

**Die Welt als Bild und Vorstellung: Wagners Bayreuth und Ring in
Stuttgart 2000**

Alexander Jakob & Kati Röttger

Der Artikel befasst sich mit den Prozessen von kultureller Erinnerung, die im Raum des Theaters mittels intermedialer Bildpraxis produziert, reflektiert und modifiziert werden. Es wird gezeigt, dass Bilder gleichsam als Nomaden in den unterschiedlichsten Kontexten außerhalb und innerhalb des Mediums Theater zur Erscheinung kommen können. Da diese Bilder auch als ‚zu erinnernde Bilder‘ aus dem Gedächtnis zu verstehen sind, nehmen wir exemplarisch eine Inszenierung in den Blick, die mit Bildern arbeitet, welche dem Leser potentiell erinnerbar oder vorstellbar sind: die 1998 - 2000 realisierte Stuttgarter Inszenierung von Richard Wagners „Ring des Nibelungen“.

Medien werden zu ‚epistemischen Gegenständen‘ erst in dem Augenblick, in dem ein Medium die Bühne der Inszenierung eines anderen Mediums abgibt, welches seinerseits dabei zur ‚Form-in-einem-Medium‘ wird. Die Annahme, es gäbe Einzelmedien, ist das Resultat einer Abstraktion.

Sybille Krämer¹

0. Theater: Bilder zwischen Vollzug und Verkörperung.

In der Auseinandersetzung mit dem Theater fehlt das Bild als eigenständige Kategorie in nahezu jeder Theoriebildung. Mal gerät es als ‚sinnlich-unhinterfragbarer‘ Gegenstand zum bloßen Gegenteil von Text-Sinn, mal wird es durch seine Transskription in bedeutungstragende Einzelteile von jeglicher Dimension der Verkörperung und damit vom Vollzug im Theater ausgeschlossen. Das Medium Bild ist im Zusammenhang mit dem, was man im Theater zu sehen bekommt, bislang nur in seltenen Ausnahmefällen ins Gespräch gebracht worden.²

¹ Krämer 2003, S. 85.

² Balme weist in seinem Aufsatz „Stages of Vision: Bild, Körper und Medium im Theater“ (2002) explizit auf dieses Desiderat hin. Heeg (2000) legt einen ersten, theaterhistorisch und medienkomparatistisch ausgerichteten Ansatz mit seiner Untersuchung über das Bild der Unschuld und Verführung als Paradigma der Darstellung im bürgerlichen Theater des 18. Jahrhunderts vor.

Ausgehend von der These, dass das Theater ein Medium ist, das Sehen einrichtet, möchten wir uns mit folgender Frage auseinandersetzen: *Wann lässt sich innerhalb der Konfiguration des Sehens, die das Theater auf der Bühne vor den Augen der Zuschauer vornimmt, von Bildern sprechen?* Dabei soll der Fokus auf dem wahrnehmenden Subjekt liegen. Dieses ist in seiner physischen Präsenz in keiner Phase der noch näher zu bestimmenden Bildübertragung (Umformung) und Bildzirkulation im Theater als abkünftig zu denken. Die Vorstellung einer idealen Beobachter- oder Seins-Position wird im Rahmen unserer Theoriebildung also nicht in Betracht gezogen. Theater ereignet sich in Vollzug und Verkörperung – und damit nicht zuletzt in Vollzug und Verkörperung von Bildern. In Übertragung und Inkorporation wird der Zuschauer selbst zu einer Art Medium und damit ein Träger von Bildern.³

Es wird sich zeigen, dass Bilder gleichsam als Nomaden in den unterschiedlichsten Kontexten außerhalb und eben auch innerhalb des Mediums Theater zur Erscheinung kommen können. Da diese Bilder auch als ‚zu erinnernde Bilder‘ aus dem Gedächtnis zu verstehen sind, nehmen wir exemplarisch eine Inszenierung in den Blick, die mit Bildern arbeitet, welche dem Leser potentiell erinnerbar oder vorstellbar sind. Dass die Wahl auf die im Jahr 2000 realisierte Stuttgarter Inszenierung von Richard Wagners „Ring des Nibelungen“ gefallen ist, liegt über den ‚Bekanntheitsgrad‘ des Stoffes hinaus u.a. an der Tatsache, dass in Stuttgart zugleich auch eine Perspektive auf den traditionellen Aufführungsort Bayreuth eröffnet wird. Dadurch wird ein besonderes Distanzverhältnis zum Medium Theater hergestellt, das dieses als Medium sichtbar in Erscheinung treten lässt. Der Weg, den die verschiedenen Bilder aus dem Kontext des Nibelungenmythos gehen, soll im Folgenden in fünf Schritten nachgezeichnet werden. Dabei ist es von entscheidender Bedeutung, dass das Bild als „Mittler“ folgende Diskurse verbindet:

1. Das Medium Bayreuth im Spannungsfeld nationaler Identitätskonstruktion.
2. Kollektive Bilder.
3. Die Relation zwischen Medium und Bilderzeugung.
4. Körper und Trägermedien
5. Bilder im Theater: Die Aufführung des „Rings“ in Stuttgart 2000.

³ Zu den Begriffspaaren Übertragung und Inkorporation so wie Vollzug und Verkörperung: Krämer 2003.

I Das Medium Bayreuth im Spannungsfeld nationaler Identitätskonstruktion

Nationale Identität gründet sich auf eine kollektive Imagination einer politischen Gemeinschaft, vorgestellt als begrenzt und souverän. Diese These bestimmt die akademische Diskussion über Nation, Nationalismus und Nationalität seit der Veröffentlichung von Benedict Andersons Studie *Imagined Communities* 1983. Ihr zufolge ist eine Gemeinschaft als nationale deshalb imaginiert, weil ein Bürger selbst der kleinsten Nation seine Mitbürger weder alle direkt kennen, noch treffen, noch sprechen kann. Dennoch existiert in der Vorstellung eines jeden einzelnen das *Bild ihrer Gemeinschaft*. Dieses Bild vermittelt sich in unterschiedlichen Konzepten und Medien; als *gemeinsamer geographischer Raum* (z. B. dargestellt auf Landkarten) oder als *Simultaneität von Zeit* (z. B. durch die Gleichzeitigkeit der Informationsvermittlung in Medien wie Tageszeitung oder Fernsehen).

Diese Prämissen erlauben zwar Schlüsse zu ziehen über Bedingungen der Rezeption sowie die Art von Bildern und Konzepten, über die sich eine Gemeinschaft als nationale definiert, sie sagen aber weder etwas darüber aus, wie sie tradiert werden, noch, wie sie im Laufe der Geschichte einer Nation entstehen, modifiziert und *innerhalb* einer Gemeinschaft kommuniziert werden.

