

Münchener Universitätsschriften
Theaterwissenschaft

Barbara Kaesbohrer

Die sprechenden Räume

Ästhetisches Begreifen von
Bühnenbildern der
Postmoderne
Eine kunstpädagogische
Betrachtung



Herbert Utz Verlag · München

Theaterwissenschaft · Band 17

herausgegeben von

Prof. Dr. Michael Gissenwehrer und

Prof. Dr. Jürgen Schläder

Theaterwissenschaft München



„Dieses Softcover wurde auf FSC-zertifiziertem Papier gedruckt. FSC (Forest Stewardship Council) ist eine nichtstaatliche, gemeinnützige Organisation, die sich für eine ökologische und sozialverantwortliche Nutzung der Wälder unserer Erde einsetzt.“

**Bibliografische Information
der Deutschen Nationalbibliothek**

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

Zugleich: Dissertation, München, Univ., 2009

Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt.
Die dadurch begründeten Rechte, ins-
besondere die der Übersetzung, des Nach-
drucks, der Entnahme von Abbildungen, der
Wiedergabe auf fotomechanischem oder ähn-
lichem Wege und der Speicherung in Daten-
verarbeitungsanlagen bleiben, auch bei nur
auszugsweiser Verwendung, vorbehalten.

Copyright © Herbert Utz Verlag GmbH 2010

ISBN 978-3-8316-0956-7

Printed in Germany

Herbert Utz Verlag GmbH, München

Tel.: 089/277791-00 · www.utzverlag.de

Vorwort

Allen voran danke ich Prof. Dr. Wolfgang Kehr für die Betreuung der Dissertation, für sein Vertrauen und für die in den zahllosen Gesprächen erteilte Unterstützung, den Ratschlägen und Anmerkungen und Prof. Dr. Ernst Rebel für den wertvollen Thesendiskurs in seinem Oberseminar und den nützlichen Hinweisen.

Außerdem gilt mein besonderer Dank meinen Interviewpartnern, deren Beitrag diese Arbeit in besondere Weise bereichern. Ich danke Dr. Thomas Irmer, Prof. Jürgen Rose und Herrn Bert Neumann, dass sie sich die Zeit nahmen, so ausführlich von den jeweiligen Arbeiten zu erzählen.

Ferner möchte ich Frau Elke Becker von der Berliner Volksbühne, Frau Zoe Schepke vom Bremer Theater, Frau Jutta Tenor vom Deutschen Theater Berlin und Frau Anja Inga Hansen vom Theater Basel danken für das zur Verfügung gestellte Video- und Pressematerial. Insbesondere möchte ich auch Christopher Schmidt von der Süddeutschen Zeitung danken für den umfangreichen Pressepiegel zu *Sturm vor Shakespeare*.

Außerdem danke ich Hans und Johanna Rambeck für die ersten Kommentare und ganz herzlich Claudia Weinhart für ihre sorgfältige Durchsicht.

Ganz besonderen Dank schulde ich Dirk Engler, der meine Arbeit über die Jahre unterstützend begleitet hat.

Einleitung	9
1. Das Betrachtungsobjekt: Das Bühnenbild in der Postmoderne	18
1.1. Das Theaterbühnenbild und seine Semiotik.....	18
1.2. Begriffsdifferenzierung: Das postmoderne Bühnenbild und das postdramatische Theater.....	25
1.2.1. postmodern oder postdramatisch?.....	25
1.2.2. Stichworte postmoderner Ästhetik	27
1.3. Ein kurzer historischer Überblick: Die Emanzipation der Bühnenbildkunst im 20. Jahrhundert	29
2. Die Betrachtungsmethode: Das <i>Ästhetische Begreifen</i>. Entwicklung einer kontextintegrativen Betrachtungsmethode für die vernetzte Kunstform des Theaterbühnenbildes.....	39
2.1. Wolfgang Welsch <i>Ästhetisches Denken</i> als Grundmodell für das <i>Ästhetische Begreifen</i>	39
2.1.1. Vom <i>Ästhetischen Denken</i> zum <i>Ästhetischen Begreifen</i>	39
2.1.2. Das Vierstufenmodell des <i>Ästhetischen Denkens</i> von Wolfgang Welsch.....	42
2.1.3. <i>Ästhetisches Denken</i> als wahrnehmungsorientierte Betrachtungsmethode.....	44
2.2. Die vier Schritte des <i>Ästhetischen Begreifens</i>	47
2.2.1. Erster Schritt: Wahrnehmungsbeschreibung.....	47
2.2.2. Zweiter Schritt: Sinnvermutungen	48
2.2.3. Dritter Schritt: Überprüfung.....	49
2.2.4. Viertes Schritt: Zusammenfassender Überblick	49
3. <i>Ästhetisches Begreifen</i> angewandt auf fünf Bühnenbildbeispiele aus der Postmoderne	51
3.1. Beispiel 1: Axel Manthey: <i>Hamlet</i> von William Shakespeare in einer Inszenierung von Jürgen Gosch am Bremer Theater aus dem Jahr 1980	51
3.1.1. Wahrnehmungsbeschreibung.....	51
3.1.2. Sinnvermutungen	54
3.1.3. Überprüfung	58
3.1.4. Zusammenfassende Gesamtsicht	63

