



In Bildern denken: Vortrag von Kati Röttger

Guten Morgen. Ich möchte Sie herzlich begrüßen zu unserem Symposium Blickwechsel/ Bildwechsel, das die Theater- und Mediengesellschaft Lateinamerika heute, in Zusammenarbeit mit den 34. Mülheimer Theatertagen NRW „Stücke '09“ und im Rahmen der beiden vom ITI organisierten Internationalen Übersetzerwerkstätten veranstaltet. Wir werden einen ganzen Tag gemeinsam verbringen, um uns über eine ganz besondere Art der Übersetzung zu verständigen: nicht die von Sprachen, sondern die Übersetzung von Bildern: im Theater, in der Kunst, in den Medien. Die Frage ist, was es in einer Zeit, die immer wieder gerne mit der globalen Bilderflut gleichgesetzt und als Zeitalter des Spektakels, der Überwachung verteufelt wird heißt, Bilder zu machen? In welchem Verhältnis stehen sie zur Sprache, und natürlich zum Theater? Und worin liegt ihre besondere BRISANZ, oder auch ihr besonderer WERT, vielleicht sogar MEHRWERT, im Austausch VON, der Kommunikation IN oder dem Umgang MIT den Kulturen? Natürlich können alle diese Fragen nicht an einem einzigen Tag wie heute beantwortet werden. Aber wir können sie zum Anlass nehmen, für einen kurzen Moment nicht nur die Bilder in den Blick zu nehmen, die wir FÜR die anderen machen, sondern auch die Bilder, die wir VON den anderen machen und andere wiederum von uns. Der Bildwechsel erfordert so gesehen auch einen Blickwechsel. Um diesen Blickwechsel heute zu realisieren, haben wir Bildermacher, Bildexperten und Bildkritiker aus Lateinamerika und Deutschland eingeladen, um miteinander ins Gespräch zu kommen. Manch einer oder eine unserer Gäste wird sich allerdings dagegen sträuben, mit diesen Labels versehen zu werden, denn zurecht verstehen sie sich als THEATERspezialisten, für die das Bild nicht unbedingt selbstverständlich als guter Freund gilt. Hier bereits erweist sich wohl die besagte Brisanz, von der wir hoffen, dass sie heute produktiv sein wird.

Wir haben RegisseurInnen, Performancekünstlerinnen und WissenschaftlerInnen gebeten, sich an einen Tisch setzen, um Streitgespräche über **Den Tauschwert der Bilder** (am Vormittag) und dann über **Streitbilder** (am Nachmittag) zu führen. Genau gesagt handelt es sich um den argentinischen Theaterautor und -regisseur Rafael Spregelburd, den Frankfurter Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann, die Berliner Literatur- und Kunstwissenschaftlerin Dorothee Bauerle-Willert, den brasilianischen Regisseur und Theoretiker Sérgio de Cavalho, den Heidelberger Dramaturgen, Theaterkritiker und Regisseur Jürgen Berger, die chilenische Regisseurin und Theaterwissenschaftlerin Manuela Infante und schließlich die Kölner Performance-Künstlerin Angie Hiesl.

Zunächst aber möchte ich Sie in den folgenden 20 Minuten in das Thema einstimmen. Mein Vortrag trägt die Überschrift **In Bildern denken**. Das klingt in Ihren Ohren wahrscheinlich widersprüchlich, ist es philosophiegeschichtlich gesehen auch. Deshalb möchte ich mit einem Beispiel aus der Praxis beginnen, genauer gesagt aus der ganz klassischen künstlerischen Praxis des Übersetzens im Theater. Mein Beispiel ist **Macbeth**. In seinen Betrachtungen aus der „Übersetzerwerkstatt“ macht der Übersetzer Frank Günther den Leser mit dem Problem der Übersetzung von Sprachbildern vertraut, ein Problem, das für alle Shakespeare-Texte zutrifft, aber ihm zufolge für Macbeth in besonderem Maße. Denn das Stück bordet über von