Mit der Frage der Funktion und Kommunikation von Bildern und Symbolen innerhalb einer nationalen Gemeinschaft hat sich der Politikwissenschaftler Herfried Münkler befasst. Er setzte die Imagination einer Nation in Beziehung zur kulturellen Erinnerung, denn die Erfindung, Aufrechterhaltung und Begründung eines Nationalstaates bedarf einer gemeinsamen Vergangenheit und einer gemeinsamen Zukunft. Münkler verweist auf die *symbolische Dimension* gemeinsamer Identität als zentrales Element politischer Integration. Wichtiger Bestandteil dieser symbolischen Dimension ist der Mythos; er kommt insbesondere als Gründungsmythos eines Staates zum Tragen, indem er die Gemeinschaft der Gegenwart durch die Erinnerung an Beginn und Geschichte des Staates legitimiert. Nationalität wird somit über den Mythos zu einem wichtigen kulturellen Topos, der durch die wiederholte Aufführung von Bildern, die aus der kollektiven Erinnerung kommen und in diese eingehen, sozusagen am Leben erhalten wird. Die Signifikanz des mythischen Bildes liegt in seiner Wandelbarkeit und Reduktion. Der ursprüngliche Text – wie das Nibelungenepos – verliert mehr und mehr an Bedeutung, einzelne Figuren werden aus dem Kontext gelöst und zu selbständigen Symbolen gesteigert oder zu bestimmten Eigenschaften wie Treue oder Verrat stilisiert. Herausgelöst aus aller Stringenz fungieren die Symbole als frei ausdeutbare Bilder, die jeweils zur Legitimation politischer

Entscheidungen herangezogen werden. Kaum ein Stoff wurde auf diese Weise stärker politisch instrumentalisiert und modifiziert wie die Nibelungen. So standen z. B. Siegfried und Hagen, Widersacher im Epos, zur Zeit der Reichsgründung gleichermaßen für das Deutsche Reich und seinen Kanzler. Bismarck wurde zu Hagen, wenn man ihn als treuen Berater darstellen wollte, und gleichzeitig wurde er als Siegfried symbolisiert, der das siegreiche Heer erschaffen hatte.

Bayreuth erhielt erst nach Wagners Tod seine Funktion als „Quelle deutscher Selbstbesinnung“⁴, so Münkler. Unter der Direktion von Wagners Frau Cosima, Houston Stewart Chamberlain und Hans von Wolzogen war Bayreuth dazu ausersehen, den kulturellen Widerpart zu Berlin bilden, das die deutsche Mission vergessen zu haben schien. Bayreuth verstand sich von nun an als Hüter der deutschen Idee, als „geheime Waffenschmiede der Nation.“⁵

Entsprechend modifizierten die Inszenierungen jener Zeit den mythologischen Kontext, den Wagner in seinem Ring mit Siegfried als gefallenem Helden und Brünhilde als Hoffnungsträgerin für eine bessere Zukunft jenseits von Staat und Politik geschaffen hatte. Sie reproduzierten die bekannten Nibelungen-Bilder ganz im Sinne einer heroisch konstruierten deutschen Identität.

Wenn nun mit Münkler deutlich wird, auf welche Weise politische Mythen als Bilder zur Erfindung oder Konstruktion von nationaler Identität instrumentalisiert werden können, so sind damit jedoch noch nicht die spezifischen kulturellen Bedingungen geklärt, innerhalb derer es möglich ist, dass Bilder zirkulieren. Dieses Problem erfordert eine genauere Betrachtung der Funktion des kollektiven Gedächtnisses.

II Kollektive Bilder

Der Begriff ist – als *mémoire collective* – von dem französischen Soziologen Maurice Halbwachs in die Gedächtnisforschung eingeführt worden. Halbwachs definiert das Gedächtnis – und darin besteht seine besondere Leistung – als soziales Phänomen bzw. soziale Konstruktion der Vergangenheit, indem er den gesellschaftlichen Bezugsrahmen herausstellt, innerhalb dessen sich auch jede individuelle Erinnerung konstituiert und manifestiert: „Wenn überdies das kollektive Gedächtnis seine Kraft und seine Beständigkeit

⁴ Münkler 1988, S. 101.

⁵ Münkler 1988, S. 102.

daraus herleitet, dass es auf einer Gesamtheit von Menschen beruht, so sind es indessen die Individuen, die sich als Mitglieder der Gruppe erinnern.“⁶

Diesen Bezugsrahmen, der überdies das Gedächtnis in ein Verhältnis zur Erinnerung setzt, leitet Halbwachs aus der Dimension des Raumes ab. Denn der Raum ist es – und zwar der soziale Raum –, der den Rahmen für die gemeinsamen Bilder der Erinnerung bildet. Indem bestimmte Menschen am selben Ort versammelt sind und diesen Ort im Gedächtnis behalten, behalten sie die Erinnerung an ihre soziale Zugehörigkeit. So gibt es Halbwachs zufolge kein kollektives Gedächtnis, das sich nicht innerhalb eines bestimmten räumlichen Rahmens bewegt.

Von besonderem Interesse für die Frage nach der Zirkulation von Bildern im sozialen Raum ist nun die Tatsache, dass der kollektive Erinnerungsprozess nach Halbwachs an die Materialität des sozialen Raumes gebunden ist, die sich in der Erinnerung in die Sichtbarkeit der Bilder transformiert. Dieses Gedächtnismodell verknüpft das Verhältnis zwischen Bild, Raum und Imagination einer sozialen Gemeinschaft zu einem relationalen Gefüge:

Eine Gruppe, die in einem bestimmten räumlichen Bereich lebt, formt ihn nach ihrem eigenen Bild um; gleichzeitig aber beugt sie sich und passt sich denjenigen materiellen Dingen an, die ihr Widerstand leisten. Sie schließt sich in den Rahmen ein, den sie aufgestellt hat. Das Bild des äußeren Milieus und der dauerhaften Beziehungen, die sie mit ihm unterhält, tritt in den Vordergrund der Vorstellung, die sie sich von sich selber macht. Das Bild der Dinge hat an deren Trägheit selbst teil. Selbst wenn sie (...) in einer neuen materiellen Umgebung nichts vorfinden, was sie an das Haus oder das Zimmer erinnert, die sie verlassen haben. (...) So erklärt es sich, dass die räumlichen Bilder eine derartige Rolle im kollektiven Gedächtnis spielen.⁷

Erinnerung, so könnte man also schlussfolgern, wird an den Orten gemacht und geschützt, die Bilder aufführen. Das gilt insbesondere für die kollektive Erinnerung. Dieses Modell führt zurück zur alten *ars memoria*, eine Anleitung, die „Ortung der Bilder“ nach einem festen Muster zu trainieren, also bestimmte Erinnerungsbilder im Gedächtnis mit zugehörigen Stationen nach Maßgabe eines *theatrum memorativa* topologisch zu erinnern. In diesem Sinne kann Theater nicht nur als besonders privilegierter Ort der Aufführung kollektiver Bilder zur Herstellung und dem Erhalt von Erinnerung verstanden werden, sondern darüber hinaus auch als Ort der *Übertragung* dieser Bilder, also als Medium. Übertragung wird hier verstanden als Prozess, in dem sich Bilder verändern und dennoch nicht verloren gehen, solange sie eine Verständigung innerhalb einer Gemeinschaft stiften: Theater also als Ort, an dem wir äußere Bilder wahrnehmen (empfangen) und innere Bilder

⁶ Halbwachs 1985, S. 31.

⁷ Halbwachs 1985, 129f.

erinnern (speichern).⁸ So gesehen lässt sich Theater als einen Ort des Austausches von mentalen und physischen, von inneren und äußeren Bildern beschreiben. Denn es ist in der Lage, gleichzeitig den realen Raum des Theaters zu präsentieren und einen imaginierten Raum zu repräsentieren.

III Die Relation von Medium und Bilderzeugung

Wie lassen sich nun die im Theater kursierenden Bilder aus einer theaterwissenschaftlichen Perspektive genauer bestimmen? Um diese Frage beantworten zu können, möchten wir zunächst auf einige grundsätzliche Probleme eingehen, die eng mit den Fragen nach den Möglichkeiten der Bilderzeugung im Medium Theater in Verbindung stehen. Erforderlich ist dies, weil zum Beispiel aus der Perspektive der Kunstgeschichte Bilder per se nur Kunstgegenstände, nie aber inszenierte visuelle Eindrücke sind, die ein Beobachter in einem bestimmten stabilen Rahmen, wie dem Theater, wahrnimmt. Für den Kunstgeschichtler im traditionellen Sinne, so muss an dieser Stelle festgehalten werden, erzeugt das Theater keine Bilder, da Bilder für ihn einer Gegenständlichkeit bedürfen, deren Wert er – sei es ein ästhetischer, sei es ein quantitativer – bemessen kann. Deshalb beziehen wir uns auf theoretische Ansätze, die in Deutschland im Kontext der Bildwissenschaft entstanden sind und neue Möglichkeiten zu einer interdisziplinären Forschung zum Begriff des Bildes eröffnen. Hier ist nicht abwertend von einer ‚Bilderflut‘, sondern von einer Kultur der Bilder die Rede.