3.2. Beispiel 2: Erich Wonder: <i>Hamlet/Maschine</i> von William Shakespeare/ Heiner Müller in einer Inszenierung von Heiner Müller am Deutschen Theater Berlin aus dem Jahr 1989/90.....	65
3.2.1. Wahrnehmungsbeschreibung.....	65
3.2.2. Sinnvermutungen.....	69
3.2.3. Überprüfung.....	72
3.2.4. Zusammenfassender Überblick.....	77
3.3. Beispiel 3: Jürgen Rose: <i>König Lear</i> von William Shakespeare in einer Inszenierung von Dieter Dorn an den Münchner Kammerspielen 1993.....	79
3.3.1. Wahrnehmungsbeschreibung.....	79
3.3.2. Sinnvermutungen.....	83
3.3.3. Überprüfung.....	86
3.3.4. Zusammenfassende Gesamtsicht.....	90
3.4. Beispiel 4: Anna Viebrock: <i>Der Sturm vor Shakespeare – Le Petit Rien</i> nach William Shakespeare in einer Fassung von Christoph Marthaler und in einer Inszenierung von Christoph Marthaler an der Volksbühne Berlin aus dem Jahr 1994.....	92
3.4.1. Wahrnehmungsbeschreibung.....	92
3.4.2. Sinnvermutungen.....	96
3.4.3. Überprüfung.....	99
3.4.4. Zusammenfassende Gesamtsicht.....	103
3.5. Bert Neumann: <i>Heinrich VI, 1-3 (Das Paradies)</i> nach William Shakespeare in einer Fassung von Frank Castorf und in einer Inszenierung von Frank Castorf im Prater der Berliner Volksbühne aus dem Jahr 1999.....	105
3.5.1. Wahrnehmungsbeschreibung.....	105
3.5.2. Sinnvermutungen.....	109
3.5.3. Überprüfung.....	112
3.5.4. Zusammenfassender Überblick.....	115

4. Analyse und Bewertung der angeführten Bühnenbildbetrachtungen im Hinblick auf ihre didaktische Aussage und Relevanz für die kunstpädagogische Praxis	118
4.1. Zusammenfassung der Bühnenbildbetrachtungen.....	118
4.2. Erkenntnisse der Bühnenbildbetrachtung.....	127
4.2.1. Alle Bilder sind Zeichen.....	128
4.2.2. Ästhetisch ist nicht nur das Schöne	131
4.2.3. Komplexe Bildsysteme spiegeln eine pluralistische Wirklichkeit.....	133
4.2.4. Der Betrachter entscheidet, was er sieht	134
4.2.5. Unverständliches provoziert neues Denken.....	137
4.3. Grenzen der Bühnenbildbetrachtung.....	139
4.4. Das Theaterbühnenbild in der kunstpädagogischen Praxis	143
5. Kritische Anmerkungen zum <i>Ästhetischen Begreifen</i>.....	150
6. Ausblick.....	156
7. Anhang	159
7.1. Interviews	160
7.1.1. Interview mit Dr. Thomas Irmer, Theaterkritiker und Autor, über seinen Besuch des Premierenabends der <i>Hamlet/Maschine</i>	160
7.1.2. Interview mit Prof. Jürgen Rose, Bühnen- & Kostümbildner, über seine Ausstattung zu <i>König Lear</i> an den Münchner Kammerspielen 1993.	170
7.1.3. Interview mit Bert Neumann, Bühnen- & Kostümbildner, über seine Ausstattung zu <i>Heinrich VI. des Rosenkriege-Zyklus</i> , aufgeführt im Prater der Volksbühne in der Berlin 1998/99.	180
7.2. Abbildungen.....	191
7.3. Abbildungsverzeichnis.....	227
7.4. Literatur- und Quellenverzeichnis	230
Verwendete Artikel aus Zeitschriften und Zeitungen.....	234
Verwendete Videoaufzeichnungen.....	235

