

Abbildung auf dem Umschlag:

Kasimir Malewitsch, Skizze zum 5. Bild der Oper *Sieg über die Sonne* (1913).

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2014

Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld

Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de

Druck: docupoint GmbH, Magdeburg

Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-8498-1022-1

www.aisthesis.de

Inhaltsverzeichnis

Vorbemerkung	13
Einleitung	14
1. Perspektive: Von einer Theorie des Sehens und des Lichts zu einer Theorie des Bildes	18
2. Theorie und die Erfahrung der Geschichte	21
3. Fremdheitserfahrung und Wirkungsgeschichte: Theaterbilder und die Theoroi als Wiedergänger	24
4. Angaben zum Forschungsweg: Aufbau, Verlauf, Forschungsliteratur	29
I. Theoretische Erfahrungsfelder	
1. Theater – Bilder – Sehen	49
Synopsis	49
1.1 Der Theaterbegriff als Schauplatz	50
1.2 Begriffsgeschichten: <i>Theatron – Theoros – Theorie</i>	52
1.3 Der Theaterbegriff als Sinnbezirk: Visuelle Intentionen im Sprachgebrauch	59
1.3.1 Bruno Snell: Vom Sehen zum Wissen und Darstellen	59
1.3.2 Hans Belting: Theater als Seh- und Bildtheorie. Eine Archäologie des perspektivischen Blicks in <i>Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks</i> ...	70
a) Seh- und Bildtheorie	73
b) Das Spiel mit den Wahrnehmungsformen und das Spiel mit den Bildern	77
c) Das Spiel zwischen Medium, Bild und Zuschauer	80
d) Brüche in der medialen Reproduktion der Perspektivkunst: Eine kleine Archäologie	81
1.3.3 Horst Bredekamp und Helmar Schramm: Von den Ordnungen des theatralen Sehens im 17. Jahrhundert	83

2.	Phänomenologie, Hermeneutik und Archäologie: Drei Erfahrungsfelder des Theaterbildes	89
	Synopsis	89
2.1	Erfahrung und Fremdheit: Wege zu einer Archäologie des Theaterbildes	90
2.2	Im Erfahrungsfeld der Phänomenologie. Theaterbilder als Fremdheitserfahrung	93
2.2.1	Historische Perspektive: Kritik an der Phänomenologie durch die Sprachphilosophie	102
2.2.2	Die Frage nach dem phänomenologischen Zuschauer. Mitchells theoretische Szenen der Bildtheorie	111
	a) <i>Anschaulichkeit</i>	118
	b) <i>Theaterbezug</i>	119
	c) <i>Sprach- und Bildkritik</i>	121
	d) <i>Ortsbestimmung der Bilderfahrung im Theater</i>	125
	e) <i>Die Subjekte der Bilder</i>	126
2.2.3	Fremdheit der Bilderfahrung oder „Zu den Bildern selbst“	131
2.3	Fremde Bilder: Zu einer Hermeneutik des Theaterbildes und die Zuspitzung des Fremdheitsbegriffs	135
2.4	Spurensicherungen: Fremde Bilder und der archäologische Horizont des Theaters	146

II. Theaterbilder als Wiedergänger: Historische Perspektiven

3.	Der Wiedergänger und der Erfahrungsraum der Geschichte. Der Steinerner Gast und die Krisen der Kritik um 1789	155
	Synopsis	155
3.1	Motive, Theaterbilder und die Phänomenologie des Gespenstes	156
3.1.1	In Bildern über Geschichte sprechen: Metaphern von Raum und Zeit bei Reinhart Koselleck und Hans Ulrich Gumbrecht	170
	a) <i>Fremdheit als Zäsur bei Koselleck und Gumbrecht</i>	173
	b) <i>Die Metapher des Bruchs</i>	175
	c) <i>Die Fremdheit des Bruchs. Eine begriffliche Einordnung</i>	176

3.2	Brüche in Raum und Zeit: Die Revolutionen um 1787 und der Steinerner Gast auf der Bühne	178
3.2.1	Gebrochene Perspektiven in Einzelbetrachtungen: Der Steinerner Gast um 1787 und die Spaltung des Urteils – Don Giovanni als aufgeklärter Venezianer – Wien 1786: Die politische Ökonomie und der Musikmarkt – Auf dem Weg ins Prager Logentheater – Theaterraum und Bühnenbild in Prag – Mainzer Republik: Der Komtur als Koadjutor? – Schiller – Das Freimaurergeheimnis und der ästhetische Zwischenraum des Theaters – <i>Die Zauberflöte</i> 1791 – Geschichtsphilosophie und Utopie. Die Jahre 1770 und 2440 – Positionen im Bruch um 1787	180
3.3	Ordnungen der Aufklärung in der Krise	203
3.3.1	Interpretation als Produktion von Sinn	204
3.3.2	Aufklärung, Krise und Konfusion	206
	a) Einordnung des Aufklärungsbegriffs	208
	b) Zum Begriff der Krise	212
	c) Zum Begriff der Konfusion	215

III. Theoros

4.	Das Libretto des <i>Don Giovanni</i> zwischen Bild, Text und Musik	223
	Synopsis	223
4.1	Lesen als Vollzug – Theater als Medium?	224
4.2	Historische Bedeutungen des Librettos als Text: Zwischen Bild und Musik	229
4.3	Strukturelle Eigenschaften des Librettos im Hinblick auf die visuelle Dramaturgie auf der Bühne	235
	a) <i>Diskontinuierliche Zeitstruktur – Statik und Dynamik</i>	236
	b) <i>Selbstständigkeit der Teile – Das Verhältnis der Teile zum Ganzen – Kunst der Grenzziehung</i>	241
	c) <i>Kontraststrukturen von Szenen und Figuren</i>	244
	d) <i>Primat des Wahrnehmbaren bei Pfister oder die Spannungen zwischen Librettotext und Aufführung</i>	248
4.4	Ästhetische Erfahrungen und das Spiel zwischen Werk und Vollzug. Gadamer und Dewey	254