Metaphern, die bestimmte Leimotive wie z.B. die Krankheit, welche das infizierte Land heimsucht, immer wieder neu und subtil variieren. Wie der Übersetzer an diesem Punkt gefordert ist, das sinnstiftende Gewebe aus Leitmotiven und assoziativen Verknüpfungen nachzuvollziehen, führt Günther beispielhaft am Leitmotiv des Blutes vor, mit dem das Stück, direkt nach dem ersten kurzen Auftritt der Hexen, beginnt. Der Eröffnungssatz dieser (ersten) Szene lautet im Englischen: „What bloody man is that?“ und kommentiert den reißerischen Auftritt eines blutüberströmten aus der Kulisse taumelnden Soldaten vor den Augen König Duncans und seinem Gefolge. Eines „bleeding captain“, wie die Regieanweisung angibt. Man könnte sich natürlich ganz einfach für „Wer ist der blutige Mann?“ entscheiden. Aber warum heißt es dann „**What** bloody man?“ im Original? Der Übersetzer spielt verschiedene Alternative durch, um der Schockwirkung des Auftritts UND dem Blankversmaß gerecht zu werden „Wer ist der Blüberschmierte da?“ oder „Wer ist das da, blutschmierig?“ oder „Wer ist das da, so blutverklebt?“ Die Entscheidung fällt schließlich für: „Was da fürn blutiges Stück Mensch?“

Damit ist jedoch das Problem des Theater**regisseurs** noch lange nicht gelöst! Denn wie übersetzt er oder sie wiederum diesen drastischen Beginn der Szene für die Bühne? **Eine** Möglichkeit besteht natürlich darin, die Gewalt der Sprache walten und den Auftritt des Soldaten der Einbildungskraft des Publikums zu überlassen.

Ich möchte Ihnen zeigen, für welche Lösung sich Jürgen Gosch in seiner hoch gelobten Macbeth-Inszenierung aus dem Jahr 2006 entschieden hat: Er streicht diesen vom Übersetzer hart errungenen Satz kurzerhand und vollzieht ihn als Tat vor den Augen des Publikums direkt am, auf, mit dem Körper des Schauspielers.

Was hat dieses Beispiel mit Bildern oder gar mit dem Denken in Bildern zu tun? Zunächst gar nichts. Zumindest dann nicht, wenn man von der klassischen Trennung zwischen Geist und Körper, zwischen Idee und Bild, zwischen Sprechen und Sehen ausgeht, welche die Geschichte des europäischen Denkens bis in das 20. Jahrhundert bestimmt hat. Was Sie gehört haben, war schließlich Sprache, und was Sie gesehen haben, waren Handlungen, die von Körpern ausgeführt wurden, Schauspielerkörpern, keine Bilder also – oder doch?. Noch schwieriger wird es, eine rasche Antwort zu geben, wenn man sich vergegenwärtigt, dass wir es hier mit Bühnenhandlungen, mit **theatralen oder performativen** Akten zu tun haben. Denn Theater und Bilder stehen in gewisser Weise auf einem Kriegsfuß miteinander. Gerade in einer Zeit wie der heutigen, die von simulierten Bilderwelten beherrscht zu sein scheint, wird das Theater gerne mit dem Signum der Echtheit oder „liveness“ (wie es immer häufiger heißt) vor allen anderen visuellen Medien ausgezeichnet, weil hier lebendige Kommunikation zwischen Menschen stattfindet und nicht zwischen Bildern. Gleichzeitig aber besteht die Gemeinsamkeit zwischen der Kulturgeschichte der Bilder und der Kulturgeschichte des Theaters **gerade** in der Kulturgeschichte des Körpers. Die Konsequenz ist ein argwöhnisch beäugtes Konkurrenzverhältnis: als würden Bilder dem lebendigen Körper auf der Bühne wortwörtlich die Schau stehlen. Warum macht es trotzdem Sinn, von Bildern im Theater zu sprechen?

Um dies zu erläutern, möchte ich noch einmal auf das Problem der Trennungen zurückkommen, von denen ich sprach: die hierarchischen Trennungen zwischen Geist und Körper, Idee und Bild Sehen und Sprechen. Diese Trennungen sind unlöslich verbunden mit