„Die Art, wie der Mensch die Kunst erlebt,
soll über ihr Wesen Aufschluss geben.“
(Heidegger)

Einleitung

„Sein Weg hatte ihn von Brecht zu Wilson geführt, von der Politik ins Private, vom sozialistischen Lehrstück zum ästhetischen Leerstück...“¹

Der Theaterkritiker Georg Hensel formuliert in diesem Wortspiel pointiert den Werdegang des Theaterregisseurs und Autors Heiner Müller. Dessen Texte seien in den „optischen Orgien“² eines Robert Wilson untergegangen. Hensel kritisiert damit den durch Bilder dominierenden, postmodernen Eklektizismus, der nicht erst seit den 80er Jahren in die Theater Einzug hält. Mit dem Begriff „ästhetisches Leerstück“ bezieht sich Hensel zwar vornehmlich auf den scheinbar inhaltsleeren Text Müllers, doch seine Kritik schließt dabei das Bildertheater³ des Theaterkünstlers Robert Wilson ein. Jener besonderen Theaterform, die sich dem rationalen Zugriff zu entziehen versucht, indem sie besonders die sinnlich wahrnehmbaren Bereiche des Theaters, wie etwa der Musik oder dem Bühnen-Bild einen eigenständigen Entfaltungsraum zubilligt und das Wort auf assoziative Fragmente reduziert. Hensel unterstellt somit dem durch das Bild dominierten Theater eines Robert Wilson, dass es „leeres“ Theater sei.

Daraus könnte man folgern, dass die visuelle Welt des Bühnenbildes als eine Welt ohne Text auch eine Welt ohne Inhalt sei und demnach nichts zu vermitteln habe. Das würde bedeuten, dass Geschichten nur durch die Texte und die Schauspielkunst und nicht durch das Bühnenbild erzählt werden, dass Bühnenbilder nichts kommunizieren, was über die Inszenierung und die schauspielerische Darstellung hinausgeht, dass die Bilderwelten im Theater nur der schönen Konsumption dienen und damit als dekorativer Hintergrund nicht Sinn tragend sind, dass also der Zuschauer aus den „Bühnen-Bildern“ einer Theateraufführung keine Erkenntnisse

¹ Hensel: Spiel noch einmal. Das Theater der achtziger Jahre. Frankfurt a.M.. 1990. S. 11.

² Ebenda. S.12.

³ Unter dem Begriff Bildertheater wird im theaterwissenschaftlichen Diskurs generell die spezielle Theaterform Robert Wilsons und vergleichbarer Vertreter verstanden: „Mit Robert Wilson und seinen Adepten finden wir ein neuartiges, unter anderem vom Surrealismus beeinflusstes Bildertheater, das man durchaus als postkonzeptionelles Regietheater bezeichnen könnte.“ Balme in: Schläder: *Oper/Macht/Theater/Bilder. Neue Wirklichkeiten des Regietheaters*. Berlin. 2006. S.58.

jenseits vom Text und Darstellung gewinnen kann. Doch es gäbe die Bühnenbildkunst nicht, wäre dies der Fall.

Allerdings fehlt bislang eine wissenschaftliche Untersuchung, die sich explizit mit der Bildsprache von Theaterbühnenbildern in der Vernetzung von Text und Darstellung auseinandersetzt und dabei die Frage verfolgt, was das Bühnenbild im Kontext einer Theateraufführung visuell zu kommunizieren vermag. Dies ist umso überraschender, wenn man die letzten Jahrzehnte betrachtet, in denen die Bühnenbildkunst zunehmend an Bedeutung gewann. Im Zeitalter des *iconic turn*, in dem die Bilderflut der Massenmedien das Bild als wichtigstes Kommunikationsmittel etablierte, konnte sich in den Theatern ein einflussreiches Bildertheater entwickeln.