5. Theoros – Theoroi: Bilderfahrungen mit dem Steinernen Gast	261
Synopsis	261
5.1 Der Librettotext und das lebende Bild des Steinernen Gastes ...	262
5.2 Titelblatt	266
a) <i>Dramma giocoso</i>	268
b) <i>Titel</i>	272
5.3 Overtüre: Gumbrecht und die Intermedialitätsdebatte: Musik – Medium – Form	274
5.3.1 Gumbrechts Präsenztheorie und die Erfahrung der Oper	278
5.3.2 Intermedialitätsfragen im Feld der Präsenztheorie	284
5.3.3 Die Rolle des Körpers im Theater: Intermediale Bezüge	286
5.3.4 Die Overtüre: Ein Interpretationsweg	289
5.4 Erster Akt. Erste Szene. Nr. 1: Singstimme, Blick und Körper	294
5.4.1 Leporello zeigt sich – eine Singstimme wird hörbar	296
5.4.2 Rolle, Sänger und Maske zwischen Mythos und Oper	300
5.4.3 Leporello als Zuschauer	303
5.4.4 Der Tod des Komturs: Dramaturgien zwischen Blick, Bild und Musik	306
5.4.5 Bilderfahrung und Tod im Theater	310
5.4.6 Der Leichnam als Bild?	312
5.5 Rückschlüsse auf das Theater. Die Bilder des Theoros und der Theorie als Wiedergänger	316
5.5.1 Elias Canetti als Theoros und Wiedergänger: Das Bild des Überlebenden zwischen Theorie und szenischer Praxis	318
5.5.2 Eine Erweiterung Canettis mit Georges Didi-Huberman: Bild – Objekt – Grabmal	320
5.5.3 Didi-Huberman als Theoros und die Zeit der Bilder im tautologischen Blick	325
5.5.4 Canetti und Didi-Huberman: Bild, Bildtausch und Bilderglaube	327
5.5.5 Das Grab, das Bild und das Friedhofsgefühl	329
5.6 Finale: Der Steinerne Gast als Metabild im Theater	334

6.	Supplement. Theatron: Vom Wiedergänger zur Maske.	
	Eine Frage der Bilderfahrung	336
6.1	Zum Begriff der Maske	337
6.2	Die rituelle Maske und das Spiel mit der Theatermaske	339
6.3	Der Steinerne Gast als Maske?	342
	Schlussbemerkung	344
	Abbildungen	345
	Literaturverzeichnis	349
	Danksagung	357

Einleitung

Wie Bruno Snell in seinem immer noch erhellenden Buch *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*¹ dargelegt hat, geht das Wort *theoreîn* und damit auch die *theôria* als Anschauung, Betrachtung oder Beobachtung auf den Begriff des *theorós* zurück.² Mit diesem Begriff wird in Griechenland etwa ab der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr. ein aufmerksamer *Zuschauer* bezeichnet.³ Waren etwa bei Homer Begriffe des Sehens bis dahin immer mit konkreten Gefühlen verbunden, „die man beim Sehen, vor allem beim Sehen bestimmter Gegenstände hat“⁴, wurde mit dem *Blick des theorós* erstmals eine intensivierte Form des Sehens benannt, die sich jenseits aller unmittelbaren Affekte abspielte. Das mag unter anderem damit zusammenhängen, dass diese Form des Sehens auf eine konkrete Praxis in der Öffentlichkeit zurückging, also selbst von anderen Zuschauern wahrgenommen werden konnte. So hatte der *theorós* als Teilnehmer einer Festgesandtschaft nicht nur die Aufgabe, die ihm gebotenen Schauspiele und Aufführungen aufmerksam zu ‚sehen‘. Zugleich ging es offenkundig darum, dass er für Initiatoren der Darbietungen, also etwa die Akteure und Organisatoren eines Theaterwettbewerbs,

1 Erste Auflage 1946.

2 Snell 2000, 15.

3 Wenn im Folgenden vom Zuschauer die Rede ist, dann ist dabei weder an ein körperloses noch an ein privilegiertes, sich selbst genügendes Beobachter-Subjekt gedacht. Ganz im Gegenteil soll hier gerade im Hinblick auf das Theater die *Zuschauerin* oder der *Zuschauer* als eine Wahrnehmungsinstanz thematisiert werden, die letztlich nur im Plural, also in der *Ko-Existenz* mit anderen Zuschauern gesehen werden kann. Vgl. Nancy 2004, 52ff.; 57-62. Ihrem Anspruch nach schließt diese Perspektive die Privilegierung eines bestimmten Geschlechtes letztlich aus. Wenn jedoch zu Beginn der Einleitung dennoch immer wieder von ‚dem‘ Zuschauer die Rede ist, dann hat dies vor allem damit zu tun, dass im Zusammenhang mit der *Theoros-Thematik* die historisch überlieferte Grammatik die Redeweise von *dem Theoros* nahelegt. Dass die historischen Fundamente dieses Sprachgebrauchs auch in dieser Hinsicht der Revision und der Kritik bedürfen, legen unter anderem Judith Butlers Untersuchungen performativer Akte innerhalb der Geschlechterkonstitution nahe. Vgl. Butler 2002, 311f.