Den ersten Ansatz für unsere Überlegungen liefert der Philosoph Gottfried Boehm in seinem Aufsatz „Vom Medium zum Bild“.⁹ Wie der Titel schon sagt, setzt Boehm sich hier grundsätzlich mit dem allgemeinen Verhältnis zwischen Medium und Bild auseinander. Dabei sind zwei Aspekte besonders aufschlussreich: zum einen die Art und Weise, wie Bilder in Medien entstehen und generiert werden können; zum anderen die Definition von Medien als Träger von Bildern, mittels derer es möglich ist, das Theater als ein bilderzeugendes Medium zu bestimmen.

Zunächst geht Boehm von allgemeinen Medien wie Sand, Licht oder Ton (auch als Geräusch denkbar) aus, die auch als ein „Medium erster Stufe“ bezeichnet werden können.¹⁰ Diese allgemeinen Medien stellen die Grundvoraussetzung für die Entstehung

⁸ Belting 2001, 36.

⁹ Boehm 1999.

¹⁰ Boehm 1999, 166. Boehm bezieht sich in seinen Ausführungen auf die medientheoretischen Positionen von Niklas Luhmann. Doch während Luhmann sich aus kommunikationswissenschaftlicher Perspektive explizit mit Medium und Form im Bereich von Sprache, Schrift und Information auseinandersetzt, bemüht sich Boehm

von Bildern dar. Charakterisiert sind sie, so Boehm, „[...] als ein Verteilungszustand mit einem hohen Grad an Auflösung [...]“¹¹. Allein, eine bestimmte Grenze verhindert, dass sich diese Medien umstandslos miteinander vermischen. Entscheidend dabei ist, dass sie Materialien mit einer ihnen allen gemeinsamen Eigenschaft sind: Sie sind geeignet, zu *Trägern* von Gestaltung oder zu Trägern von Bildern zu werden, doch sie selbst sind nie Bilder. Einfacher gesagt: Medien sind keine Bilder, sie erzeugen sie.¹² Von diesem Aspekt ausgehend, richtet Boehm den Fokus seiner Argumentation auf das von ihm so bezeichnete „besondere Darstellungsinteresse“ im Bereich der Kunst, welches auch als „künstlerisches Interesse“ bezeichnet werden kann.¹³ Dieses definiert ein Medium erster Stufe rückwirkend, um eine „ikonische Imagination“ hervorzubringen. Notwendige Voraussetzung dafür ist die Arbeit des menschlichen Blicks.¹⁴ Diese Arbeit besteht in der Kunst der „Grenzziehung“, welche unter bestimmten Umständen auch als „Rahmung“ bezeichnet werden kann. Das Ergebnis der Grenzziehung oder Rahmung beschreibt Boehm als Freiraum der Darstellung, welcher von ihm als *ausgegrenztes* Geschehen gegenüber den ungeordneten oder unspezifischen Erscheinungen definiert wird. Zugleich ist dieses Geschehen ein Medium zweiter Stufe, welches in der Arbeit des Blicks einen Teil kulturellen Handelns ausmacht. (Ein ausgegrenztes Geschehen kann z. B. die leere Fläche einer Leinwand sein.) Dieser Aspekt erweist sich für ein zu bestimmendes Medium ‚Theater der Bilder‘ als bedeutsam. Denn obgleich Boehm sich im folgenden ausschließlich mit Bildern in Flächenmedien auseinandersetzt, lässt sich der Aspekt der Grenzziehung oder Rahmung als Arbeit des menschlichen Blicks problemlos auf das Phänomen Theater übertragen, welches dann als ein kulturell geschaffenes Medium zweiter Stufe betrachtet werden kann.

Diese Überlegung fordert jedoch zu der berechtigten Frage heraus, was im Medium Theater eigentlich ausgegrenzt wird. Eine erste Antwort könnte lauten, dass aufgrund der Repräsentationstechniken, die z. B. das abendländische Theater seit seinen Anfängen besitzt, Raum und Zeit als dargestellter Raum und dargestellte Zeit auf die Rahmenbedingungen des Mediums Theater verweisen. Eine zweite Antwort könnte lauten, dass die Darstellungstechniken im Theater bestimmte visuelle Eindrücke innerhalb der gerahmten Raum-Zeit ausgrenzen können. Sofern innerhalb dieser Rahmung u. a. von

stärker, das Phänomen Bild über die Kategorien von Mitteilung und Verstehen hinaus zu erfassen. Weiterführend zu Luhmanns systemtheoretischer Unterscheidung von Medium und Form siehe Krämer 2002.

¹¹ Boehm 1999, 166.

¹² Nach Boehm können allerdings Bilder unter bestimmten Umständen auch wieder als Medien angesehen werden.

¹³ Boehm, 1999, 168.

¹⁴ Boehm 1999, 169.

erzeugten Bildern gesprochen werden kann (hierbei wäre es allerdings besser, von der Familie der Bilder im Sinne Mitchells zu sprechen)¹⁵, gilt es nun zu bestimmen, welche Eigenschaft diese Bilder besitzen. Sie lassen sich allerdings nur beschreiben, wenn man zugleich auf die Medien erster Stufe zurückgeht, anhand derer im Theater als Medium zweiter Stufe Bilder erzeugt werden.

Zuvor jedoch sollten die bisherigen Überlegungen als vorläufige Definition festgehalten werden. Sofern man Boehms Ansatz folgt, kann sie folgendermaßen lauten:

Theater ist ein Medium zweiter Stufe, welches durch die Ausgrenzung von Geschehen (Raum, Zeit, visuelle Aspekte, Sprache etc.) im Rückgriff auf bestimmte Materialien oder Medien erster Stufe (Licht, Farbe, Körper, etc.) Bilder erzeugt.

IV Körper und Trägermedien

Boehms kritische Untersuchung des Verhältnisses von Medium und Bild setzt sich, wie im vorangegangenen Abschnitt gezeigt wurde, explizit mit der Bilderzeugung auseinander. Vor allem seine Thesen zum ausgegrenzten Geschehen und zum Rahmen bieten dabei eine praktikable Möglichkeit, das Theater als ein bilderzeugendes Medium zu definieren. Allerdings reicht die von ihm entwickelte Perspektive nicht aus, um die Eigenschaften der Bilder im Theater zu erfassen und zu beschreiben. Ein wesentlicher Grund hierfür ist darin zu sehen, dass er sich ausschließlich auf Bilder in unbewegten Flächenmedien bezieht. Insofern muss die weitere Untersuchung von einem Standpunkt aus erfolgen, der sich nicht ausschließlich mit den medialen Voraussetzungen der Bilderzeugung auseinandersetzt, stattdessen aber die Entstehung von Bildern an den Betrachter, den Erzeuger und an den sozialen Raum anbindet.¹⁶

Einen solchen Ansatz liefert der Kunstwissenschaftler Hans Belting in seiner Schrift „Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft“¹⁷. Im ersten Schritt geht es ihm darum, den Bildbegriff über die gängigen Definitionsmonopole verschiedener wissenschaftlicher Disziplinen hinaus zu erfassen. Dazu wählt er einen anthropologischen Ansatz, den er vornehmlich unter zwei Gesichtspunkten behandelt:

1. Die Anthropologie bietet nach Belting die Möglichkeit, einen interdisziplinären Zugang

¹⁵ Mitchell 1986, 9 f.