der Unterscheidung, die Platon zwischen Idee und Bild vorgenommen hatte. Während die Idee, **eidos** (nach Platon) den höchsten Rang des Denkens bekleidet, weil sie die unveränderliche Wesenheit der Dinge, bezeichnet, die nur der GEISTIGEN Schau zugänglich ist und damit in einen transzendentalen Bereich der Gedanken gehört, erhält das Bild, **eidolon**, demgegenüber die zweitrangige Funktion des sinnlichen Eindrucks vom eidos, als Abbild (eikon) oder Anschein (phantasma). Ich möchte dieses Problem heute von der anderen Seite her angehen, indem ich von der **Idee der Bildlichkeit** selbst ausgehe. Und zwar ganz einfach deshalb, weil bereits der Begriff der Idee an den Begriff der Bildlichkeit gebunden ist. Begriff und Bild können auf diesem Wege gleichermaßen und ihrer wechselseitigen Verschränkung als Voraussetzung für das Denken bestimmt werden. Das Wort Idee kommt vom griechischen Verb „idein“, das gleichbedeutend ist mit „sehen“ und „erkennen“ ist. „Idein“ steht in direkter Analogie zu „eidolon“, dem „sichtbaren Bild“. Platons weitreichende Strategie bestand nun eben darin, unter dem Wort Idee etwas ganz anderes als Bild zu verstehen, nämlich Gedanke, der als „eidos“ nur in Formen, Typen oder eben Sprache auszudrücken ist. Er hat also eine hierarchische Trennung vollzogen, die die westliche Vorstellung vom Bild bis heute prägt. Wenn man aber nun mit dem Bildtheoretiker Tom Mitchell der Versuchung nachgeht, Ideen tatsächlich wieder als Bilder zu sehen, dann ergeben sich äußerst aufschlussreiche Möglichkeiten, das Denken in Bildern und damit auch das Verhältnis zwischen Theater und Bildern, neu zu sehen. Mitchell schlägt vor, die Arten und Weisen zu betrachten, **wie** Ideen zu Bildern werden. Genauer gesagt fordert er dazu auf, ich zitiere, „die Art und Weise [zu betrachten], wie wir den Akt der Verbildlichung verbildlichen, die Tätigkeit der Vorstellungskraft vorstellen, die **Praxis der Darstellung darstellen.**“ (S. 16) Zitat Ende. Er lädt also dazu ein, zum **Zuschauer von Bildern des Denkens in und über Bilder** zu werden. Beispiele aus der Philosophiegeschichte gibt es genug: Platons Höhle, Lockes Dunkelkammer, nicht zuletzt auch der berühmte Spiegel der Natur. Tatsächlich bemüht Mitchell hier das Bild des Theaters. Denn es ist, so seine Worte, „eine Bühne (...), die diese Modelle für unser Denken über alle Arten von Bildern – seien es mentale, verbale, piktorale oder [virtuelle] (...) zur Verfügung stellen“. Zitat Ende.

Ich möchte noch einen Schritt weiter gehen und behaupten, es ist nicht nur das Theater im Kopf, sondern auch das lebendige Theater vor unseren Augen, das uns ein Denken in und über Bilder ermöglicht!

Interessanterweise entnimmt die noch junge Bildforschung immer wieder (ohne dies je zu problematisieren!) Anleihen beim Theater, um für das Bild als ernst zu nehmenden Forschungsgegenstand **und** als Analysekategorie der Kulturtheorie eine Bresche zu schlagen. Und wenn ich hier Bild sage, dann meine ich Bilder im weitesten Sinne: nicht nur als Kunstgegenstand, sondern in allen ihren mentalen, verbalen, medialen und piktoralen Erscheinungsformen. Als Beispiel hierfür möchte ich die Bildanthropologie von Hans Belting anführen, mit der er sich für die Erweiterung des Bildbegriffs einsetzt.

Hans Belting plädiert damit für eine allgemeine kulturelle **Bildpraxis**, also für die Untersuchung des kulturellen Umgangs und Handelns mit und in Bildern. Entscheidend ist, dass mentale und materielle Bilder (für die es im Englischen die Unterscheidung image und picture gibt; im Spanischen gibt es neben imagen das Wort cuadro, das vielleicht vergleichbar ist) für ihn nicht getrennt von einander existieren. Vielmehr bilden sie ihm zufolge je eine Seite derselben Münze. Schaltstelle zwischen den mentalen und materiellen Bildern