Der Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann schreibt hingegen in seinem Buch *Postdramatisches Theater*: „Das postmoderne Theater sei ohne Diskurs, dafür herrsche Meditation, Gestualität, Rhythmus, Ton.“⁴ In dem Kapitel *postmodern und postdramatisch*, worin er die Gleichsetzung der beiden Begriffe begründet, liefert Lehmann eine Liste von Merkmalen, die er aus „zahlreichen Untersuchungen“ über das postmoderne Theater herauskristallisiert hat:

„Ambiguität, feiert Kunst als Fiktion, feiert Theater als Prozess, Diskontinuität, Heterogenität, Nicht-Textualität, Pluralismus, mehrere Codes, Subversion, alle Örtlichkeiten, Perversion, Akteur als Thema und Hauptfigur, Deformation, Text als Basismaterial, Dekonstruktion, Text gilt als autoritär und archaisch, Performance als Drittes zwischen Drama und Theater, anti-mimisch, widersteht Interpretationen.“⁵

Diese umfangreiche Liste nennt beinahe das gesamte Spektrum des postmodernen Theaterdiskurses. Interessant dabei ist, dass die Bedeutungszunahme des Visuellen, wie etwa die Entstehung des Bildertheaters, fehlt. Die Stärkung des Bühnenbildes, die in den 80er Jahren ihren Höhepunkt im Bildertheater von Robert Wilson, Achim Freyer, Axel Manthey und Erich Wonder erreichte, wird nicht explizit genannt, auch wenn Lehmann in einem späteren Kapitel ausführlicher darauf Bezug nimmt.

Für Lehmann als klassischen Theaterwissenschaftler bleiben der Text, die darstellende Kunst und die Inszenierungsweise die „Kunstobjekte“ seiner Theaterbetrachtung. Das Bühnenbild wird traditionell als Bestandteil der Regiekonzeption gesehen und somit als Anhängsel der Inszenierung eingeordnet. Dies hat teilweise bis heute zur Folge, dass das Bühnenbild als eigenständige Kunstform in theaterwissenschaftlichen Schriften kaum wahrgenommen wird. Das Bildertheater der 80er Jahre, das oftmals von bildenden Künstlern visualisiert und gelegentlich auch selbst inszeniert wurde, veränderte zwar diese Sichtweise: „Der postdramatische Raum `dient` nicht mehr dem Drama. [...] Vielmehr wird umgekehrt der Theatervorgang zur wesentlich bildräumlichen Erfahrung.“⁶ Doch belegen die geringe An-

⁴ Lehmann: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a.M., 2005. S.27.

⁵ Ebenda. S.27

⁶ Ebenda. S.292.

zahl an Arbeiten über das Bildertheater der 80er⁷ und die ebenso geringe Anzahl an Schriften über die Bühnenbildarbeiten im Allgemeinen, dass die visuelle Darstellung durch Raum und Kostüm der blinde Fleck der theaterwissenschaftlichen Forschung zu sein scheint. Teilweise liegt die Begründung darin, dass den Theaterwissenschaften die Diskussionsinstrumente fehlen, um den Werkstoff des Bühnenbildners, die Sprache des Bildes, zu bearbeiten.

