kunst, nämlich dass sich der Mensch mit ihrer Hilfe weigert, ein Ebenbild Gottes zu sein?⁷⁹

Diese etwas holprige Gleichung von Natur = Naturkörper = kreatürlicher Körper = Ebenbild Gottes entspringt einem theologischen Denksystem, dem Derridas Kritik der Metaphysik der Präsenz gilt.⁸⁰

Der bemalte Körper der Frau wird in diesem oppositionellen Modell von Natur und Kultur vom männlichen Blick als irritierendes und dadurch begehrenswertes Objekt situiert. Lévi-Strauss bescheinigt den Caduveo-Frauen eine besondere Attraktivität:

Die Gesichts- und Körperbemalungen erklären vielleicht die Anziehungskraft, jedenfalls verstärken und symbolisieren sie sie. Diese zarten subtilen Striche, ebenso beweglich wie die Linien des Gesichts, welche sie manchmal betonen, manchmal verraten, verleihen der Frau etwas herrlich Herausforderndes.⁸¹

Das »herrlich Herausfordernde« der Frau entspringt ihrer Anmaßung kultureller Bezeichnung durch die Körperbemalungen. Die Frau, sonst

77. Lévi-Strauss benennt gleichzeitig immer wieder die Durchbrechungen, die Skandale dieser Unterscheidung und zweifelt etwa später den Wert dieser Grenzziehung über einen methodologischen hinaus an, vgl. Lévi-Strauss, Claude: *Das wilde Denken*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1968, 284.

78. Lévi-Strauss (1978), 179.

79. Lévi-Strauss (1978), 180.

80. Vgl. hierzu auch Derridas Kritik an Lévi-Strauss' Grenzziehung zwischen Kultur und Natur in Derrida, Jacques: »Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen.« In: ders.: *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1976, 422-442, insbes. 428ff.

81. Lévi-Strauss (1978), 179.

in den Bereich des Natürlichen verwiesen erweist sich als noch begehrenswerter, wenn sie sich das Kulturmonopol des Mannes aneignet und ihren Körper bemalt – sündhaft erotisch.

Lévi-Strauss nähert sich von mehreren Enden her dem Körperornament. Dabei wird ersichtlich, dass die Vorstellung eines *natürlichen* Körpers, der durch *künstliche* Ornamente in eine kulturelle Ordnung überführt wird, seinem Denken zugrunde liegt. Das Körperornament ist bei Lévi-Strauss eine *evolutionäre Durchgangsfigur auf dem Weg von Natur zu Kultur*.

Hans Belting hat sich die Deutung des Ornaments von Lévi-Strauss für eine anthropologische Bestimmung des Körpers im Verhältnis zu Bild und Medium angeeignet. Er betrachtet das Ornament als Bezeichnungspraxis, die den Körper als Bild hervorbringt:

Das Ornament ist in diesem Sinne, gegen seinen geläufigen Sinn, nicht Schmuck, sondern mediale Technik im Dienst der Bildgenese des Körpers. So wird der Körper der Natur entzogen und einer symbolischen Ordnung eingegliedert. In seiner sozialen Rekonstruktion hat er die Doppelexistenz eines Mediums und eines Bildes.⁸²