¹⁶ Zugleich treten dadurch Fragen nach den spezifischen Eigenschaften von Medien (flächig oder räumlich) und Bildern (bewegt oder unbewegt) in den Hintergrund.

¹⁷ Belting 2001. Zu den folgenden Ausführungen siehe Belting 2001, 11-30.

zum Begriff des Bildes zu entwickeln.¹⁸

2. Der menschliche Körper als „Ort der Bilder“ mit seinen Fähigkeiten zur materiellen Bilderzeugung (physikalische Bilder), wie auch zur geistigen Bilderzeugung (geistige oder mentale Bilder) wird als „missing link“ in die Relation Medium und Bild eingefügt. Er stellt somit das Bindeglied zwischen inneren und äußeren Bildern dar.

Den zweiten Punkt erläutert Belting folgendermaßen:

Menschen isolieren innerhalb ihrer visuellen Aktivität [...] jene symbolische Einheit, die wir Bild nennen. Der Doppelsinn innerer und äußerer Bilder ist vom Bildbegriff nicht zu trennen und verrät gerade dadurch dessen anthropologische Fundierung. Ein „Bild“ ist mehr als ein Produkt der Wahrnehmung. Es entsteht als Resultat einer persönlichen und kollektiven Symbolisierung.¹⁹

Diese Ausgangsüberlegung ist für die hier zu verhandelnde Problematik von besonderem Interesse, da Belting nicht nur von der visuellen Aktivität des Menschen als Grundlage für die Entstehung von Bildern ausgeht, sondern zusätzlich den sozialen Raum oder den kulturell geschaffenen Raum als unabdingbare Voraussetzung hinzufügt. Das Theater, so die weiterführende Überlegung, kann explizit als ein solcher kulturell geschaffener Raum beschrieben werden. Denn einerseits kann Theater als Medium Geschehen ausgrenzen und dadurch Bilder erzeugen. Andererseits ist es als kulturelles System in der Lage, als Schaltstelle zwischen inneren und äußeren Bildern, zwischen individuellen und kollektiven Bildern zu vermitteln und diese im sozialen Raum zirkulieren zu lassen.²⁰ Im Folgenden soll zunächst beschrieben werden, auf welche Art und Weise Bilder in dem von Belting als sozialen Raum beschriebenen Rahmen entstehen, wahrgenommen und verarbeitet werden. Im Zentrum dieses bildtheoretischen Ansatzes steht das Dreieck Medium-Bild-Körper. Wesentlich an dieser Relation ist, dass jeder einzelne Teil untrennbar mit den jeweilig anderen Teilen verbunden ist und von ihnen in seinen Eigenschaften mitbestimmt wird. So bedarf das Bild z.B. eines Körpers, der in diesem Prozess zugleich die Funktion eines Mediums einnimmt. Umgekehrt braucht das Bild immer ein Trägermedium, in dem es sich verkörpern kann. Diese Interrelation gilt für innere, wie auch für äußere Bilder. Um diese Transformationsprozesse für unsere Überlegungen nutzbar zu machen, sollen die drei Aspekte Medium-Bild-Körper im Einzelnen kurz beschrieben und in ein Verhältnis zum

¹⁸ Belting 2001, 12.

¹⁹ Belting 2001, 11.

²⁰ Von besonderer Bedeutung für das Theater erweist sich hierbei, wie sich noch zeigen wird, das Verhältnis zwischen dem Gedächtnis als körpereigenem Bildarchiv und der Erinnerung als körpereigner Bilderzeugung. Denn auch hier muss das Theater als Schaltstelle gesehen werden.

Theater gesetzt werden.

Medium:

Bilder entstehen nach Belting immer unter technischen Bedingungen. Dies liegt darin begründet, dass Bilder selbst keinen Körper besitzen und insofern immer ein Trägermedium benötigen, in dem sie sich verkörpern können. Im Bereich der physikalischen, also ‚äußeren‘ Bilder bieten Medien eine Oberfläche an und bestimmen dadurch zugleich die medialen Eigenschaften oder die Sprachform des Bildes mit. Zusätzlich helfen uns Medien, Bilder so wahrzunehmen, „[...] daß wir sie weder mit echten Körpern, noch mit bloßen Dingen verwechseln“²¹. Damit wir Bilder als solche jedoch überhaupt wahrnehmen können, müssen sie durch den menschlichen Körper vom Trägermedium abgelöst werden. Diese Form der Wahrnehmung ist die bereits beschriebene symbolische Handlung im sozialen Raum. Erst dadurch, so Belting, existiert ein Bild endgültig und kann innerhalb einer Gruppe von Menschen zirkulieren. Als bilderzeugendes Medium kann das Theater als paradigmatisch für den Vorgang der Wahrnehmung und Zirkulation von Bildern gesehen werden. Zum einen grenzt es ein besonderes Geschehen als bildhaftes in Anwesenheit von Betrachtern, also den Zuschauern aus, zum anderen ist es ein technisches Hilfsmittel, um das Dargestellte als inszenierten Vorgang von „bloßen Dingen“ (Vorgängen) unterscheiden zu können. Denn Medien sind nicht nur Träger von Bildern, sondern inszenieren diese zugleich.

Bild:

Belting unterscheidet in seiner Beschreibung von Bildern zunächst zwischen inneren (mental) und äußeren (physikalischen) Bildern. Dabei sind äußere Bilder nicht von Medien und innere Bilder nicht vom menschlichen Körper zu trennen. In Bezug zur Relation von äußerem Bild und Medium spricht er von einer untrennbaren Einheit, die sich wie zwei Seiten einer Münze verhalten, was im vorhergehenden Abschnitt auch als mediale Bedingung des Bildes beschrieben wurde. Wesentlich ist jedoch, dass die äußeren Bilder durch die Wahrnehmung von einem Medium abgelöst und dadurch zu inneren Bildern werden. Belting schreibt zum Akt der Wahrnehmung: „Das ‚Hier und Jetzt‘ des Bildes lesen wir an dem Medium ab, in dem es uns vor Augen tritt“²². Dadurch werden sie letztlich erst im menschlichen Körper existent und relevant. Einerseits ist der Körper damit zunächst ein „Ort der Bilder“, die wie Nomaden im sozialen Raum zirkulieren, um sich immer wieder neu

²¹ Belting 2001, 13.

²² Belting 2001, 29.

zu verkörpern. Andererseits arbeitet der Körper konkret an und mit Bildern, die ihn besetzen, was Belting folgendermaßen beschreibt:

Die Bilder der Erinnerung und der Phantasie entstehen im eignen Körper wie in einem lebenden Trägermedium. Diese Erfahrung hat bekanntlich die Unterscheidung zwischen Gedächtnis, als einem körpereigenen Bildarchiv, und Erinnerung, als körpereigner Bilderzeugung nahegelegt.²³

Obgleich aber Bilder letztlich immer im Betrachter selbst erzeugt werden, sei es in der Wahrnehmung oder der eigenen Bilderzeugung, so gibt es dennoch soziale mentale Bilder, die allen Mitgliedern einer Gruppe bekannt sind. Diese Tatsache ist für die Frage nach dem Bild im Theater von besonderer Bedeutung. Denn nur so kann auf der Basis von Inszenierung im Theater zugleich auch von einer Sprache der Bilder die Rede sein. Die Bilder werden dann von den Zuschauern nämlich nicht als unhinterfragbare sinnliche Phänomene erfasst, wie u.a. Simhandl²⁴ meint, sondern im Gegenteil als wesentlicher Bestandteil einer Inszenierung bewusst wahrgenommen. In einem „Theater der Bilder“ wird zwangsläufig immer auf das Bildarchiv der Zuschauer bzw. einer sozialen Gruppe zurückgegriffen. Dabei ist zentral, dass die transitorische Wahrnehmung im Theater zugleich als Dispositiv für den von Belting beschriebenen Vorgang des Wahrnehmens äußerer Bilder angesehen werden kann.