So könnte man vermuten, dass Kunstwissenschaftler und Kunstpädagogen sich der visuellen Kunst des Bühnenbildes annehmen. Doch auch Kunstwissenschaftler fühlen sich für diese uneigenständige Theaterkunst nicht zuständig. Obwohl das Spektrum der kunstwissenschaftlichen Untersuchungen mittlerweile beinahe alle visuellen Phänomene zu erfassen sucht, angefangen von der Fotografie, Grafik, Gebrauchsdesign bis zu Webdesign, Videospiele, Film und anderen Bildmitteln unserer Alltagskultur, findet eine Beschäftigung mit der Bühnenbildkunst nur dann statt, wenn der Bühnenbildner in der bildenden Kunst verwurzelt ist. Beispielsweise gibt es umfangreiche Literatur⁸ über den bereits erwähnten Theatermacher, Maler und Architekten Robert Wilson. Kunstwissenschaftler finden zu Robert Wilsons Bildertheater leichter einen Zugang, weil sein Theater im traditionellen Sinne kein Geschichtstheater ist, sondern eher der Performance Kunst nahe steht. Denn in Wilsons Theater treten der Darsteller und der Text hinter das Bild, den Rhythmus und die Form zurück. Seine Darsteller sind oftmals reduziert zu Marionetten seiner Bildabläufe, deren Körper in verfremdenden Kostümobjekten verborgen sind. Textabsonderungen werden in den musikalischen Zusammenhang eingereiht. Der Inhalt des Textes schmilzt auf Zeichenfragmente. Der mimetische Ausdruck, die schauspielerische Darstellung gibt es in Robert Wilsons Theater nur rudimentär. Wilsons Bildertheater ist kein Theater im Aristotelischen Sinne, das Identifikation und Mitfühlen mit dem Darsteller ermöglichen soll, sondern vielmehr ein kontemplatives, audio-visuelles Kunsterlebnis.

Während dem theaterwissenschaftlichen Ansatz oftmals nicht nur das Vokabular, sondern auch der Blick für das Bild fehlt, bleibt den Kunstwissenschaften, die das nötige Werkzeug liefern könnten, der theatralische Kontext fremd. Betrachtungen über die Bühnenbildkunst müssen jedoch beide Perspektiven vereinen, ist doch das Bühnenbild eine visuelle Kunstform, die nur für den theatralischen Moment konzipiert ist und von der Vernetzung mit den anderen Formen des theatralischen Ausdrucks lebt.

Gleichzeitig ist gegenwärtig zu beobachten, dass die kunstwissenschaftliche und kunstpädagogische Forschung sich zunehmend mit den Phänomenen der Vernetzung und Interdisziplinarität neuerer Kunstformen auseinandersetzt. Aufgrund

⁷ Vgl. beispielsweise Simhandl: *Bildertheater*. Berlin 1993. Zeppenfeld: *Anti-illusionistische Spielräume*. Tübingen, 1998. Schläder: *OperMachtTheaterBilder*. Berlin. 2006.

⁸ Vgl. Graupner: *Vernetzungsmöglichkeiten als ästhetische Ausdrucksformen im künstlerischen Arbeitsprozess*. Würzburg, 1995. /Shyer: *Robert Wilson and his collaborators*. New York 1989. Quadri: *Robert Wilson*. Stuttgart. 1997.

der Entwicklungen im Bereich der neuen Medien und ihrer Integration in die Kunst gewinnen intermediale Mischformen zwischen den performativen Künsten und Bildkünsten an Bedeutung. Die Zunahme an grenzüberschreitenden und multimedialen Kunstformen führt zu einer Öffnung der einzelnen Fachbereiche hin zu interdisziplinärer Zusammenarbeit. Zahlreiche Neuerscheinungen in den Theater- und Kunstwissenschaften, aber auch in der Theater- und Kunstpädagogik⁹ weisen darauf hin, dass ein dringendes Bedürfnis besteht, für die komplexer strukturierten Mischformen aus Kunst und Theater neue Betrachtungsstrategien zu entwickeln. Allerdings liegt der Schwerpunkt dieser neueren Studien auf den Grenzüberschreitungen zwischen Kunst, Film und neuen Medien. Dabei fällt auf, dass die Bühnenbildkunst, als Raumgestaltungsinstrument in Inszenierungskontext, trotz seiner vernetzten Struktur, in diesen interdisziplinären Untersuchungen nicht thematisiert wird.

Wirft man allerdings einen Blick auf die kunstpädagogische Praxis, ist festzustellen, dass die Bühnenbildgestaltung bereits Teil des schulischen Alltags geworden ist. Nicht erst seit dem Ausbau des Schulfachs *Darstellendes Spiel* ist die Beschäftigung mit Bühnenbild und Kostümbild im Rahmen des Theaters an der Schule für Kunstpädagogen zu einer wichtigen Aufgabe geworden. Während in den Anfängen des Schultheaters meist Deutschlehrer die Kurse erarbeiteten, bringen sich heute viele Kunstlehrer aktiv in die Gestaltung von Schultheateraufführungen ein. Gegenwärtig arbeiten allein an den bayerischen Gymnasien ca. 700 Lehrer und Lehrerinnen im Darstellenden Spiel und es werden über 240 Kurse für über 3000 Schüler¹⁰ in der Kollegstufe angeboten.