Diese mediale Technik, die Körperbemalung, verursacht den Umschlag von Naturkörper zu Bildkörper. Es geht also wiederum um die Überzeichnung, die Verzeichnung eines ursprünglichen Körpers, der nun symbolischen Bilderwert erhält. Die Medienexistenz des Körpers bezieht sich auf das Trägermedium, als die materielle – in diesem Falle »natürliche« Grundlage, die Bildexistenz bezieht sich auf die Bedeutung: Der Körper macht als Bild Sinn. Die Besonderheit der Körperbemalung besteht nach Belting in der Doppelung von Autor und Bild: Der Körper ist »nicht nur Bildträger, sondern auch Bildproduzent [...] in dem Sinne, daß er es in die Hand nimmt, sich in ein Bild zu verwandeln.«⁸³ Der Naturkörper enthebt sich also selbst seinem medialen Zustand, differenziert sich produktiv aus zum Bild. Der Begriff der Medialität bezeichnet dabei in der Konzeption Beltings die Bildersprache. Die Medialität des Bildkörpers beschreibt so das System seiner bedeutungserzeugenden Zeichenkopplungen. Der Körper wird von ihm als reines Trägermedium betrachtet, das vom Ornament bezeichnet wird und so Bildcharakter erhält. Die Stärke seines Ansatzes liegt in seiner Bearbeitung des Bildbegriffes, problematisch ist allerdings, dass seinem Ansatz, im Rekurs auf Lévi-Strauss, ein Körpermodell unterliegt, das einen ursprünglichen, vorgängigen, zu modellierenden Körper voraussetzt. Entsprechend muss er seinen Gewinn für den Bildbegriff angesichts des Körpers zurücknehmen und reduziert ihn auf ein Träger-

82. Belting (2001), 35

83. Belting (2001), 35.

medium. Interessanter für die Betrachtung von Figurentheaterkörpern ist der Versuch, den Körper und das Ornament als Figuren einer Medialität – verstanden als produktive Matrix – zu betrachten.

Beltings Konzeption wird wesentlich bearbeitet, wenn man den Körper nicht als natürliches, überschreibbares Trägermedium betrachtet, sondern ein performatives Körpermodell, etwa im Sinne Butlers⁸⁴, voraussetzt. Der Körper selbst ist hier Produkt von Signifikationsprozessen, die sich diskursiv lesen lassen. Das Ornament erhielte dann eine wesentlich veränderte Position. Es wäre nicht nur an der Oberfläche angesiedelt, sondern sichtbares Zeichen und Hinweis auf eine ornamentale Matrix, die den Körper hervorbringt.

Am Beispiel des Publizisten Siegfried Kracauers wird ersichtlich, dass das Ornament eine Modifizierung durchläuft, wenn man ein anderes als das Naturkörper-Modell ansetzt. In seiner Schrift »Das Ornament der Masse« von 1927 ist das Massenornament ästhetisches Charakteristikum der kapitalistischen Epoche; explizites Sinnbild hierfür sind die Shows der Tiller-Girls, die ihre individuellen Körper in streng choreographierten Mustern auflösen.

In diesem Sinne ist das Ornament untrennbar von der Vorstellung der Masse als anonyme Menge. Nicht Individuen bilden die Figuren des Massenornaments, sondern wesenlose Bruchteile eines fragmentierten Produktionsprozesses fügen sich in die strukturierende Ordnung. Das Ornament legt sich wie ein Raster über die »Massenteilchen«, ohne organischen Zugang:

Es ist die Masse, die eingesetzt wird. Als Massenglieder allein, nicht als Individuen, die von innen her geformt zu sein glauben, sind die Menschen Bruchteile einer Figur.⁸⁵

Und weiter unten:

Das Ornament wird von den Massen, die es zustandebringen, nicht mitgedacht. So linienhaft es ist: keine Linie dringt aus den Massenteilchen auf die ganze Figur. Es gleicht darin den *Flugbildern* der Landschaften und Städte, daß es nicht dem Innern der Gegebenheiten entwächst, sondern über ihnen erscheint.⁸⁶

Dabei entspricht das Massenornament strukturell den fragmentarischen Vorgängen des kapitalistischen Produktionsprozesses. Kracauers Kritik an den ästhetischen Oberflächen deckt sich so mit seiner Kapitalismuskritik.

84. Zu Butler vgl. Kap. I, Seite 71f. dieser Studie.

85. Kracauer, Siegfried: »Das Ornament der Masse.« In: ders.: *Das Ornament der Masse*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977, 50-63, 51.