Körper:

Die Bildwahrnehmung beschreibt Belting als symbolische Handlung in einem kulturell bestimmten Rahmen. Dabei kommt dem menschlichen Körper eine besondere Rolle zu. Als lebendiges Trägermedium und „Ort der Bilder“ ist er es, der im Akt der *Animation* das „opake Medium“ transparent für das Bild macht, das es trägt. Erst so wird das Bild lebendig für den Betrachter. Der Körper und seine Fähigkeit Bilder wahrzunehmen, kann als Schlüsselstelle für die Frage nach dem Bild im Theater angesehen werden. Denn einerseits kann er im Rahmen des Theaters selbst als Medium und Bild *gesehen* werden. Andererseits ist der Körper des Zuschauers durch den Akt der Animation in der Lage, das Geschehen als eine besondere Form des Bildes zu erkennen.

Ziehen wir eine Zwischenbilanz:

Das Theater kann auf der Basis von Hans Beltings dreistelliger Relation Bild-Körper-

²³ Belting 2001, 13.

²⁴ Simhandl 1993, 8.

Medium als ein besonderer sozialer Raum beschrieben werden. In diesem besonderen sozialen Raum können im Rahmen eines ausgegrenzten Geschehens oder Ereignisses Bilder erzeugt werden. Zugleich ist das Theater ein Ort der Überlagerung und Überschneidung von äußeren (wahrgenommenen) und inneren (er-innerten) Bildern.²⁵ Nicht zuletzt deshalb kann das Theater als ein Medium verstanden werden, das aktiv in den Prozess der Übertragung von Bildern innerhalb einer Kultur eingreifen kann, indem es bestimmte Bilder entweder stabilisiert oder auch destabilisiert. Anders gesagt: Das Theater greift über seine Rahmenbedingungen hinaus immer wieder in das Geflecht von kollektivem Gedächtnis durch seine Bildproduktion und Bildmodifikation ein. Bei einer Inszenierung gilt es so gesehen auch immer darauf zu achten, inwieweit zugleich auch auf innere Bilder angespielt wird, die das Publikum, aus anderen Zusammenhängen herausgelöst, in eine Aufführung ‚mitbringt‘. Im Hinblick auf die Intermedialität des Theaters ist es dabei von zentraler Bedeutung, dass Bilder aus der hier entworfenen Perspektive immer zwischen Medien *vermitteln* und *vermittelnd* sind. Wie diese Aussagen in ihrer Herleitung auch als Phänomene der Praxis des Theaters angesehen werden können, soll der Gegenstand des letzten Abschnittes sein.

V Bilder im Theater: Der Stuttgarter „Ring“ 2000

Innerhalb seiner Inszenierungstradition stand ein Prinzip so gut wie nie in Frage: Der *Ring des Nibelungen* wurde in der Gesamtheit der vier Teile stets als möglichst einheitliches und geschlossenes Werk aufgefasst und realisiert. Im Stuttgarter Ring dagegen ging man zum ersten Mal konsequent den entgegengesetzten Weg. In einer übergreifenden Konzeption wurde der ganze Ring von vier verschiedenen Regisseuren und Bühnenbildnern erarbeitet: *Das Rheingold* von Joachim Schlömer und Jens Kilian, *Die Walküre* von Christoph Nel und Karl Kneidl, *Siegfried* von Jossi Wieler und Anna Viebrock und *Die Götterdämmerung* von Peter Konwitschny und Bert Neumann. Dies bedeutete zugleich einen Bruch mit dem von Wagner in „Das Kunstwerk der Zukunft“ formulierten Vision eines ganzheitlichen Kunstwerkes, welches seine Vollendung im Gesamtkunstwerk des Musikdramas finden sollte. Für diesen Perspektivenwechsel zeichnete Klaus Zehelein, Dramaturg und Intendant der Stuttgarter Oper in Personalunion verantwortlich. Auf sein Betreiben wurde im Hinblick auf die nahende Jahrtausendwende das alte Bayreuther Konzept dekonstruiert und zugleich zu einer neuen Erscheinung gebracht. Dass die Entscheidung für dieses Projekt nicht nur von rein ästhetischen Fragen bestimmt war, zeigte

²⁵ Belting 1998, 36.

sich allein schon daran, dass Zehelein bereits Ende 1997 eine Pressekonferenz einberief, auf der er die Theaterwelt über das Projekt in Kenntnis setzte. Bereits hier machte er deutlich, dass seine dramaturgische Konzeption eine grundsätzliche Neubefragung der Inszenierungstradition und damit die Befragung eines Teiles der Erinnerungskultur im Wiedervereinigten Deutschland beinhalten sollte:

Entscheidend ist also, daß der Blick – etwa in den großen Szenenabschnitten, die in jedem einzelnen Stück des *Rings* die Vorgeschichte der gerade aktuellen Konflikte rekapitulieren – *auf* die Totale fällt, und nicht mehr *aus* der Totalen; d.h. daß keine Perspektive jenseits der aktuellen Szene, kein Standpunkt außerhalb des konkreten Raumes mehr eingenommen werden kann. Hieran schließt sich die Vermutung, daß es in diesen Szenen [...] um den problematischen Prozeß des Erinnerns selbst viel eher geht als um die Faktizität des Erinnerten. D.h. der einzelne Regisseur weiß sehr wohl um das Ganze, aber läßt durch dieses Ganze, inwieweit es sich in Kategorien wie Kontinuität und Totalität beschreiben läßt, nicht mehr seine Arbeit determinieren.²⁶

Die folgenden drei Abschnitte werden gleichsam als Schlaglichter zu zeigen versuchen, insoweit dieses Konzept als eine geglückte Umsetzung theoretischer Vorüberlegung in die Praxis anzusehen ist.

Das Rheingold

Ganz zu Anfang gibt der sich langsam hebende eiserne Vorhang den Blick auf eine hell erleuchtete Szenerie frei, deren Bild das zukünftige Geschehen, auf das der Zuschauer wartet, nur scheinbar offenlegt. Auf der im Stil des Neoklassizismus gehaltenen Bühne, die von einem großen Thermenfenster, einer darunter liegenden Galerie an der Bühnenhinterwand und einer im Zentrum der Spielfläche liegenden Brunnenschale (Durchmesser etwa drei Meter) dominiert wird, befindet sich das gesamte Figurenpersonal des Stücks. In Kostümen, die an die Mode der dreißiger Jahre erinnern, blickt diese geschlossene Gesellschaft stumm und unbeweglich ins Publikum.

Dieser Blick kann seinerseits vom Zuschauerraum aus jedoch nur mit der einfachen Frage erwidert werden: „Wer ist hier Wer?“ Da schließlich niemand handelt oder singt, noch Kostüme oder Requisiten Aufschluss darüber geben, wen man sieht, gerät dieses „who is who?“ im Blick des Zuschauers zu einer Frage, die weniger nach psychologisch motivierten Identitäten einzelner Charaktere als vielmehr nach gesellschaftlicher Zugehörigkeit fragt. Durch diesen Eindruck gleich zu Beginn wird das Publikum selbst zum Gegenstand der ‚Anschauung‘ und damit als Körperbild zu einem Teil der Inszenierung. Während sich jedoch

²⁶ Votteler 2000, 218 f.