4 Snell 2000, 15.

seine sichtbare Anwesenheit bezeugte. Insofern bestand die Funktion des *theorós* auch darin, selbst gesehen zu werden und sein genuiner Ort war das Theater, also das *théatron* als Zuschauerraum bzw. als *Ort zum Schauen*. Allerdings hat Hans-Georg Gadamer zu Recht darauf hingewiesen, dass sich der *theorós* und der mit ihm verbundene Akt der *theôria* nicht in dieser konkreten Praxis erschöpfte.⁵ Denn mit der *theôria* war auch der Zustand der *Kontemplation* im Sinne einer geistigen Schau verbunden, die über den augenblicklichen Moment und die individuelle Erfahrung eines einzelnen ‚Zuschauers‘ hinausweisen sollte. Mit der Instanz des *theorós* war so gesehen auch ein allgemeiner Modus des Sehens gemeint. Damit konnte sich eine praktische *und* theoretische Grundlage entwickeln, auf deren Basis man einvernehmlich „mit anderen oder möglichen anderen“ *am Gleichen teilhaben* konnte.⁶ Und in dieser Weise konnte schließlich die theoretische Schau als ein Gut verstanden werden, das keinem alleine gehörte und für jeden zugänglich sein konnte. Dieser Doppelsinn des Theoriebegriffs zwischen dem konkreten Sehen und der Kontemplation verlor sich mehr und mehr mit dem Einsetzen der philosophischen Tradition. Wie man weiß, war diese Entwicklung eng an das Schicksal der attischen Polis gebunden. Denn nicht zuletzt weil Platon die attische Polis und mit ihr alle bestehenden Staaten in einem kaum noch aufzuhaltenden Verfall sah, entwarf er jenen berühmten „Staat in Gedanken“, der als „Urbild im Himmel“ eine Orientierung für diejenigen sein sollte, *die sich selbst und ihre innere Verfassung ordnen wollten*.⁷ In diesem idealen Staat sollte nicht nur das Theater als genuine Kunstform der Polis und damit auch der Ort des *Theoros*⁸ abgeschafft werden. Auch wurde, wie Hannah Arendt in *Vita Activa oder vom tätigen Leben* hervorhebt, entgegen dem Hervorbringen und Bewahren von unsterblichen Taten in der Polis „das Ewige als das eigentliche Zentrum des metaphysisch-philosophischen Denkens“ bestimmt.⁹ Von besonderer Bedeutung für die Entwicklung des Theoriebegriffs ist dabei, dass diese philosophische Erfahrung des Ewigen als theoretische Schau sich nur außerhalb der menschlichen Gemeinschaft und jenseits der sichtbaren Welt ereignen konnte. Der Philosoph musste, nach

5 Gadamer 1999 Bd. 4, 48f.

6 Gadamer 1999 Bd. 4, 48.

7 Gadamer 1999 Bd. 5, 194.

8 Um die Aktualität der *Theoros*-Thematik zu betonen, werde ich mich im Weiteren der Schreibweise Gadamers anschließen.

9 Arendt 1960, 24ff.

Platons berühmtem Gleichnis, die Gemeinschaft seiner Mitmenschen verlassen, um aus der Höhle oder Unterwelt der ‚irdischen‘ oder auch ‚theatralen‘ Trug- und Scheinbilder zu entkommen. So sah er sich schließlich in der inneren Verfassung, sein geistiges Auge dem Licht der unveränderlichen Wahrheiten und Ideen auszusetzen. Dieses „Aufhören unter den Menschen zu sein“, so Arendt weiter, war mehr als nur ein symbolischer Tod. Zugleich mussten, ganz ähnlich wie später im mittelalterlichen Denken, die veränderlichen Erfahrungen der sinnlichen Welt oder der künstlerischen Darstellungen von der *Vita contemplativa* gänzlich getrennt werden.

Es ist hier nicht von Bedeutung, welche Gründe schließlich den Ausschlag für den Erfolg des ‚philosophischen‘ Theoretikers gegenüber dem physiologischen Blick des Theoros gaben. Aus heutiger Perspektive ist vielmehr entscheidend, dass damit zwar ein grundlegendes Kriterium, aber keineswegs der ganze Bedeutungsumfang und die wirkungsgeschichtliche Reichweite des Theoriebegriffs erfasst sind. Vielmehr zeigt sich, dass der Begriff der Theorie gerade im Zusammenhang mit der Entwicklung und Innovation neuer Techniken und Erfahrungsformen des Sehens immer wieder seine Bedeutung verändert hat. Ein besonders anschauliches Beispiel hierfür gibt die Erfindung der Zentralperspektive im 15. Jahrhundert ab. Wenn diese zunächst als eine mathematisch begründete Theorie des Sehens und des Bildes in Erscheinung trat, dann war damit der Anspruch verbunden, eine angewandte Wissenschaft mit „theoretischer Kompetenz“ zu sein.¹⁰ Zugleich wird im Rückblick deutlich, dass ihre Entdeckung keineswegs einer zwingenden wissenschaftlichen Logik der Forschung oder der Geschichte folgte, sondern das Ergebnis eines mehr oder weniger zufälligen Zusammentreffens unterschiedlicher künstlerischer und wissenschaftlicher Kompetenzen auf dem Boden Norditaliens war. Mit der Innovation der *Perspektive als Bildtheorie* war also nicht nur eine Neubestimmung und Ergänzung des Theoriebegriffs um die neue Instanz eines Beobachtersubjektes als integraler ‚Zuschauer‘ und ‚Produzent‘ von Bildern verbunden (dies gilt übrigens umso mehr, als mit der Entwicklung der Perspektive gleichermaßen eine Wiederbelebung und Neubestimmung der antiken Theaterkultur als einer Kultur des Sehens einhergeht). Eine ebenso große Herausforderung musste auf lange Sicht die Erkenntnis darstellen, dass Verschiebungen im Theorieverständnis jederzeit möglich sein konnten, sofern sie sich mathematisch oder physikalisch bzw. auf der Ebene einer Bildtheorie oder anhand von optischen Experimenten

10 Belting 2008, 12.

begründen ließen. Dass damit das Verhältnis zwischen Theorie, theoretischer Schau und dem Zuschauer nicht mehr *per se* unveränderlichen Regeln unterworfen war, ist eine grundlegende Ausgangsüberlegung der vorliegenden Untersuchung. Ob damit zugleich eine produktive Neubestimmung des Theoros als Instanz zwischen einer theoretisch-abstrakten und gleichermaßen verkörperten Schau eines Zuschauers möglich ist, kann als ihre eigentliche *Ausgangsfrage* verstanden werden. Um das Spektrum dieser Frage in einem ersten Durchgang zu verdeutlichen, werden im Folgenden drei Themengebiete formuliert und cursorisch verhandelt.

