

Rezension zu

Veronika Darian: Das Theater der Bildbeschreibung. Sprache, Macht und Bild in Zeiten der Souveränität.

München: Fink 2011. ISBN

978-3-7705-4946-7. 214 S. Preis: € 29,90.

von Katalin Cseh

Das *Theater der Bildbeschreibung* lässt sich als Landkarte lesen, auf der sich theater- und medienwissenschaftliche Vernetzungen darstellen. Als Orientierungspunkte zeichnen sich hier die absolutistischen Verhältnisse von Bild, Sprache/Schrift und Macht ab, die in Hinblick auf ein performatives Verständnis von Bildbeschreibung untersucht und in den Kosmos der Intermedialität eingegliedert werden.

Die Einführung in die Welt der Bildbeschreibung geschieht zunächst durch die Besprechung von Kunsttraktaten des 15., 16. und 17. Jahrhunderts aus Italien, Frankreich und Spanien. Diese beinhalten (tradierte) "sprachliche Inszenierungsmuster" (S. 14) von Bildern. Fester Bestandteil der Traktate sind somit immer auch Aspekte der Rhetorik und der ihr inhärenten Geste. Die Geste zieht die Zuhörenden/Zuschauenden in das Gehörte/Gesehene mit ein und erfüllt damit eine 'performatisierende' Aufgabe.

Im Fokus von Veronika Darians *Theater der Bildbeschreibung* steht Velázquez' Gemälde *Las Meninas*. An zeitgenössischen Ekphrasen weist die Autorin die Praktiken der Bildbeschreibung nach und legt vielfältige Blickpunkte und Deutungen des Gemäldes offen: Nobilitierung, Verewigung, persönlicher Nachruhm, Unmöglichkeit der Imitation, Hochgesang auf das Gemälde als Ausdruck höchster Kunst und Malerei als Abbild der Realität. Im Gemälde lesen diese Beschreibungen Hinweise auf die soziale, politische und kulturelle Lage bzw. Stellung der spa-



nischen Kunst ab und lokalisieren verschiedene Legenden, Anekdoten und mythologische Gehalte. Auch die subjektive Note und die Legitimationsstrategien des Künstlers selbst werden im Bild sichtbar. Diese vom Maler gesetzten Bezüge unterstützen die Verwobenheit von Betrachter und Bild.

Auch Bildbeschreibungen selbst eröffnen diskursive Räume, legen soziale, politische und künstlerische Bedingungen der Kunstwerke bzw. des Kunstschaffens dar und können als 'Beweise' herangezogen werden, um die Instrumentalisierung der Kunst im Dienste kunsttheoretischer bzw. politischer Absichten nachzuweisen. Dieser geschichtliche Abriss zeigt auch den Konkurrenzkampf um die Hegemonie verschiedener Abbildungs-, Interpretations- und Argumentationsstrategien. Aufgrund ihrer "performativen Selbstbezogenheit" (S. 77) sind solcherart Bildbeschreibungen von großer Relevanz und ferner be-

achtenswert in Hinblick auf das "prozesshafte Ineinandergreifen der [...] Akte Betrachtung, Beschreibung und Beurteilung" (S. 48).

In der Bildbeschreibung wird laut Veronika Darian die "Verwobenheit von Sprach- und Bildzeichen" (S. 13) sichtbar. Die Bildbeschreibung (Ekphrasis) bedeutet die Übersetzung eines Mediums in ein anderes und besitzt – so die Grundthese Darians – einen in hohem Maße performativen Charakter, der aus systemisch-formalen, motivisch-inhaltlichen Aspekten resultiert und zugleich eine "interaktive Konstellation" (S. 20) zwischen Bildgegenstand und Rezipient hervorruft. Der Rezipient wird dergestalt in eine "performative Situation" (S. 20) hineinversetzt. Dieser 'performative Moment' macht die Ekphrasis zum geeigneten Referenzpunkt für theater- und medienwissenschaftliche Analysen.

Ausgehend von der antiken Ekphrasis als rhetorische Form entwirft Darian eine Genese der Bildbeschreibung vom Stilmittel hin zur 'Gattung'. Die Ekphrasis ist hierbei gekennzeichnet von einem Nach- und Nebeneinander sprachlicher und bildlicher Systeme bzw. von "chronologischer Objektivität" (S. 33) und Subjektivität. Diese Simultanität und Subjektivität hat die Bildbeschreibung vom Bild bzw. von der Bildbetrachtung 'geerbt'; die strenge Struktur, Chronologie und der objektive Anspruch sind dem Feld der Sprache bzw. der Schrift entliehen. Aus dieser bildlich-sprachlichen Zusammensetzung generiert der Rezipient seine Interpretation. Im Zuschauer/Zuhörer/Leser entstehen im Verlauf der Rezeption "mentale Bilder" (S. 37). Seine Position ist beweglich: Indem er verschiedene (Bild-)Standpunkte einnehmen kann, erobert er diesen 'mentalen Raum' oszillierend – unter den Aspekten von Polytopologie und Polychronologie. Im 'Zwischenraum' der Ekphrasis findet so das "transitorische Spiel der Performanz" (S. 44) statt. Dieser Zwischenraum ist der Ort, an dem das Theater der Bildbeschreibung seine 'Bühne' findet.