im Laufe des Geschehens relativ schnell das Verhältnis von Figurenrolle und deren Verkörperung durch einen bestimmten Akteur auf der Bühne klärt, bleibt eine andere Frage zunächst unbeantwortet: Wo spielt das, was es auf der Bühne zu sehen gibt? Denn obgleich das Bühnenbild offenkundig die Halle eines Kurbades darstellt, so lässt diese Beobachtung noch keinen nachvollziehbaren Rückschluss darauf zu, was dieser Ort mit der Handlung oder den Figuren des Rheingoldes zu tun haben könnte – es sei denn man begnügt sich mit der Assoziation ‚Wasser‘. Schlüssig wird das auf der Bühne Sichtbare erst, wenn die Götter den Riesen den vom Nibelungen Alberich geraubten Schatz als Lohn für den Bau Walhalls aushändigen. In dieser Szene spielt der Brunnen eine wesentliche Rolle. Wurde er bereits zuvor als Ort des Schatzes gezeigt (eine optische Anspielung auf Fritz Langs Filmversion des Nibelungenmythos von 1924), so wird er nun gleichsam zum Zentrum des Geschehens. Denn nun wird der Schatz, personifiziert durch die Göttin Freia, auf den Brunnenrand gestellt und in die Richtung der auf der gegenüberliegenden Seite stehenden Riesen gedreht. Zeitgleich fällt die Innenseite des Brunnens ins Auge, die offensichtlich einer Roulettescheibe nachempfunden ist. In diesem Augenblick führt die Überlagerung der Bilder den Zuschauer an einen gesellschaftlichen und sozialen Ort, der schon seit Dostojewskis Roman *Der Spieler* seinen Platz in der Weltliteratur hat: Gemeint ist das Casino des (nicht nur für jeden Stuttgarter) hinlänglich bekannten Kurortes von Baden-Baden. Aus den vorangegangenen Beobachtungen lässt sich folgendes schließen: Auf der Handlungsebene wird durch die Drehbewegung des Brunnens als Roulettescheibe die kreisförmig oder zyklisch organisierte Erzählung des Nibelungenmythos versinnbildlicht und in Gang gesetzt. Von nun an wird sich alles um den mit dem doppelten Fluch belegten Ring des Nibelungen Alberich drehen: Von nun an treiben der Verzicht auf Liebe und das Begehren nach Macht und Geld, welches zu Zerstörung und Untergang führt, das Rad der Geschehnisse an.

Dieser Aspekt führt auf der Bildebene direkt auf die Zuschauer im Stuttgarter Theater zurück. Durch die Kopplung des Brunnens mit dem Schatz einerseits und der sich drehenden Roulettescheibe andererseits wird nicht nur auf die gesellschaftliche Schicht angespielt, die man im Allgemeinen mit Baden-Baden assoziiert. Zugleich richtet sich der Fokus zwangsläufig auch auf den grünen Hügel in Bayreuth, auf dem alljährlich die aus der Regenbogenpresse bekannten Figuren die Treppe zur Aufführung eines gesellschaftlichen Ereignisses emporschreiten.

Siegfried

Ganz anders als im „Rheingold“, wo der Zuschauer eine relativ stabile Ordnung des Sichtbaren zu Gesicht bekommt, lässt sich „Siegfried“ vor allem durch den virtuoseren Umgang Anna Viebrocks mit verschiedenen Räumen und Medien und deren visuellen Überlagerungen im Laufe des Geschehens charakterisieren. Am markantesten zeigt sich dies von jenem Augenblick an, als Siegfried auf den als Wanderer getarnten Wotan trifft. Dabei ist es nicht unwesentlich, dass sich die Begegnung in der Kulisse abspielt, die zuvor das Bild für das Gespräch zwischen Wotan und Erda abgab. Darauf deuten die zehn kleinen verwaisten Kinderkrippen hin, in denen Erda vor langer Zeit die mit Wotan gezeugten Walküren großgezogen haben muss. Es ist fast selbstredend, dass eine von ihnen zerbrochen ist und damit als Verweis auf die von Wotan mit dauerhaftem Schlaf bestrafte Brünhilde dient.

Während sich nun Siegfried mit Wotan auseinandersetzt, erscheint im fast abgedunkelten Bühnenraum an der Bühnenhinterwand ein hell leuchtendes weißes Quadrat. Diesem nähert sich Siegfried alsbald – offenkundig findet sich hier der entscheidende Hinweis auf den Brünhilde umschließenden Feuerring.

Als Wotan sich ihm jedoch in den Weg stellen will, zerschlägt Siegfried dessen Stab, bekanntermaßen das Symbol für die alte Ordnung der Götter. Nachdem sich der Vorhang gesenkt hat, erscheint während des fünfminütigen musikalischen Zwischenspiels, das Siegfrieds Weg zu Brünhilde thematisiert, erneut ein weißes Quadrat vor den Augen des Publikums – diesmal in Aussparung der schwarzen Fläche, die von hinten hell beleuchtet wird. Der räumliche und zeitliche Transformationsvorgang, der mit diesem Bild symbolisiert wird, ist in dem Moment abgeschlossen, in dem das Quadrat erlischt, der Vorhang sich wieder hebt und etwas vollkommen Überraschendes zeigt: einen hellen weißen Raum. Der Fußboden besteht aus matten Plexiglasquadraten, die von unten beleuchtet werden. Auf der vom Zuschauerraum aus gesehenen linken Seite steht ein gewaltiges Bett mit grünem Bezug, im Hintergrund schläft Brünhilde auf einem Stuhl sitzend, Kopf und Arm auf eine Kommode gestützt. Darüber: ein schwarzes Quadrat auf weißem Grund. Der Blick in dieses unbewegte, scheinbar photographische Negativ der vorangegangenen Szene wird erst gebrochen, als Siegfried sich vorsichtig von rechts durch eine Tür in den Raum bewegt.

Er hat soeben den Feuerring durchschritten und wird die Walküre nun aufwecken. Von größerer Bedeutung ist jedoch die Tatsache, dass jeder, der Stanley Kubricks filmisches Meisterwerk „2001: A Space Odyssey“ (1968) gesehen hat, sofort erkennt, dass Anna

Viebrock eines der bekanntesten Bilder aus dem Film direkt auf die Bühne gebracht hat: Sie hat exakt den Raum nachbauen lassen, in dem sich der Astronaut Bowman, der letzte Überlebende einer Mission zu einer außerirdischen Existenzform, vor den Augen des Kinopublikums in nur wenigen Einstellungen altern sieht.

An diesen Ort jenseits von Raum und Zeit ist er gleichsam durch einen Sprung in das Innere eines gewaltigen, im Weltraum schwebenden schwarzen rechteckigen Monolithen gelangt.

Zuletzt, im Augenblick seines Todes, blickt er vom Bett aus frontal auf die Fläche einer verkleinerten Ausgabe des schwarzen Monolithen.

Im Viebrockschen Bühnenbild symbolisiert das schwarze Quadrat (hier wird auch auf Malewitschs Ikone der modernen Kunst angespielt) den als Bildfläche ausgegrenzten Raum und die ausgegrenzte Zeit. Damit wird Siegfrieds räumlich-zeitlicher Sprung von Wotans Welt der alten Ordnung in Brünhildes Welt der neuen Ordnung evident sichtbar gemacht. Kombiniert man nun erinnerbares Filmbild und wahrnehmbares Bühnenbild, so verbindet das schwarze Quadrat als flächige Ausgabe des Monolithen zum einen den visionären Blick in eine unbestimmte Zukunft. Es erscheint in der Funktion der abstrakten Ikone, die – der Idee Malewitschs zufolge – nach dem Ende der bürgerlichen Kunstgeschichte die Zukunft darstellt. Damit kristallisiert sich in ihm auch Wagners utopisches Kunstkonzept. Zum anderen wird eine Perspektive in die Vergangenheit eröffnet. Denn der Zuschauer der „Ring“-Inszenierung wird an die historische Zeit erinnert, in der Bayreuth seine problematische Rolle in der deutschen Geschichte antreten sollte. Die verschiedenen Dimensionen von Zeitlichkeit, die sich im Bild des schwarzen Quadrates zusammenfügen, leiten sich aus der symbolischen Zeit-Dramaturgie des Films ab, deren Dreh- und Angelpunkt der schwarze Monolith bildet: Schon zu Beginn des Films ist er es, der primitive Affen mit kulturellem Bewusstsein ausstattet. Dadurch werden sie zugleich mit einem neuen, ‚menschlichen‘ Verhältnis zur Zeit versehen. Diese zeitliche Dimension des Monolithen verbindet der Film explizit mit einer medialen Dimension, innerhalb der Zeit, Gedächtnis und Erinnerung transportiert, konditioniert oder aber auch ausgelöscht werden können. Der Filmkritiker Robert Kolker weist in diesem Zusammenhang explizit auf die Bedeutung des Computers HAL hin:

In 2001 sagt Kubrick die digitale Zukunft voraus. [...] Die Monolithen sind eine Art HAL der fernen Zukunft [...]; sie sind HAL's Nachkommen, die sich durch die Zeit bewegen und uns ins digitale Zeitalter geleiten. Darauf weist sogar ein Detail im Design des Films hin: die Module, die Bowman aus HAL's

Speicher herausholt, sehen wie Miniatur- und Plexiglasversionen des Monolithen aus.²⁷

Durch diese Art der Überlagerung von Bildern aus verschiedenen Medien im Medium Theater wird dem Zuschauer zur Anschauung gebracht, dass er durch und mit dem Medium Theater sieht. Das heißt: er sieht das Theater als Medium, das Bilder (neu) zur Erscheinung bringt. Und gleichzeitig wird das Medium selbst sichtbar. Damit findet sich das bestätigt, was Klaus Zehelein auf der besagten Pressekonferenz als Ziel seines Konzeptes in Filmtermini beschrieb. Da hieß es: „Entscheidend ist also, dass der Blick – etwa in den großen Szenenabschnitten, die in jedem einzelnen Stück des „Rings“ die Vorgeschichte der gerade aktuellen Konflikte rekapitulieren – *auf* die Totale fällt, und nicht mehr *aus* der Totalen“. Dass diese Perspektive eine intermediale Dimension vermittelt, versteht sich fast von selbst. Aus den bisherigen Ausführungen zur Aufführung der Walküre lässt sich ein einfacher Schluss ziehen: Nicht nur die Bildtradition Bayreuths wird hier befragt, sondern auch Wagners utopische Kunst- und Gesellschaftsvision der Zukunft. Diese sollte sich vornehmlich im genuinen Werk, eben im Kunstwerk der Zukunft, und mit einem genuinen Volk, dem Volk der Deutschen verwirklichen. In dem Moment, in dem Viebrock Kubricks „2001“ zitiert, scheint sie einerseits Wagners Utopie mit den Ergebnissen der Moderne zu konfrontieren, andererseits löst sie die ästhetischen Strategien Bayreuths auf und plaziert sie selbst in einer unbekanntem Zukunft.

Diese Ebene kündigt sich in der Inszenierung bereits in der Szene an, in der Siegfried unter den Augen Wotans das weiße Quadrat ansieht. Damit wird er gewissermaßen als Museumsbesucher der Moderne antizipiert. Denn für ihn verkörpert es tatsächlich die Zukunft, deutet es doch in die Richtung der Walküre. Doch was sich hier für Siegfried als Verheißung einer unbekanntem Zukunft darstellt, ist für den Blick des Zuschauers zunächst nichts weiter als die Inszenierung einer materiellen Oberfläche, einer Leinwand, die von hinten beleuchtet wird. Diese beiden Blickdimensionen werden über den Transformationsvorgang, der durch das reine Lichtquadrat auf dem schwarzen Vorhang symbolisiert wird, schließlich über den Blick auf die opake schwarze Oberfläche des Quadrates zusammengeführt, das sich nun als ikonischer Hinweis auf alle medialen Bildträger herausstellt.

²⁷ Kolker 2001, 206. HAL ist der mit Bewusstsein ausgestattete Bordcomputer, der die Astronauten, unter denen sich auch Bowman befindet, zum Ziel ihrer Mission, einem im Weltraum schwebenden Monolithen, geleiten soll. Nachdem der Computer aufgrund von psychischen Störungen alle Astronauten bis auf Bowman getötet hat, entfernt dieser HAL's Gedächtnis.

Götterdämmerung

In der Götterdämmerung bietet sich dem Publikum erneut ein vollkommen verändertes Bild. Rückt Viebrock mit ihrer Version des Walkürenfelsens den Zuschauer nahe an das heran, was man im klassischen Verständnis als die Begegnung mit „Erhabenheit“ bezeichnet, so wählt Bert Neuman eine geradezu konträre Ästhetik. Statt in anderen Medien nach einem weiteren *objet trouvé* in der Qualität von „2001“ - zu suchen, antwortet er mit einer ganz anderen Art von Zeitreise: Mit seinem Walkürenfelsen betreten wir den Fundus Bayreuths und werden Augenzeugen eines Kulissenbildes, welches als deutliche Anspielung auf Wagners Inszenierung der Uraufführung 1876 zu verstehen ist. Zu sehen ist eine Bühne – oder eher hölzerne Schaubude – auf der Bühne. Die Rückwand dieser ‚Schaubude‘ bildet ein Theaterprospekt, dessen Stil zum einen an das romantische Landschaftsmotiv eines Bergsees erinnert, der in der routinierten Malweise der Bildproduktionen des späten 19. Jahrhunderts erscheint. Über einen deutlichen Medienwechsel wird nun die subtile Umformung des Raum-Zeit-Gefüges markiert, das Viebrock am Ende des „Siegfried“ in den Raum stellt. Nach vorne hin wird die Szene durch rote Bänder begrenzt, die auf dem Bühnenboden flattern.

Diese sollen den Feuerring im Sinne der illusionierenden Ästhetik des alten Bühnenzaubers darstellen. Die dem Publikum aus dem 20. Jahrhundert wohlbekannten Techniken der Stilisierung werden somit bewusst außer Acht gelassen. Was der Zuschauer dann während des Aufbruchs Siegfrieds zum Hause der Gibichungen zu sehen bekommt, lässt sich als charmant-ironische Wiederbelebung der spätrömantischen Aufführungstradition Bayreuths mit ihrem Hang zur mittelalterlichen Historisierung beschreiben. Nachdem die Walküre Siegfried ihren Harnisch angelegt hat – im wahrsten Sinne des Wortes ein Brustpanzer – bekommt Siegfried ihr Pferd, hier in Form eines Spielzeug-Steckenpferds. Diese Gabe bringt den ohnehin schon vor Freude überschäumenden Held so in Erregung, dass er schließlich – das Steckenpferd hoch erhoben - um den Holztisch herumhüpft, an dem das Liebespaar gespeist hatte. Anschließend schiebt Brünhilde das Prospekt wie einen Vorhang zur Seite, und der Held verschwindet mit Fellschuhen, überdimensionalem Helm und seinen neuen Insignien, um seine Rheinfahrt anzutreten. Brünhilde indes verbleibt mit ausgestreckten Armen vor dem Landschaftsbild, ganz so, als sei die illusionierende Perspektive des Motivs mit einem Mal wieder wirksam und keineswegs nur ein auf Leinwand aufgetragenes Bild. Wenige Augenblicke später – Brünhilde hat, während sich die Szene etwas verdunkelt, wieder am Tisch Platz genommen – gerät die Bühne auf der Bühne in Bewegung.