86. Kracauer (1977), 52.

Kracauer bringt den Gegensatz von Natur/Organismus und rationaler Ordnung in Anschlag, um seine Argumentation zu konturieren. Für ihn ist das Ornament zunächst ebenso wie für Lévi-Strauss eine Überzeichnung des Naturkörpers, der in eine soziale Ordnung eingeschrieben wird. Kracauer muss diese oberflächliche Einschreibung, der noch immer das Konzept des Naturkörpers verborgen unterliegt, im Sinne der sozialistischen Utopie einer Neuschaffung des Menschen und des Menschenkörpers verwerfen. Er kritisiert die ästhetischen Äußerungen des Massenornaments, zu denen er auch die rhythmische Gymnastik basierend auf Lebensreform-Gedankengut zählt, als oberflächlich rationale Stratifizierungen, die unschwellig die Mythologisierung des Körpers als Naturleib fortschreiben. Die sozialistische Ordnung der Vernunft dagegen versteht er als konsequente Ornamentierung, die nicht vor der Entsubstantialisierung der Natur halt macht. Der sozialistische Menschenkörper ist nicht nur an der Oberfläche, sondern im Kern ornamentiert:

Der Prozeß führt durch das Ornament der Masse mitten hindurch, nicht von ihm zurück. Er kann nur vorangehen, wenn das Denken die Natur einschränkt und den Menschen so herstellt, wie er aus der Vernunft ist. Dann wird die Gesellschaft sich ändern. Dann auch wird das Ornament der Masse hinschwinden und das menschliche Leben selber die Züge jenes Ornaments annehmen [...] ⁸⁷

Das Natürliche, von Kracauer als Effekt mythischer Legendenbildung beschrieben, erweist sich so als körperschreibende Diskurfigur ohne substantiellen Ursprung oder Legitimation. Die Rolle des Ornaments dabei ist es, eine Differenz in der Wahrnehmung des sogenannten ›natürlichen‹ Körpers zu schaffen, die Kracauer einhaken lässt. Er erkennt das Ornament zunächst als Schreibung einer Ordnung auf den Körper und gestaltet es dann um als Strukturfigur zur *Umschreibung* des Körperdiskurses. Kracauer transformiert das Ornament von der Oberfläche, auf die sich das Massenornament erstreckt, zu einer tiefschichtigen Matrix, die einen neuen sozialistischen Körper hervorbringt. Also von dort *hervor* bringt, wo er überschrieben vom Diskurs des Natürlichen im Kern des Menschen verborgen war.

Ist die einfache Umkehr der Vorzeichen von Kracauer – nicht die Natur, sondern die Vernunft liegt im Kern des Menschen – fragwürdig, so erscheint doch seine Vorstellung des Ornaments nicht nur als Oberflächenordnung, sondern als produktive Matrix eines neuen Körpers interessant. Denkt man dies weiter ohne den Ballast der sozialistischen Utopie, so scheint hier eine Möglichkeit, das Ornament als mediale Figur des Körpers zu entwickeln. Dazu muss man sich zu-

87. Kracauer (1977), 63.

nächst nochmals vergegenwärtigen, welche Rolle die Medialität und das Ornament im eigenen Denksystem spielen.

Soll sich das Ornament auf die Theaterpuppe beziehen, so kann dies vor allem durch die Figur der ungegenständlichen Künstlichkeit geschehen. Die Puppe ist nicht abschließend als materielles Abbild des Menschen beschrieben, ihre theatrale Existenz stellt sich im zeitgenössischen Figurentheater weitgehend her durch den Fokus auf ihre Künstlichkeit. Wie das Ornament nicht nur als Muster die Oberfläche überschreibt, sondern strukturell produktiv ist, so ist die Künstlichkeit der Puppe nicht nur Eigenschaft des Abbildes, sondern wird zur theatrale Diskursfigur. Sie ist nicht nur Bezeichnung, sondern wirkt als Matrix an der Hervorbringung des Figurenkörpers. In diesem Sinne könnte der Körper der Puppe als schon grundsätzlich ornamentiert verstanden werden.