Nach dieser Einführung in die Bildbeschreibung erörtert Veronika Darian verschiedene Formen der souveränen (Re-)Präsentation, in denen der "symbo-

lisch-sakrale Körper" (S. 109) des Souveräns, die Spielregeln, der Spielraum und ihre Beziehung zu einander diskutiert werden. In der Repräsentation des barocken Absolutismus werden Angemessenheit des Ausdrucks, Imitation und Übersteigerung angestrebt und in der Inszenierung geht das Sein in den Schein über. In dem Moment, in dem diese Grenze übertreten wird, entsteht ein weiterer 'Zwischenraum': ein "dynamischer Raum des performativen Ereignisses" (S. 116). Hierbei tritt gleichsam die Überhöhung des Inszenierten zutage.

Ein weiteres Charakteristikum der barocken Repräsentation ist das Streben nach Verewigung. Die Inszenierungsmodi sind mit mythologischen und traditionell-rituellen Gehalten aufgeladen. Die "symbolisch-sakrale Bildhaftigkeit" (S. 124) überträgt sich auf das barocke Hoftheater und das königliche Porträt. Das 'heilige Wesen' des Souveräns ergibt sich aus der Gleichstellung des Königs mit Gott (Rex-Imago-Dei-Konzept). Der absolutistische Herrscher ist somit 'absoluter' Mittelpunkt einer "konzentrischen Ordnung" (S. 135). In der Inszenierung des königlichen Erscheinens in der Realpolitik fließen Öffentlichkeit und Theatralität im Rahmen des Zeremoniells ineinander. In der Trias 'Sehen-Glauben-Überzeugen' werden jene Charakteristika wirksam, die vor allem dem Machterhalt des Souveräns dienen.

Auch in der Raum- und Blick-Hierarchie ist die Repräsentation der Macht ablesbar: Der König besitzt das Privileg der "absolute[n] Übersicht" und "absolute[n] Sichtbarkeit" (S. 118). Wer nicht neben dem König Platz nehmen kann, muss die Geschehnisse aus einem räumlich 'untergeordneten' (Zwischen-)Raum – zwischen Geschehen und idealem Betrachterstandpunkt – verfolgen. Die 'Spielregeln', die die barocke Repräsentation innerhalb des 'Spielraums' bestimmen, sind zentralperspektivisch orientiert; die Figuren, die ihnen gehorchen, sind auf den (königlichen) Mittelpunkt ausgerichtet.

Dieser Spielraum ist gekennzeichnet durch eine spezifische Transformation der Rhetorik. Er "vereint die regulative Vorschrift mit den [...] spielerisch-perfor-

mativen Gestaltungsmöglichkeiten" (S. 112). Hier wird Darians Konzept des 'Zwischenraums' wirksam und das Ziel einer alternativen Bildproduktion angedeutet: die Aufhebung des fixen Standpunktes und die Beweglichkeit des "Körper gewordenen Betrachters" (S. 121). Im Zusammentreffen 'Betrachter-Bild-Schöpfer' wird der Rezipient in einen "dynamischen, dialogischen, prozesshaften, auf Re-Aktion angewiesenen, performativen Zustand versetzt – und bringt diesen Zustand selber hervor" (S. 171f). Der Rezipient wird so geradezu zum konstitutiven Mitschöpfer und Dialogpartner des Bildes, bzw. des inszenierten Geschehens (bspw. im Theaterstück *Las Meninas* von Antonio Buero Vallejo (1960) und in der Videoproduktion *Velázquez' Little Museum* der Tanzgruppe LaLaLa Human Steps (1996)).

An die Repräsentationsformen des Barocks knüpfen Ausführungen zum *Theatrum Mundi* an, dem "Spiegel der höfischen Gesellschaftsfiguration" (S. 137). In dieser Ära ereignet sich auch die Institutionalisierung des Theaters am Hof; die damit einhergehenden räumlichen Umstrukturierungen wirken sich auch auf den Bereich des Performativen aus: Der zentralperspektivische, tiefendimensionale Bühnenraum arbeitet mit dem Prinzip des Scheins, als ob das Bühnengeschehen 'real' wäre. Dieses 'als ob' relativiert die Grenze zwischen Bühne und Zuschauer und unterstützt damit die Illusionserzeugung. Durch die solcherart erweckte Illusion wirkt die Handlung unmittelbar auf den Zuschauer ein. Doch zugleich entsteht, u. a. begünstigt durch die Materialität der Dekoration, immer wieder auch der Eindruck des Unwirklichen. So oszilliert der barocke Mensch – als bewegter Betrachter – zwischen Illusion und Desillusionierung.