1. Zunächst werden einige wichtige Besonderheiten der Perspektivkunst der italienischen Renaissance und deren Verhältnis zur Theorie, zum Zuschauer und zum Phänomen des Bildes herausgearbeitet. Wie sich bereits hier andeutet, spielen in einer historisch-kritischen Perspektive der Erfahrungsbegriff und dessen Verhältnis zu Theorie und Bild eine entscheidende Rolle.

2. Im zweiten Schritt soll der Erfahrungsbegriff genauer umrissen werden. Dazu wird der Theoriebegriff mit historischen, hermeneutischen und ästhetischen Fragestellungen in Beziehung gesetzt.

3. Drittens soll mit dem *Theoros als Zuschauer* die historische Perspektive als eine Instanz der in sich veränderlichen theoretischen Schau zwischen Bild, Theorie und Theater umrissen werden. Mit ihr wird nach einem Theoros-Konzept gefragt, welches den Zuschauer bzw. die Zuschauerin als eine in historischer *und* struktureller Hinsicht *veränderliche Größe* zwischen der Bilderfahrung im Theater und der durch sie aufgerufenen Formen der Theorie begreift. Ergänzend dazu wird mit einer Interpretation von Aby Warburgs Konzept der Kunstgeschichte der Begriff der Fremdheit als ein unhintergebares Phänomen des Erfahrungsprozesses mit Bildern im Theater ins Spiel gebracht. Wie sich mit John Deweys pragmatistischen Überlegungen zu *Kunst als Erfahrung*¹¹ andeutet, geht es dabei auch um ein produktives Zusammenspiel zwischen intellektuellen und konkret-sinnlichen Erfahrungen, die über abgezielte Bereiche der Kunst und der Bilder auch zur Welt des Theaters gehören.

11 Dewey 1988.

1. Perspektive: Von einer Theorie des Sehens und des Lichts zu einer Theorie des Bildes

Wie Hans Belting in *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks* herausgearbeitet hat, geht die Innovation der Perspektive im Norditalien des 15. Jahrhunderts auf eine Transformation der in Europa bereits seit dem 13. Jahrhundert bekannten arabischen Sehtheorie Alhazens in eine Bildtheorie und Bildpraxis sogenannter ‚westlicher Prägung‘ zurück.¹² Aus der bilderlosen, optischen Theorie Alhazens, die ihre Erkenntnisse im Wesentlichen den (mathematischen) Vermessungen des Lichtes und dem konstruierten Blick der *Camera Obscura* verdankte, wurde ein [...] Konstruktionsprinzip von Bildern, mit dem die Welt nicht nur in projizierten Bildern gesehen wurde, sondern die Welt selbst als ‚Teil‘ eines gleichförmigen, stabilen und mathematisch gestützten Bildprinzips verstanden werden konnte. Auf diese Weise, so formulierte es Martin Heidegger, wurde die Welt selbst zum Bild und damit zu einem beherrschbaren Objekt eines privilegierten Subjektes.¹³ Heideggers Kritik kann damit auch als Hinweis für den Eintritt des Bildes und der neuen Bildtechniken in die Wahrnehmung und Projektionen des theoretischen Denkens ab der Schwelle zur europäischen Neuzeit gelesen werden. Geht man einen Schritt weiter und konzentriert sich in diesem Zusammenhang auf die Techniken der Zentralperspektive, dann zeigen sich auffällige Veränderungen im Verhältnis von Theorie, Blick und Bild. Mit der Einführung der Perspektive ging die Konstruktion und Disziplinierung eines *Beobachtersubjektes* einher. Durch die Fixierung des monokularen Blicks wurde die Sichtbarkeit der Gegenstände in die *Bildobjekte* eines homogenen Sehraums überführt. Um aber diese illusionistische Verschmelzung von Bild und Blick – gleichsam von außen – *anschaulich* machen zu können und theoretisch zu reflektieren, war der Beobachter nun auf schematische Bilder angewiesen. Hier ist an aufrissartige Illustrationen oder isometrische Darstellungen zu denken, in denen zentralperspektivische Konstruktionsprinzipien – wie etwa der Schnitt durch die Sehpyramide – gezeigt werden. Auch auf dieser Ebene tritt damit das Bild in das Verhältnis von Theorie und Blick ein.