Hier wird schon deutlich, dass das Ornament dann in eine andere Vorstellung von Medialität eingebettet wird als sie das Konzept eines Trägermediums anbietet. Die Ordnung der Oberfläche (Norm) verweist auf die Verfasstheit der Körpermatrix. Das Körperornament der Puppe siedelt sich nicht an einer Grenze zwischen ›natürlichem‹ Körper und seiner Be-Zeichnung an, sondern es figuriert gerade eine Durchlässigkeit.

An diesem Beispiel wurde aufgezeigt, wie der Diskurs des Körpers verschiedene Konzepte von Medialität an der spezifischen Figur der Künstlichkeit hervorbringt. Im Rekurs auf das Körpermodell Merleau-Pontys und die medientheoretischen Implikationen der Apparat-Theorie muss an dieser Stelle die Bildpraxis Beltings als körperliche Animation des Bildes durch den Betrachter⁸⁸ erweitert werden. Der Betrachter ist nicht nur eine durch Imagination bedeutungsverleihende Instanz, sondern in der medialen Struktur ›immer schon mit drin‹ – gleichermaßen medialisiert in dem Sinne, dass die Diskursfigur der Künstlichkeit, ausgedrückt im Ornament, ihn im performativen Konzept der Medialität direkt körperlich betrifft, auch seinen Körper als quasi ›ornamentierten‹ in der Medienpraxis hervorbringt.

Auf das Theater bezogen beschreibt Medialität dann die performative Matrix der Erscheinung des Theaterkörpers zwischen Materialität, Diskursfigur und Verkörperung *durch den* und *des* Betrachter/s. Das Ornament erweitert sich so von der Diskursfigur der Künstlichkeit zu einer medialen Figur des produktiven Durchgangs zum Theaterkörper.

88. Belting spricht von Bildwahrnehmung als Akt der körperlichen Animation, vgl. weiter oben, Seite 118.

Zusammenfassung

Im Folgenden soll der hier angelegte Begriff der Medialität weiter konturiert und auf das spezifische Erkenntnisinteresse dieses Projekts zugeschnitten werden. Dabei wird die dargelegte phänomenologische Grundperspektive berücksichtigt, wie auch die oben erarbeiteten medientheoretischen Implikationen. Medialität wird in diesem Projekt nicht als Erklärungsmodell oder universale Formel gesetzt. Sie wird als Strukturbegriff entwickelt aus dem spezifischen Anliegen angemessener Beschreibungen von Figurentheater. In diesem Sinne ist die Medialität ein *travelling concept*⁸⁹, das funktionale Aussagen ermöglicht, jedoch seinen Geltungsanspruch eng auf das eigene Erkenntnisinteresse bezogen definiert und somit immer durch andere ›Schulen‹, ›Traditionen‹, ›Wissenskontexte‹ in Frage gestellt wird. Entsprechend wird der Begriff der Medialität hier nicht ausschließend gesetzt. D.h. in einem anderen Argumentationszusammenhang, auf einen anderen Gegenstand bezogen, wird er entsprechend umformuliert werden. Es sollen im Folgenden also die hier wirksamen Parameter der Medialität nochmals zusammengefasst offengelegt werden.