und damit für die allgemeine Bild**praxis** ist für ihn – der menschliche Körper! Über den dem Theaterbereich entliehenen Begriff der **Performance**, bzw. Performanz, also der gleichzeitigen Aufführung bzw. des Vollzugs **und** der Wahrnehmung von Handlungen, führt er den Körper als erstes Medium des Bildes ein. Zitat: „Medium verstehe ich nicht im üblichen Sinne, sondern als Agens, über das Bilder vermittelt und übertragen werden (Film, Foto, Malerei, Computer, etc.). Mit Körper meine ich den Bilder vollziehenden und wahrnehmenden Körper.“ Zitat Ende. Der Körper wird für Belting dann im vollsten Sinne zum Medium, wenn er – wie der Schauspieler – Bilder von Anderen **darstellt**. Das entscheidend Neue an dieser Perspektive auf das Bild ist die Tatsache, dass Bilder eben nicht mehr als Gegenstände betrachtet werden, die auf der Leinwand, auf dem Filmstreifen oder im Kopf fixiert sind, sondern als Geschehen, als Ereignis im Vollzug. Noch einmal Belting: „Bilder existieren nicht für sich selbst, sondern sie *finden statt*, egal ob es sich um bewegte Bilder handelt oder nicht. Sie finden statt durch Wahrnehmung und Übertragung.“ Mit dieser Bindung des Bildes an die Kategorien von Körper und Medium und an den aktiven, zeitlichen Vollzug von Wahrnehmung, Ausführung und Übertragung kommt Belting den Darstellungs- und Wahrnehmungsbedingungen im Theater sehr nahe. In die Sprache des Theaters übertragen finden Wahrnehmung und Vollzug von Bildern **zwischen Herstellung, Vorstellung und Darstellung** statt. Dies ist für unser Thema heute um so interessanter, als die Bühne – wie wir mit Mitchell gesehen haben – das Denken (und mit Belting müsste man hinzufügen: das Handeln) in und von Bildern sichtbar machen kann. Das bedeutet, die Bühne kann potentiell auch Einsicht verschaffen in die Übertragungsprozesse von Bildern von Medium zu Medium, da jedes Theaterereignis aus dem Zusammenspiel von verschiedenen Medien besteht, wie Körper, Sprache, Musik, und – wie in jüngerer Zeit immer häufiger zu beobachten – auch Bildschirmen. Ein einfaches Beispiel ist die Übertragung des Sprachbildes vom Blutigen Stück Mensch bei *Macbeth* in das Körperbild der Schauspieler. Gottfried Boehm nennt dies die Macht des Zeigens, die sich über die Sinnstiftung durch Sprache hinaus aus der **Logik des Wahrnehmbarmachens** in Bildern ergibt. Theater kann diese Logik vorführen und vollziehen, wie ich an einigen Beispielen zeigen möchte, und zwar nicht zuletzt auch als **Kritik am Bild**. Eine Kritik, die Jürgen Gosch z.B. leistet, indem er den klinischen Fernsehbildern vom Krieg (im Irak) den nackten, angreifbaren Körper, als Bild von rohem Fleisch, gegenüberstellt. Ein Augenblick, der mir als Bild bis heute im Gedächtnis geblieben ist.

Das bis hierher Gesagte ist, wie Sie sicher bemerkt haben, eine ausgesprochen westeuropäisch geprägte Sicht auf das Problem. Sie werden sich wahrscheinlich bereits gefragt haben: wie sieht das von lateinamerikanischer Seite aus? Ich möchte den Ausführungen, die unsere Gäste aus Lateinamerika vorbereitet haben, in diesem Punkt nicht vorausgreifen und nur einige allgemeine und persönliche Bemerkungen dazu machen. Es ist bekannt, dass die lateinamerikanische Kolonialgeschichte nicht zuletzt auch mit dem gewaltsamen Einsatz der Macht der Bilder begonnen hat. Die Spanier hatten die einheimische Bevölkerung mit *auto sacramentales*, Prozessionen mit christlichen Allegorien und der erzwungenen Verehrung von Heiligenbildern, Ikonen, zum Christentum zu bekehren versucht. Seitdem ist die Kulturgeschichte Lateinamerikas von Bilderstreits und Ikonoklasmen geprägt, von unterschiedlichen Strategien, die auferlegten, aufgezwungen Bilder zu unterlaufen, zu verwandeln, sie sich auf eigene Weise anzueignen. Bekanntestes Beispiel hierfür ist wohl die schwarze Jungfrau. Ein Bild, von dem es heißt, dass die mesoamerikanische Göttin Tonantzin