Wie Christopher Balme in seinem Aufsatz *Stages of Vision: Bild, Körper und Medium im Theater* zeigt, war die Einführung zentralperspektivischer

12 Belting 2008, 104; 144.

13 Heidegger 2003, 93.

Prospekte auch für das Theater ein Schlüsselmoment, der bis ins 20. Jahrhundert hinein wirkte: „Wir haben es hier mit einer für die Theatergeschichte folgenreichen Innovation zu tun: die Gliederung der Bühne in zwei getrennte Bereiche, einen Spielraum und einen Bildraum.“¹⁴ Belting wiederum formuliert die Konsequenzen dieses Wandels im Hinblick auf eine vornehmlich bildtheoretische Perspektive: „So lud das Theater zu einem doppelten Blick ein, vorne auf den *Ort des Spiels* und im Hintergrund auf den *Ort der Perspektive*, der während der Aufführung als Bild unberührt blieb. Der benutzte Raum (Spielraum) hatte keine Verbindung zum abgebildeten Raum (Prospekt).“¹⁵ Damit wurden die Möglichkeiten geschaffen, anhand derer sich die Zuschauergemeinschaft in ihrer physischen Präsenz als aktiven Bestandteil und gewissermaßen als *counterpart* bei der Generierung und Erzeugung der Bilder im *Theater der perspektivischen Bilderzeugung* wahrnehmen konnten. Gesteht man dem Zuschauer dabei zusätzlich ein theoretisches bzw. bildtheoretisches Interesse an dieser Art des Schauspiels oder der Vorstellung zu, dann stellt sich die Frage, ob hier, gleichwohl unter veränderten Vorzeichen, auch von einer Wiederkehr des antiken Theoros im Geiste des Humanismus gesprochen werden kann.¹⁶ Sofern man sich auf diese Überlegung einlässt, wird man vorab Folgendes sagen können: Gehörte zum Theoros griechischer Prägung vor allem die Würde der passiven, aber gleichwohl konzentrierten Anteilnahme und Kontemplation, so verharret der *Theoros des Bildes* im Theater in seinen Beobachtungen nicht bloß in einer ‚Leideform‘, sondern *sieht sich selbst* gleichzeitig als aktiven und ‚konstruktiven‘ Theoretiker und Kritiker der sich ihm bietenden szenischen Bilder. Dazu gehört unter anderem auch, dass er Bilder einer Theateraufführung mit Bildformen aus anderen Erfahrungszusammenhängen vergleicht, sie unterscheidet oder analoge Zusammenhänge feststellt. Diese

14 Balme 2002, 353.

15 Belting 2008, 204.

16 Als eine Konsequenz dieser Umbruchsituation lassen sich hier unter anderem die Versuche verstehen, die antike Tragödie als Oper wiederzubeleben. Dass damit letztlich eine völlig neue Ausdrucksform ins Leben gerufen wurde, kann auch auf die Innovationen der Zentralperspektive und die damit einhergehenden Veränderungen im Verhältnis zwischen Theorie, Blick und Bild zurückgeführt werden. Als ein sichtbarer Beleg hierfür kann unter anderem die Entstehung neuer Theaterbauten verstanden werden. Die Handlungen konnten in diesen groß angelegte Schmaschinen in lineare, aufeinander folgende szenische Bilder zerlegt werden. Vgl. Haß 2001.

Überlegungen zu einem ab der Neuzeit sich entwickelnden Theoros des Bildes blieben jedoch so lange reine Spekulation, wie sie keine Entsprechung in der Entwicklung des Theoriebegriffs in der Entstehungszeit der ‚modernen‘ Naturwissenschaften finden würden. Auch hier ist sowohl auf Unterschiede als auch auf Ähnlichkeiten zwischen einem antiken und einem ‚modernen‘ Begriff der Theorie zu achten.

Bleibt man der bisher eingeschlagenen Argumentationslinie treu, dann überrascht nur auf den ersten Blick, dass es wiederum Heidegger war, der in *Sein und Zeit* einen „ontologisch richtigen Zusammenhang zwischen der griechischen Theoria und der modernen Wissenschaft“ aufdeckte.¹⁷ Denn wie in der Auslegung Gadamers deutlich wird, ging es Heidegger in einer gewissermaßen hermeneutischen Perspektive auch darum, die griechische Theoria als eine Hinterlassenschaft zu begreifen, die in den ‚neuen‘ Wissenschaften und deren Theorien weiter fortwirkte: „Im Horizont seiner [Heideggers] temporalen Interpretation des Seins ist die klassische Metaphysik als Ganze eine Ontologie des Vorhandenen und die moderne Wissenschaft, ohne es zu ahnen, ihr Erbe.“¹⁸ Auf der anderen Seite versäumt es Gadamer nicht, den gravierenden Unterschied zwischen dem klassisch-griechischen und dem modernen Theoriebegriff zu benennen. Während in der griechischen Theoria die Phänomene und Gegenstände der Welt noch die Würde eines ‚Dinges an sich‘ hatten¹⁹ führte die moderne Wissenschaft im Kontext eines neuen Theorieverständnisses – verstärkt ab dem 17. Jahrhundert – ein neues Weltverständnis herbei, indem sie „sich auf den mathematischen Entwurf der Natur und den methodischen Einsatz des Messens und des Experimentierens einschränkte und so den konstruktiven Weg der Naturbeherrschung aufschloß.“²⁰ Die Theorie selbst wurde so zu einem Konstruktionsmittel, durch welches „Erfahrungen einheitlich zusammengefaßt“ und so als Objekt für ein im Zentrum aller Erkenntnis stehenden Subjektes gesehen und beherrscht werden konnten.²¹ Damit musste zwangsläufig auch der Theoriebegriff seine universelle Stellung verlieren. Denn nun war Theorie nicht mehr ein Zweck an sich, sondern vor allem ein Mittel naturwissenschaftlicher Verfahrensformen. „Wie die Sprache sagt, ‚bildet‘ man Theorien.