Der Vorhang markiert als "transitorische[r] Punkt" (S. 141) den Übergang zwischen Bühne und Zuschauerraum. Dass es sich bei diesem Requisit um einen wesentlichen (performativen) Aspekt handelt, den bisweilen Bild und Bühne teilen, analysiert Darian am Beispiel von Velázquez' Gemälde *Las Meninas*. In ähnlicher Weise wie der Vorhang nehmen auch Vertikalbühne und Wandeldekoration Einfluss auf

das Bühnengeschehen und können als "transitorische Punkt[e]" betrachtet werden, die den Übergang herstellen "zwischen zwei Existenzebenen, der realen Fiktion und der fiktionalen Wirklichkeit" (S. 141). Auf der Ebene der Ekphrasis besitzen diese transitorischen Punkte zusätzlich einen Zeige-/Verweis- und Vergegenwärtigungscharakter.

Die barocke Bildproduktion versucht den Bildraum auszudehnen; sie eröffnet einen fiktiven Raum und 'installiert' durch die "perspicuitas", also die "Durchsicht" (S. 144), eine leinwandartige Oberfläche. Sie bezieht den Rezipienten mit ein, da dieser auf ihr sein eigenes Bild zusammenfügt. Damit überlässt sie ihm die Deutung des Bildes auf "diskursiv-subjektiv[e]" (S. 145) Weise. Rezeption und Produktion sind in diesem dynamischen Vorgang – "eigenständiges Inter-Medium" (S. 179) – in gewisser Weise verbunden: Produzent, Rezipient und Bildpersonal werden sozusagen auf der Bildoberfläche zusammengeführt und können von dort aus "das Zwischenreich zwischen der typisch barocken Illusion und der Desillusionierung ausloten" (S. 149).

Veronika Darian beschreibt die Knotenpunkte eines theater- und medienwissenschaftlichen Netzwerkes, um dann vom jeweils äußersten Ende der theoretisch-methodischen Stränge von Theater- und Medienwissenschaft zu ihren eigenen Gedankengängen zurückzukehren. Die engen Verbindungen einer inter- und transdisziplinären Analyse erweisen sich in diesem Kontext als überaus fruchtbar für ein performatives Verständnis von Bildbeschreibung im ausgewählten Zeitabschnitt. Darian folgt dem klassischen Aufbau einer wissenschaftlichen Arbeit, – entsprechend werden die zu Beginn eines jeden Kapitels formulierten Hypothesen am Ende artig verifiziert. Zu bemängeln ist allerdings das Fehlen einer ausführlichen Erläuterung des Begriffes 'Performativität', der ja im Fokus der Untersuchung von *Das Theater der Bildbeschreibung* steht. Sieht man von dieser Ungenauigkeit ab, kann Darians Arbeit als eine gelungene Behandlung einer 'intermedial-performativierten Kunstgeschichte' verstanden werden.

Autor/innen-Biografie

Katalin Cseh

2010 Abschluss des Diplomstudiums der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien. Derzeit Doktoratsstudium derselben Studienrichtung.

Forschungsgebiete:

Ungarisches Theater in der kommunistischen Ära der 1950er-Jahre; László Moholy-Nagy, ein Polyartist und sein Umfeld der historischen Avantgarde (bspw. mit Fokus auf seine Beziehungen in der Tschechoslowakei der 1920er und 1930er-Jahre); Die Räterepublik in Ungarn und ihre visuelle Kultur; Rebellen (Spiel-)Räume und Underground-Netzwerke. Mediatisierte "zweite Öffentlichkeit" im Ungarn der 1960er und 1970er-Jahre.

Publikationen:

-. "A teatrális demokrácia útjai. A színház szerepe az 1956-os forradalomban I." In: *Színház* XLIV/Heft 8, August 2011, S. 20–29. (Deutsch: "Wege der theatralischen Demokratie. Die Rolle des Theaters in der 1956er Revolution")

-. "A teatrális demokrácia útjai. A színház szerepe az 1956-os forradalomban II." In: *Színház* XLIV/Heft 9, September 2011, S. 32–39.

-. "Válasz Dr. Székely Györgynek." In: *Színház*. XLIV/Heft 12, Dezember 2011. S. 41. (Deutsch: "Antwort an Dr. György Székely.")