Zunächst einmal ist die Medialität im Zusammenhang mit der Vorstellung von Theater als *kommunikativer Situation* zu sehen. Hans Thies Lehmann hat ein zirkuläres kommunikatives Modell von Theater entworfen, das im Wesentlichen auf Identifikation, Ver-Körperung und Darstellung beruht und sich gegen ein Modell wendet, das sich auf die Repräsentation eines Abwesenden im Theater beschränkt:

Aber es ist nicht einfach der Gott, das Abwesende, eine ›Referenz‹, was im Spiel kommuniziert wird, vielmehr der Prozeß der Übertragung selbst, der in einer komplexen Bahnung 1) das Dargestellte jenseits des darstellenden Körpers, 2) diesen Körper selbst, 3) den Akt der Ver-Körperung als eine menschliche Handlung mit all ihren Risiken, 4) die darbietende Übergabe der Zeichen an den Rezipienten und 5) deren Rück-Gabe des Erfahrenen als Reaktion auf die Darsteller, die Darstellung und schließlich deren Objekt umfaßt.⁹⁰

Wichtige Differenz zu anderen Kunstformen und Grundlage dieser zirkulären Kommunikation im Theater ist nach Lehmann die Ko-Präsenz⁹¹ von Körpern, von Betrachterkörper und Akteurskörper:

89. Vgl. Kap. I, Seite 75f. dieser Studie.

90. Lehmann, Hans Thies: »TheaterGeister/MedienBilder.« In: Schade u. Tholen (1999), 137-145, 139.

91. Dabei rekurriert Lehmann keineswegs auf eine naive Vorstellung von physischer Präsenz des Körpers, vgl. Lehmann (1999), 140: »Die berühmte Präsenz des Schauspielers [...] ist überhaupt nicht wesentlich im Faktum der sinnlichen Wahrneh-

Erst wenn die virtuelle Ko-Präsenz sich, in welcher Intensität auch, realisiert, wird sie zu jener komplexen Erfahrung von ›Theater‹, die es von der Begegnung mit dem Objekt unterscheidet.⁹²

Die Betrachtung von Theaterformen, welche die Grenze zur bildenden Kunst durchlässig machen, wie es ja für die Performance und auch das Figurentheater gilt, muss jedoch den von Lehmann vorgegebenen Rahmen sprengen. Mit der Phänomenologie wurde hier eine Perspektive eröffnet, die *auch* das Objekt in ein körperliches Wechselspiel mit dem menschlichen Körper einbindet; die Ko-Präsenz bezieht sich hier also auch auf die kommunikative Funktion des Objektes. Die genuin gesetzte Differenz zur bildenden Kunst wird so zu einer graduellen. Ohne Frage lässt sich eine Ko-Präsenz im Theater leichter denken, da der menschliche Körper, der einem gegenüber steht, unmittelbar verfügbar scheint. Die Körperlichkeit der Kunst und auch des Betrachters wird im Theater jedoch nur verstärkt erfahrbar, da sie instabilere Parameter aufweist als etwa die Betrachtung eines Tafelbildes. Insofern ist die theatrale Kommunikation hochgradig störanfällig, was die Störung als spezifisches Mittel zur Erfahrbarkeit der ›Vollkommenheitsphantasmen‹, der ›Transparenzillusion‹ der Medialisierung von Körpern im Theater erscheinen lässt. Der Betrachter erfährt dies als Störung seines kohärenten Körpergefühls und wird so auf die mediale Produktion der Körper gestoßen.

Mit der Einführung des Begriffs der Medialität kann das Augenmerk auf einen Aspekt der theatralen Kommunikation gelegt werden, der in Lehmanns Modell nicht vorkommt. Es handelt sich um das diskursive Potenzial dieser Kommunikation, genauer: um die Produktion der Körper im Theater. Lehmann setzt diese Körper voraus, ihre Anwesenheit stellt für ihn kein Problem dar. Wiederum bietet hier der Blick auf das Figurentheater Widerstand. Geht man von menschlichen Körpern aus, dann fällt es leicht, deren Existenz vorauszusetzen. Die Phantasmen des ›natürlichen‹, vorgegebenen Körpers haben sich angesichts seiner scheinbar ganzheitlichen Gestalt ohne Widerstände auf ihn projizieren lassen. Hat man es aber mit Figurenkörpern zu tun, die auf mehr oder weniger umständliche Weise auf der Bühne fabriziert werden, deren Produktion sich nicht leugnen lässt und die ihren Konstruktionscharakter offen zeigen, dann drängt sich unweigerlich das

mung in raumzeitlicher Körperlichkeit allein verankert, sondern ebenso – und das ist entscheidend – in der mentalen Gewißheit, im Wissen und im Bewußtsein der Anwesenheit.« »Präsenz« und »Ko-Präsenz« erscheinen hier also im Wesentlichen in ihrer kommunikativen Funktion.