Der Bedeutungszuwachs des Schulfaches *Darstellendes Spiel* für alle Schulformen zieht einen Bedeutungszuwachs der theaterzugehörigen nonverbalen Künste in Schulen nach sich. Dabei ist zu beobachten, dass die Bildkünste des Theaters, also Bühnenbild, Kostüm, Maske und Licht im Schultheater an Raum gewinnen. Die jüngsten Entwicklungen im Schultheater¹¹ zeigen, dass die bildvisuellen Mittel nicht mehr nur dem dekorativen Zweck dienen. Das Spektrum visueller Ausgestaltung des Schultheaters umfasst nahezu alle visuellen Mittel, vom gestalteten Kunstraum bis zum Einsatz digitaler Medien. Dabei wird die Bühnenbildgestaltung in der Schule als visuelles Kommunikationsmittel von Inhalten, als Experimentierfeld für den kreativen Ausdruck und ebenso für pädagogische Lernziele auf nonverbaler Ebene eingesetzt. Das Theaterbühnenbild, als Zwitterform zwischen freier Kunst und visuellem Kommunikationsmittel, kann Schülern sowohl einen leichten Zu-

⁹ Vgl. z.B.: Küpper Joachim: *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*. Frankfurt a.M. 2003. Niehoff/Wenrich: *Denken und Lernen mit Bildern*. München 2007. Göbbel: *Bilden mit Kunst*. Bielefeld. 2004.

¹⁰ Zahlen aus Linck: *Organisation des Schultheaters am Beispiel Bayerns*. In: Liebau: *Grundrisse des Schultheaters*. Weinheim. 2005. S.149.

¹¹ Hilpert: „Theater ist Kunst. (...) Dies gilt nicht zuletzt für den Bereich der Kunsterziehung und das sich immer stärker im Aufwind befindliche bildhafte Theater.“ zitiert aus *Theater der Bilder*. In: Kaich. *Theater in der Schule*. Hamburg 2000. S.335. Vgl. Bericht des Schul-Theater-Festival „Experimente wagen“ 1995.

gang zu Bildern und ihrer visuellen Sprache bieten, als auch neue Erfahrungen mit komplexen Bildsystemen ermöglichen. Somit kann diese Kunstform die kunstpädagogische Arbeit bereichern. Diese Studie soll einen Beitrag dazu zu leisten, die Bühnenbildkunst in das Themenspektrum kunst- und theaterpädagogischer Betrachtung einzuführen.

Für aktuelle pädagogische Konzepte, die sich mit den gegenwärtigen Phänomenen unserer postmodernen Gesellschaft - wie etwa Pluralität, Interdisziplinarität, Komplexität - auseinanderzusetzen versuchen, können Erfahrungen mit interdisziplinären Kunstformen als geeignetes Modell für die Wahrnehmungsschulung herangezogen werden. „Denn die Kunst ist eine exemplarische Sphäre solcher Pluralität.“¹² Theaterbühnenbilder sind per se eine vielschichtige und vernetzte Kunstform, die als Teil eines mehrstimmigen Gesamtkunstwerks die Wahrnehmung herausfordert.

Um den gegenwärtigen Entwicklungen Rechnung zu tragen, wählte ich für diese Arbeit Theaterbühnenbilder der Postmoderne aus. Denn gerade das eklektische Theaterbühnenbild der Postmoderne versucht sich der Komplexität unserer Wirklichkeit anzunähern und diese durch das Zitieren von visuellen Bildmaterialien aus Kunst, Medienwelt, Design oder Alltagskultur auf der Bühne widerzuspiegeln. Aus der Verbindung von Kunst und Alltäglichkeit werden neue Erzählbilder oder simulierte Wirklichkeiten konstruiert, mit dem Zweck, Inhalte visuell zu artikulieren. Die neuere Bühnenbildkunst bietet komplexe Bildcollagen, die für die Wahrnehmungsschulung eingesetzt werden können. Dabei bleibt die Bühnenbildkunst, vergleichbar mit Grafik Design, eine jener angewandten Künste, die stets der Kommunikation mit dem Rezipient verpflichtet ist.