17 Gadamer 1999 Bd. 1, 459.

18 Ebd.

19 Ebd.

20 Gadamer 1999 Bd. 2, 251f.

21 Gadamer 1999 Bd. 1, 458.

Darin liegt bereits, daß eine Theorie die andere ablöst, und jede von vornherein nur bedingte Geltung verlangt, nämlich soweit nicht die fortschreitende Erfahrung eines besseren belehrt.²²

Mit Gadamers Ausführungen werden nicht nur wichtige Brüche und Umwertungen in der Geschichte des Theoriebegriffs deutlich. Zugleich erinnert er daran, dass gerade der *Begriff der Erfahrung* eine wesentliche Rolle in der weiteren Entwicklung des Theorieverständnisses spielt. Und wenn er schließlich davon ausgeht, dass der Unterschied zwischen der griechischen Theorie und den modernen, theoriegestützten Wissenschaften vor allem im unterschiedlichen Verhältnis zur *sprachlichen Welterfahrung* bestehe, so lässt sich hier angesichts der bisherigen Überlegungen ergänzen, dass dabei möglicherweise auch neue Formen der *Bilderfahrungen der Zuschauer* eine wichtige Rolle gespielt haben.²³ Denn so wie das griechische Sprachverständnis letztlich nie das Ideal einer reinen Zeichensprache entwickeln konnte, so wenig gab es in diesem Theorieverständnis die Vorstellungen eines homogenen, durch mathematische Berechnung konstruierten Raumes und ein darauf gründendes Bildverständnis, wie es erst durch die Erfindung der Perspektive möglich wurde. Und selbst wenn die Perspektive ihre zentrale Rolle für das wissenschaftlich-theoretische Denken im 17. Jahrhundert verlor – schließlich hatte man bis zu den optischen Experimenten Keplers und Descartes' weithin angenommen, dass das plane, zentralperspektivische Bild dem tatsächlichen Bild *im Auge* eines Betrachters oder Zuschauer entspräche –; durch Innovationen wie der Fotografie, des Films oder des Monitors ist sie schließlich ein elementarer Bestandteil der Bildkultur und Bilderfahrung geworden.

2. Theorie und die Erfahrung der Geschichte

War also der von der griechischen Philosophie inspirierte Theoriebegriff in der Antike und in der *Vita contemplativa* des lateinischen Mittelalters im Wesentlichen auf die Erfahrung des Ewigen, Dauerhaften und Göttlich-Wahren ausgerichtet, so kommt in der Renaissance, also gleichsam an der Schwelle zur Neuzeit und der Entstehung eines naturwissenschaftlich geprägten Weltbildes, Bewegung in den Theoriebegriff. Um einige wesentliche Merkmale

22 Gadamer 1999 Bd. 1, 458.

23 Gadamer 1999 Bd. 1, 459.

dieser Bewegung zu erfassen, soll der begriffsgeschichtliche Blick um eine historische Perspektive erweitert werden, wie sie Gadamer als Grundzug seiner philosophischen Hermeneutik ausgearbeitet hat. Wenn dabei der Begriff der Erfahrung eine zentrale Stellung einnimmt, dann hat dies auch damit zu tun, dass Gadamer selbst der Erfahrung eine „systematische Schlüsselstellung“ in seinem Hauptwerk *Wahrheit und Methode* eingeräumt hat.²⁴

Wie Gadamer anhand einer kritischen Auseinandersetzung mit Hegel ausführt²⁵, gehört zu einem Erfahrungsbegriff, der nicht auf die bloße Objektivierung und Wiederholbarkeit im wissenschaftlichen Experiment reduziert ist, das Moment der Geschichtlichkeit im Sinne eines fortlaufenden Prozesses.²⁶ Wesentlich ist dabei, dass eine Erfahrung insofern immer eine bestimmte Form der Negation darstellt, als sie bestimmte Erwartungen oder bis dahin geltende Erfahrungshorizonte in einer elementaren Weise durchkreuzt und damit verändert: „Angesichts der Erfahrung, die man an einem anderen Gegenstand macht, ändert sich beides, unser Wissen und sein Gegenstand.“²⁷ Während für Hegel dieser (dialektische) Prozess von Umkehrungen, in dem sich ein Bewusstsein mehr und mehr im Fremden und Anderen erkennt, zu einem absoluten Wissen um sich selbst in der Wissenschaft und in absoluten Begriffen jenseits aller Fremdheit führt, weist Gadamer darauf hin, dass ein solcher Erfahrungsbegriff, will man seinem ganzen Umfang gerecht werden, zu kurz greife. Denn: „Das Wesen der Erfahrung wird hier von vornherein von dem her gedacht, worin Erfahrung überschritten ist.“²⁸ Wie Gadamer betont, kann Erfahrung nie vollständig im Selbstverständnis der Wissenschaft als letzte Instanz des Wissens und der Erkenntnis aufgehen. Denn das Wesen der Erfahrung steht in einem unhintergehbaren „Gegensatz zum Wissen und zu derjenigen Belehrung, die aus theoretischem oder technischem Allgemeinwissen fließt.“²⁹ Jede Erfahrung, die ihren Namen verdient, enthält einen Verweis auf eine neue, eine *andere* Erfahrung, die nicht von vornherein abgesehen werden kann. Dieser grundlegenden Bestimmung des hermeneutischen Erfahrungsbegriffs lassen sich zwei Hinweise für die