92. Lehmann (1999), 140.

Problem ihrer Herstellungsweise auf, und eine angenommene Vorgängigkeit wird zum Pferdefuß.

Die Medialität des Theaters, wie sie in diesem Projekt vertreten wird, ist eine produktive Struktur, welche die Theaterkörper als medialisierte hervorbringt. Im Kern dieser medialen Produktivität muss das phänomenologische Wechselspiel der Körper – der Körper des Anderen setzt einen Anspruch an den eigenen Körper, der sich so immer wieder neu artikulieren muss – gedacht werden. Dabei handelt es sich bei der Medialität nicht um eine kategoriale Setzung, sondern sie selbst muss funktional gedacht werden als diskursive Materialisierungsinstanz, die nur historisch greifbar ist.

Diese produktive mediale Struktur ist als solche nicht zu erfahren, sondern nur als Spur in ihren Materialisierungen, d.h. die Körper des Theaters sind die sichtbaren materiellen Setzungen der Medialität des Theaters, nur über sie ist diese mediale Matrix erfahrbar/wahrnehmbar. Hier lässt sich an die ›Transparenzillusion‹ der Apparatus-Theorie anknüpfen, die das mediale Dispositiv verschwinden lässt, durchsichtig macht. Nur der Einfall einer Störung, einer technischen Panne, zerstört die Illusion und macht die Konstruktion der Wahrnehmungsanordnung etwa im Medium Kino einsichtig. Der mediale Produktionsvorgang der Körper im Theater – ein Vorgang, der nicht als lineare Kausallogik vorzustellen ist, sondern als immer wiederholte Artikulation der Körper – lässt auch erst im Störfall eine Wahrnehmung seiner Struktur zu.

Das ganzheitliche Körpergefühl sorgt dafür, dass der Konstruktionscharakter des Körpers erst einmal schwer anzunehmen ist. Die grundsätzlich gefühlte Kohärenz der eigenen Körperlichkeit sorgt für einen hermetischen Ausschluss der Frage nach der Produktion des Körpers. Angesichts des Figurenkörpers im Theater wird diese Kohärenz in Frage gestellt. Der Figurenkörper – wie jeder Körper – hat Nähte:⁹³ Er lässt sich nicht als ›natürlicher‹ ganzheitlicher Körper wahrnehmen; und genau das ist das Potenzial der hier verhandelten Inszenierungen in Hinblick auf den aktuellen Körperdiskurs. Selbst, wenn das Theaterspiel die Figur als kohärent handelnde vorgibt, der Zuschauer ihren Körper entsprechend subjektiviert wahrnimmt, dann bleibt immer der Konstruktionscharakter ihrer Erscheinung virulent. So kann der ›vernähte‹ Figurentheater-Körper als Paradigma des konstruierten Körpers Einblicke in die mediale Struktur bieten. Sein Störpotenzial wird wirksam inszeniert, so dass die Wahrnehmung des Körpers sich nicht mehr reibungslos in die Medialisierung einfügt. Der Blick erfasst diesen Körper als fremden, da seine mediale Materialisie-

93. Vgl. hierzu die Einleitung dieser Studie, Seite 13-19.

rung einbegriffen wird. Die »Ränder des Sichtbaren«⁹⁴ werden hinsichtlich der Körperwahrnehmung signifikant verschoben.

94. Vgl. Kap. II, Seite 90 dieser Studie.