in der Gestalt der spanischen Jungfrau Guadalupe zurückgekehrt sei. Diese Strategien der Unterlaufung und Aneignung von Bildern der Macht findet sich auch in den Theatergeschichten der lateinamerikanischen Länder auf unterschiedlichste Weise wieder. Mich persönlich hat am meisten die langjährige Erfahrung mit dem Neuen Kolombianischen Theater, Nuevo Teatro de Colombia geprägt, die ich in den 80er Jahren machen durfte. Die kolumbianischen Theatermacher hatten in dieser Zeit die *creacion colectiva*, die kollektiven Theaterarbeit, zu einer flächengreifenden Methode entwickelt, um im Angesicht der Macht und dem Einfluss des europäischen Literaturtheaters und seiner Dramen aus gemeinsamen Improvisationen zu Themen, die vor Ort recherchiert wurden, ein Theater zu schaffen, in dem das Publikum vor Ort sich wiedererkennen konnte. Eines der wichtigsten Improvisationsmittel war das Erstellen und Erarbeiten von Theaterbildern, aus denen heraus Szenen entwickelt und schließlich in Dialogen niedergeschrieben wurde. Dieser Weg des Theatermachens vom Bild aus (und nicht vom Text) wird heute von Theatermachern wie z.B. dem mexikanischen, in den USA arbeitenden Performancekünstler Guillermo Gomez Pena, explizit als Strategie für die Erarbeitung seiner subversiven *Techno-Dioramas von Ethno-Cyborgs und Künstlichen Wilden* eingesetzt.

Eine Frage, die uns in diesem Zusammenhang wahrscheinlich allen unter den Nägeln brennt, ist die nach der Wirkung der neuen Ikonen, die sog. *global icons*. Sie ist nicht loszulösen ist von der wachsenden Verbreitungsmacht der Massenmedien, die inzwischen so gut wie jeden Winkel der Welt erreichen. Nivelliert die kulturelle Globalisierung die Oberfläche der Kulturen, und ebnet die Unterschieden zwischen ihnen auf eine Weise ein, dass der Blick eben unter diese Oberfläche verhindert wird? Ich denke, das Theater, wie auch immer geartet, kann einen wesentlichen Beitrag dazu leisten, diesen Blick zu schärfen und die Übertragungsdynamik von Bildern in Bezug auf Übersetzungen (und zwar in unterschiedlichste Medien wie Sprache, Körper, Raum etc.) aufzusprengen, ohne dabei die Differenzen in einer globalisierten Welt glattzubügeln. Ein Beispiel dafür ist die Produktion „Christo“ von Manuela Infante und dem Teatro Chileno. Die Gruppe hat sich wohl eine der ältesten globalen Ikonen schlechthin zum Thema gemacht, um auf der Bühne die Recherche nach deren Ursprung – nach dem echten Christus – zu entfalten. Die Reise führt von Chile über das berühmte Bild vom Abendmahl von Leonardo da Vinci, das inzwischen selbst zu einer universalen Ikone avanciert ist, bis in das worldwide net, wo abertausende Suchergebnisse zu Christus (alleine 5 Mill. zur Kreuzigung!) auch nicht weiterführen. Eine zentrale Bedeutung hat hierbei nicht nur die Tatsache, dass die Schauspieler bei ihrer Suche nach Jesus immer nur auf Spuren stoßen, die bereits im Medium von Bild oder Text den Anspruch erheben, Christus zu verkörpern oder zu repräsentieren. Sie stoßen auch auf ihren eigenen Leib als Medium der Repräsentation. Dies wird eindrucksvoll dargestellt anhand der Herstellung von einfachen Scherenschnitten aus Karton direkt auf der Bühne, mit denen die Schauspieler vor den Augen der Zuschauer Posen oder Bewegungen als Momentaufnahmen in Kartonbildern fixieren und reproduzieren. Damit gelingt es der Gruppe, die Gesetze der Bildproduktion selbst bloßzulegen, indem sie die Ikone in ihre eigene Theatersprache übersetzt.

Von ganz entscheidender Bedeutung ist hierbei die Arbeit des Blicks. Denn alle Bildvollzüge und Übertragungsprozesse von Bildern auf der Bühne vollziehen sich direkt im Blickfeld der Zuschauer (dem wahrnehmenden Körper). Das heißt auch, dass der Blick der Zuschauer zum

aktiven Mitspieler bei der Unterscheidung von sichtbaren Bildern und sichtbaren Dingen auf der Bühne wird. Die Rolle des Blicks beim Wahrnehmen von und Agieren mit oder gegen Bilder ist im Zusammenhang mit dem Thema unseres Symposiums von besonderer Bedeutung, ist doch der Blick nicht nur grundsätzlich an den Körper und an Diskurse gebunden und damit immer auch kulturell unterschiedlich geprägt. Diskurs meine ich hier im Foucaultschen Sinne, d.h. ich betrachte den Blick als ein jeweils situatives Ergebnis der Bündelung unterschiedlicher Institutionalisierungen, die er durchlaufen hat, in der Ausbildung, in der Erziehung, aber auch zum Beispiel durch Sehgewohnheiten, die durch bestimmte, lokale Theaterästhetiken geprägt sind, und die unser Urteil bestimmen, ohne dass wir uns dessen immer bewusst sind, also der berühmte blinde Fleck seine Wirkung zeigt. Blicke sind demnach auch immer in Machtfragen eingebunden.