24 Gadamer 1999 Bd. 2, 445.

25 Vgl. hierzu den Abschnitt 2.3 *Fremde Bilder: Zu einer Hermeneutik des Theaterbildes* der vorliegenden Untersuchung.

26 Gadamer 1999 Bd. 1, 352; 359.

27 Gadamer 1999 Bd. 1 360.

28 Gadamer 1999 Bd. 1, 361.

29 Ebd.

hier gestellte Frage nach dem Verhältnis von Theorie und geschichtlicher Erfahrung entnehmen. Erstens zeigt sich, dass in den Traditionslinien des neuzeitlichen Denkens auch der Theoriebegriff der Struktur des von Gadamer entworfenen Erfahrungsbegriffs folgt. Denn selbst wenn eine Theorie für sich genommen immer einen Anspruch auf Wahrheit und Gültigkeit artikulieren muss, so zeigt der geschichtskritische Blick des Hermeneutikers, dass dieser Anspruch einer Theorie als Interpretations- und Erfahrungsform immer nur bis zu ihrer Durchkreuzung oder Widerlegung durch eine andere bzw. ‚neue‘ Theorie gegeben ist. Wie bereits im Abschnitt zur Perspektive gezeigt wurde, kann eben dieser Weg von sich durchkreuzenden und umkehrenden Theorien als ein wesentliches Charakteristikum des Theoriebegriffs und der Theoriegeschichte nach der Neuzeit bestimmt werden. Zweitens kann mit Gadamer gefolgert werden, dass letztlich jeder theoretischen Sicht oder eines durch eine Theorie entworfenen Bildes das Phänomen der Fremdheit und des Anderen keineswegs äußerlich ist, sondern, will man den durch die Hermeneutik (als eigene Form der Erfahrungswissenschaft) artikulierten Anspruch auf wissenschaftliche Wahrheit nicht preisgeben, die *Fremdheit als ein integraler Bestandteil jeder theoretischen Konzeption* angesehen und anerkannt werden muss.

Wenn hier der Zuschauer als Theoros bestimmt werden soll, dann liegt es also nahe, auch nach der spezifischen *Fremdheit der Bilder* und nach *Fremdheitserfahrungen mit Bildern* zu fragen. Es sind unter anderem diese Formen des Fremden und des Anderen, die im Laufe der Untersuchung näher untersucht werden sollen. Wie sich in der Auseinandersetzung mit W.J.T. Mitchells kritischer Ikonologie zeigen wird, verschiebt sich dabei der Fokus von vornehmlich erkenntnistheoretischen Überlegungen auf die Frage, wie die Fremdheit der Bilder in die Erfahrungsformen des Theoros in einer produktiven Weise integriert und als solche *anerkannt* werden können. Dabei gilt es auch zu beurteilen, ob der Zuschauer als Theoros – sofern man die historische Perspektive auf die Theorie- und Bildthematik weiterdenkt – nicht ebenfalls als eine geschichtliche und damit kontingente Form unterschiedlicher Erfahrungstypen begriffen werden muss. Dass auch dieser Form des kritischen Zuschauens das Phänomen der Fremdheit und des Anderen inneohnt, soll im folgenden Abschnitt gezeigt werden.

3. Fremdheitserfahrung und Wirkungsgeschichte: Theaterbilder und die Theoroi als Wiedergänger

Einen ersten Ansatz, die Instanz der Zuschauer (pl. Theoroi) als eine historisch veränderliche Größe zu verstehen, der gleichermaßen unverwechselbare Züge eignen, bietet Georges Didi-Hubermans Untersuchung *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg*. Wie Didi-Huberman in seinem Buch hervorhebt, lassen sich Warburgs Schriften nicht nur als Reflexionen über das Fortleben verschiedener antiker und heidnischer Bildformen über alle Epochenbestimmungen hinweg lesen. Darüber hinaus können sie als Verweis auf eine herausfordernde geschichtstheoretische Perspektive verstanden werden.³⁰ Einen wichtigen Ausgangspunkt sieht Didi-Huberman in Warburgs Auseinandersetzung mit Giorgio Vasaris (1511-1574) *Lebensbeschreibungen der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten* und dem Werk Johann Joachim Winckelmanns (1717-1768).³¹ Dabei, so Didi-Huberman, sei es Warburg weniger um eine offensive Kritik an deren wissenschaftlichen Methoden oder um die Korrektur einzelner Werkinterpretationen gegangen. Stattdessen habe Warburg gleichsam *im Stillen* „sämtliche in Vasaris und Winckelmanns Kunstgeschichte eingesetzten epistemischen Modelle“ zerlegt und „dekonstruiert“.³² Was meint Didi-Huberman mit der Zerlegung und Dekonstruktion der erkenntnistheoretischen Anteile in den kunstgeschichtlichen Theorien Vasaris und Winckelmanns? Und welche Alternativen bietet Aby Warburgs Nachdenken über *Geschichte, Kunst* und *Antike* an? Wie sich zeigt, schließt die Beantwortung dieser Fragen wertvolle Hinweise auf eine von historischen Gesichtspunkten geleitete Perspektive auf den Zuschauer (als Theoros des Bildes) ein.

Wenn sich Warburg in seinen Schriften immer wieder gegen die Doktrin eines unverrückbaren Kunstideals wendet, welches seinen originären Ausdruck allein in der klassisch-zeitlosen Form der griechischen Antike gefunden habe, dann richtet er sich zunächst gegen eine Auffassung, welche den Verlauf der europäischen Kunstgeschichte nach Modellen von regelmäßigen, gleichsam naturgesetzlichen Kreisläufen darstellen möchte. So spricht Vasari von einem *Tod* der (antiken) Kunst, der durch das Mittelalter verursacht, durch den langen Prozess der *rinascita* von Giotto bis Michelangelo