Erst jetzt kann der Zuschauer erkennen, dass die ‚Schaubude‘ die Stirnseite einer großen schwarzen Box darstellt, die sich ihrerseits auf der nun in Aktion getretenen Drehbühne befindet. Erst jetzt bekommt man das Herzstück von Neumans Bühnenkonzept zu Gesicht. Von nun an wird das Publikum mittels der Drehbewegung des Kubus die szenischen Bilder immer wieder in einem Prozess der Umformung des sichtbaren Bildes im Bühnenraum erleben. (Wenn man möchte, kann man die Black Box zugleich als schwarzen Monolithen betrachten, doch fehlende Hinweise in diese Richtung raten es, diese Überlegung nur als Möglichkeit am Rande zu sehen.) Mal wird dieser Kubus diagonal in den Raum gestellt und als Innenraum von zwei Seiten her geöffnet, mal wird er, wie bei Siegfrieds Rheinfahrt, geschlossen und in permanenter Drehung gezeigt. Dabei deuten Nieten auf den Schiffskörper eines Ozeanriesens aus den Anfängen des 19. Jahrhunderts hin, aus dessen Innerem Siegfried dem Publikum fröhlich zuwinkt.

Am signifikantesten zeigt sich der Einsatz der sich drehenden Black Box bei Siegfrieds Tod. Wieder blickt das Publikum auf eine Landwand an der Stirnseite der Box, diesmal aber in ein anderes mediales Zeitalter versetzt. Denn nun sieht man kein gemaltes Motiv, sondern das bewegte Filmbild eines Flusses zwischen grünen Wiesen, auf dessen Wellen Lichtreflexe der tiefstehenden Sonne aufblitzen.

Als dann zum ersten Mal das bekannte, von Bläsern dominierte Motiv des Todes von Siegfried zu hören ist, beginnt sich die während der gesamten Jagdszene stabile Szene erneut zu drehen. Während die Jagdgesellschaft an der Rampe stehend stumm ins Publikum starrt (man erinnere sich an den Beginn des Rheingoldes), fährt das Bild des Flusses als Teil der Drehbühne in kreisförmiger Bewegung in den Bühnenhinterraum (dann ist es spiegelverkehrt zu sehen), um dann wieder in den Proszeniumsbereich zurückzukehren (eine volle Umdrehung dauert etwa eine Minute). Sicher ist dies eines der stärksten Bilder der Inszenierung, ist es doch deutlich mit dem Motiv des Todes verknüpft. Aus der Erscheinung der permanent in Umformung begriffenen Black Box, die zugleich als ein Symbol für die permanente Umformung von Bildern angesehen werden kann, lassen sich nun derart viele Schlüsse ziehen, dass wir uns hier nur auf einige zentrale Augenblicke der vierstündigen Inszenierung konzentrieren wollen.

Die intermediale Zeitreise vom Bayreuther Bühnenzauber zum Filmbild mittels der Drehbewegung der Black Box lässt gleichzeitig an die Drehbewegung einer Filmrolle

denken, mit der nicht zuletzt auch eine symbolische Verknüpfung zwischen dem Festspielhaus Bayreuth und dem Hollywood-Kino hergestellt wird; eine Verbindung im Übrigen, auf die bereits u. a. Friedrich Kittler²⁸ hingewiesen hat. Diese wird durch ein weiteres Bild unterstützt, das die Bewegung der Black Box aufruft. Denn dass die hölzerne Black Box (man denke an die Holzkonstruktion des Bayreuther Festspielhauses) während Siegfrieds Rheinfahrt wie ein Ozeanriese mit einer vernieteten Außenbordwand aussieht, stellt diese Szene in einen filmgeschichtlichen Kontext, der um so offensichtlicher wird, wenn man sich vergegenwärtigt, dass Zehelein das „Ring“-Projekt im selben Monat der Presse vorstellte, in dem der bislang ‚erfolgreichste Film aller Zeiten‘ und vielleicht auch symbolträchtigste Film zur Jahrtausendwende in Kinos kam: Die Rede ist von James Camerons „Titanic“. Daraus lässt sich folgern: Nicht nur Bayreuth, sondern auch Hollywood mit seiner schier unendlichen Mythenproduktion ist nun Gegenstand der Aufführung. Auf der Handlungsebene wird dieser Aspekt überdeutlich gespiegelt. Siegfrieds Reise ist die Reise in einen zweimaligen Untergang: sein individueller, und derjenige der Gesellschaft des Hauses Gibichungen. Damit wird diese Szene wiederum – wie bereits bei Viebrock beobachtet – durch die Überlagerung von inneren und äußeren Bildern (Black Box, Schaubude, Festspielhaus, Filmrolle, Titanic) über einen mediengeschichtlichen Kommentar in eine Kritik deutscher Geschichte überführt. Denn die Parallelen zu dem durch die Titanic symbolisierten Untergang der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts werden damit ebenso thematisiert, wie die Ära, die heute als Menetekel des Wagnerschen „Rings“ und Bayreuths gilt und ebenfalls Teil des kulturellen Gedächtnisses geworden ist: Die Zeit der unseligen Verbindung zwischen Winifred Wagner und Adolf Hitler. Doch belassen es Konwitschny und Neuman nicht bei dieser Perspektive: Nach dem Tode Siegfrieds setzt erneut die Drehbewegung ein und nimmt die zyklische Struktur der Ringerzählung wieder auf. Indem die Rheintöchter am Ende den Ring des Nibelungen zurückerhalten, wird das Ende an den Anfang geknüpft: die ‚Erzählung‘ kann von neuen beginnen.

Abschließende Bemerkung

Die intermediale Perspektive, die der in seiner Ästhetik fragmentierte „Ring“ eröffnet, dient keineswegs dazu, ein nationales kulturelles Gedächtnis zu erstellen oder ein vorhandenes zu stabilisieren. Ganz im Gegenteil geht es darum, die mediale Konstruktion von Bildern, die traditionell einer nationalen (und heute nicht minder problematischen) Ikonizität nicht

²⁸ Kittler 1987.

entbehren, sichtbar zu machen und damit in einen kritischen politischen Diskurs einzubinden, um die Erinnerungskultur im wiedervereinigten Deutschland in Bewegung zu bringen.

Dass das Theater in solchen Prozessen der Gesellschaftskritik als Bildkritik eine zentrale Stelle einnehmen kann, ist mithin deutlich geworden. Die Frage ist allerdings, ob die Institution Theater die Möglichkeiten des Mediums Theater zu nutzen weiß.

Artikel ohne Abbildungen (Anm. d. Red.)

Referenzen

- Balme, Stages of Vision: *Bild, Körper und Medium im Theater*, 2002.
- Belting, Hans: *Das unsichtbare Meisterwerk*, München, 1998.
- Belting, Hans: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München, 2001.
- Boehm, Gottfried: „Vom Medium zum Bild“, in Y. Spillmann and G. Winter (eds.) *Bild - Medium - Kunst*, München, 1999.
- Krämer, Sibylle 2002.
- Krämer, Sibylle 2003: „Erfüllen Medien eine Konstitutionsleistung? Thesen über die Rolle medientheoretischer Erwägungen beim Philosophieren“, in: Stefan Münker, Alexander Roesler und Mike Sandbothe (Hg.): *Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs*, Frankfurt am Main, 2003.
- Halbwachs, Maurice 1985.
- Heeg, 2000.
- Kittler, Friedrich 1987.
- Kolker, Robert 2001.
- Münkler, Herfried 1988.
- Mitchell, 1986.
- Simhandl, 1993.
- Votteler, 2000.

Einige der Quellenangaben konnten zum Zeitpunkt der Wiederveröffentlichung nicht vervollständigt werden. (Anm. d. Red.)

Jackob, Alexander und Röttger, Kati: „Die Welt als Bild und Vorstellung: Wagners Bayreuth und Ring in Stuttgart 2000“, in: Günther Heeg (Hrsg.): *Intermedium Theater* (Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Jg. 2004, Vol. 1 / Ausg. 1 / Editierte Version 2025), S. 21-42, DOI 10.21248/thewis.1.2004.30