In Bezug auf das besondere Blickgeschehen im Theater möchte ich auf die Ausführungen meines Kollegen Alexander Jakob in unserem jüngst erschienen Buch „Theater und Bild. Inszenierungen des Sehens“ hinweisen. Er zeigt auf, dass im Ereignis des Sehens, das im Theater stattfindet, jener wesentliche Kontrast zur Um-Welt entsteht, in dem sich ein Bild zeigt. Dies geschieht in der **Inszenierung** des Blicks. Zudem lässt sich in diesem Fall von Bildern sprechen, die intersubjektiv wahrnehmbar sind. Dies gilt auch für die Bilder, die wir am Körper anderer sehen oder am eigenen Körper ausführen. Im Blickgeschehen vollzieht sich gleichzeitig eine Spannung zwischen sichtbaren Dingen und sichtbaren Bildern, die immer auch mit dem Unsichtbaren, Unbestimmten und Abwesenden in unserem Blick verbunden ist. (S. 104, 105) Dies ist ein Thema, von dem meines Erachtens ganz wesentlich die Arbeit von Rafael Spregelburg geprägt ist. Nicht nur, dass sein Stückzyklus zu den 7 Todessünden. Wie etwa „Die Dummheit“, „Die Sturheit“ oder „Die Bescheidenheit“, von dem gleichnamigen Bild von Hieronymus Bosch inspiriert ist, das jedoch unsichtbar bleibt. „Jeder Akt des Zuschauens“, so sagte er einmal, „beginnt mit der Entscheidung, welcher Teil des visuellen Universums nicht betrachtet werden soll. Zuschauen heißt vor allem, gewisse Aspekte aus dem Sichtfeld auszuklammern.“ Im hier geäußerten Misstrauen gegenüber der Sichtbarkeit ist aber auch ein Misstrauen gegenüber Worten verborgen, die einen Anspruch auf Wirklichkeit erheben. „Theater gefällt mir dann“ so sagte er zur selben Gelegenheit, „wenn es das darstellt, was außerhalb der Worte liegt.“ Seine Stücke sind insofern auch durchzogen von plots, die auf Irrtümern basieren, auf **falschen** Bildern und unsichtbaren Triebfedern der Handlung, wie z.B. das Geld oder die Lüge.

Wenn wir also hier und heute über das Theater einen Dialog zwischen verschiedenen Kulturen in den Blick nehmen wollen, dann müssen wir immer auch mit Missverständnissen rechnen, die unter anderem durch das geprägt sind, was wir NICHT sehen oder vielleicht sogar nicht sehen wollen, vielleicht sogar aus Furcht, mit anderen Bildern kontaminiert zu werden. Gerade diese Missverständnisse aber gehören in das Feld der Kultur. Denn im Blick liegt auch ein Akt der Selbstbehauptung, der zum Subjekt führt, bis hin zur berühmten Vernichtung durch den Blick. Es sind zwar immer die gleichen Augen, mit denen wir blicken und die Welt wahrnehmen, aber dennoch ist der Blick vor allem Ausdruck einer Person und einer sozialen Handlung.

Wenn nun das Theater die Bilder in den Blick nimmt, dann kann es zeigen, dass Bilder nie isoliert erscheinen. Bilder – ob sichtbar oder unsichtbar – sind Ergebnisse von Relationen, mit dem Text, mit dem Körper, dem Raum, der Zeit und andere Medien. Theater kann diese Relationen nicht nur sichtbar machen, indem es sie aufsprengt und Bilder IM ENTSTEHEN UND VERGEHEN zeigt. Um zum Schluß noch einmal auf Mitchell zurückzukommen: Theater IST „die Bühne (...), auf der Modelle für unser Denken über alle Arten von Bildern – seien es mentale, verbale, pikturale oder [virtuelle] (...)“ aufgeführt werden können.