30 Didi-Huberman 2010, 92.

31 Didi-Huberman 2010, 30ff.

32 Didi-Huberman 2010, 30.

überwunden wird und schließlich zu ihrer Wiedergeburt geführt habe.³³ Zweihundert Jahre später wiederum entwarf Winckelmann jenes einflussreiche Modell der Kunstgeschichte, das gleichermaßen ein Lehrgebäude und ein Zeitschema darstellen sollte.³⁴ Dieses beruht auf der Idee, nach der die Geschichte der Kunst „den Ursprung, das Wachstum, die Veränderung und den Verfall derselben“ zu lehren habe.³⁵ Gewissermaßen auf Warburgs Spuren sieht Didi-Huberman in Winckelmanns Entwurf einer *kunstgeschichtlichen Zeit* zwei Konstrukte am Werk. „Das erste ist ein *natürliches*, insbesondere biologisches Modell.“³⁶ Einen wichtigen Hintergrund für dieses biomorphe Zeitschema, „das den Bogen zwischen Fortschritt und Niedergang, Geburt und Verfall, Leben und Tod spannte“, sieht Didi-Huberman in der belegten Absichtserklärung des Archäologen Winckelmann, dass er nach dem Abschluss seiner Untersuchung der Kunst zur Erforschung der Natur übergehen wollte.³⁷ Das zweite Konstrukt kann als eine theoretische Vertiefung des ersten verstanden werden. Es beruht im Wesentlichen auf der bis auf Aristoteles zurückgehenden Vorstellung, dass schlüssige Aussagen über einen bestimmten Forschungsgegenstand erst dann möglich

33 Didi-Huberman 2010, 11.

34 Gadamer weist in seinem Kapitel zu *Erfahrung der Kunst in Wahrheit und Methode* auf den Einfluss Winckelmanns auf die Ästhetik und die Geschichtsphilosophie hin. Zugleich erinnert er daran, dass bereits mit Herder das normative Moment des *klassischen Ideals*, das Winckelmann formuliert hatte, in der Konzeption eines historisch-relativen Denkens abgeschwächt wurde. Wenn Hegel den Begriff des Klassischen wiederum vollends historisierte, so rechtfertigte er ihn gleichzeitig im Rahmen seiner geschichtlichen Systematik als grundlegenden Epochen- und deskriptiven Stilbegriff. Vgl. Gadamer 1999 Bd. 1, 77f.; 290ff. Erwähnt werden muss an dieser Stelle meines Erachtens, dass bis ins 20. Jahrhundert hinein sowohl die normative als auch die historische Perspektive einen Anspruch auf wissenschaftliche Objektivität vertraten, der sich am Vorbild der Naturwissenschaften orientierte. Insofern können Warburgs ikonologische Forschung und die interdisziplinären Aktivitäten, die er rund um die *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* entfaltete, nicht nur als Teil einer ‚geisteswissenschaftlichen‘ Erweiterung des Methodenarsenals der Kunstgeschichte verstanden werden. Zugleich eröffnete er neue *kunstwissenschaftliche* Perspektiven, die unter anderen von Ernst Gombrich oder Erwin Panofsky weiterverfolgt wurden.

35 Didi-Huberman 2010, 19.

36 Ebd.

37 Didi-Huberman 2010, 20f.

sind, wenn er kategorisch abwesend ist. Von besonderer Bedeutung für Winckelmanns Einstellung zur Kunst ist also die Vorstellung, dass man die ‚endgültige‘ Wahrheit über etwas oder jemanden erst aussagen kann, wenn der Tod eingetreten ist. In dieser durch die Theorie implizierte und gleichermaßen produzierte Abwesenheit der ‚wahren‘ und einst ‚lebendigen‘ Kunst geht es schließlich darum, der historischen Darstellung eine „theoretische Norm“ vorzuschicken, welche vorab darüber entscheidet, was als „Wesen der Kunst“ zu gelten habe. Geht man einen Schritt weiter, dann könnte man auf einer bildtheoretischen Ebene hinzufügen, dass Winckelmann einen geschichtlichen bzw. kunstgeschichtlichen System- oder Perspektivraum entwirft, dessen strukturelle Merkmale Gleichförmigkeit und eine gesetzmäßige Vorhersehbarkeit garantieren. Der erklärten und unaufhebbaren Abwesenheit des ‚vor-gestellten‘ Gegenstandes wird wiederum die Beschwörung der Vergangenheit durch die *Nachahmung* der (scheinbaren) *edlen Einfalt und stillen Größe* ‚entgegen-gesetzt‘. Diese hat sich letztlich sowohl auf einer praktischen wie auf einer theoretischen Ebene zu vollziehen. Und wenn in diesem theoriegeschichtlichen Systemraum eben auch die Zeit – wenn auch in einem weitaus bescheideneren Maße als später bei Hegel – schematisiert und damit berechenbar und vorhersehbar wird, dann stellt diese Operation zugleich sicher, dass die Wiedergeburten und deren gedankliche Reflexion keinen irrationalen Heimsuchungen oder unwissenschaftlichen Glaubensakten gleichkommen.

Es sind sowohl die idealisierende und gleichermaßen Distanz schaffende Vorstellung von klar definierbaren Gipfelpunkten der Kunstgeschichte als auch die Behauptung von eindeutigen, nach systematischen Regeln periodisierbaren Wiedergeburten der (antiken) Kunst selbst, denen Warburg kritisch gegenüberstand. Überhaupt scheint er in seiner Auseinandersetzung mit dem *Nachleben* und der *Nachwirkung* bestimmter Bildtypen nicht von einem singulären, klar umrissenen Modell der Zeit und der Kunstgeschichte ausgegangen zu sein. Wie Didi-Huberman nahelegt, verweist Warburgs Auffassung eher auf ein Modell der Geschichte, „in dem die Zeit nicht auf biomorphe Stadien projiziert wird, sondern ihren Ausdruck in Schichten, hybriden Blöcken, Rhizomen, spezifischen Komplexitäten, oft unerwarteten Rückwendungen und stets verfehlten Zielen findet.“³⁸ Etwas vorsichtiger oder weniger allgemein formuliert könnte man sagen, dass Warburg in seiner Bildforschung offenkundig auf ein Problem gestoßen ist, in dem das *per se*

38 Didi-Huberman 2010, 30.