Zur Schulung von „wahrnehmungsfähigem Denken“¹³, wie es nicht nur Welsch für unsere heutige Wirklichkeit einfordert, ist die Betrachtung von Bühnenbildern im Kontext einer Inszenierung ein kommunikativer Prozess. Die Bühnenbildkunst im Gesamtgefüge Theater fordert den Zuschauer zu einem Dialog mit ihren Bildzeichen auf. Es wird Aufgabe dieser Studie sein, die Erkenntnisse aus diesem Kommunikationsprozess darzustellen.

Aufbau der Studie

Der Gesamteindruck einer Theateraufführung vermittelt sich aus den Ebenen des Textes, der Darstellung, der Musik und des Bühnenbildes.¹⁴ In dieser Arbeit wird

¹² Welsch: *Ästhetisches Denken*. Stuttgart. 2003. S.69.

¹³ Ebenda. S.111.

¹⁴ Der Begriff *Bühnenbild* bezieht sich zwar im Allgemeinen vornehmlich auf die Gestaltung des Bühnenraumes, wird jedoch auch der Vereinfachung wegen als Oberbegriff für die gesamte

explizit das Medium Bühnenbild in den Fokus gestellt, um seine visuelle Aussagekraft näher zu untersuchen. Dabei steht im Mittelpunkt die didaktische Frage, welche Erkenntnisse der Zuschauer aus der Betrachtung von Bühnenbildern im Kontext einer Inszenierung ziehen kann.

Zu diesem Zweck wählte ich fünf Bühnenbildbeispiele aus der Postmoderne, deren stilistische Divergenz vielfältige Ergebnisse verspricht. Es sind Arbeiten von fünf bedeutenden Bühnenbildnern, deren Arbeiten richtungsweisend für nachfolgende Bühnenbildkünstler wurden. Dabei war ein wichtiges Auswahlkriterium, dass die Bühnenbildarbeiten eine für die Postmoderne typische, stilistische Breite repräsentieren. Die gewählten Bühnenbildner unterscheiden sich in ihrem ästhetischen Zugriff stark voneinander: Axel Manthey (1945-1995) steht für das zeichenhafte Bildertheater, vergleichbar mit den Bühnenbildnern Achim Freyer und Robert Wilson. Der Österreicher Erich Wonder (*1944) arbeitet mit Bildcollagen und Licht, um daraus düster-monumentale, fragmentierte Rätselbilder zu schaffen. Jürgen Rose (*1937) begann bereits in den 60er Jahren als Vertreter der Spätmoderne. Seine ästhetisch geschlossenen Räume erreicht er durch die eklektische Verknüpfung vielfältigster Materialien. Anna Viebrock (*1951) ließ, nach einer Dekade des abstrakten Bildertheaters, mit skurriler Komik den „realistischen“ Illusionsraum vergangener Zeiten wiederauferstehen, der letztlich Realität nur simuliert. Der Ostberliner Bert Neumann (*1960) begann seine Theaterkarriere in der ehemaligen DDR und lieferte nach der Wende an der Volksbühne Berlin der deutschen Theaterlandschaft mit seiner radikalen antiästhetischen Trashbühne aus Rohmaterialien, Fabrikwaren der ehemaligen DDR und industriellen Fertigteilen die einflussreichste Bühnenästhetik der 90er Jahre.

Um eine Vergleichbarkeit dieser unterschiedlichen Bühnenbildner zu erreichen, sind die Rahmenbedingungen der gewählten Arbeiten gleich. Alle Bühnenbildner arbeiten im engen Kontakt zu ihren Regisseuren. Ihre Arbeiten entstehen in Absprache und in Koexistenz mit der Regiekonzeption. Mit Ausnahme der Arbeit von Bert Neumann sind alle gewählten Bühnenbilder für die Guckkastenbühne konzipiert worden. Die Entscheidung, im Falle von Bert Neumann eine Ausnahme zu machen, ist der für diese Untersuchung gewinnbringenden Bühnenlösung geschuldet. Alle gewählten Beispiele behandeln Stücke von Shakespeare. Mit dieser Wahl wird einerseits die Aufgabenstellung auf das klassische Drama mit klarem Handlungsverlauf begrenzt, andererseits bieten die Shakespeareschen Stücke, aufgrund der traditionell leeren Schauspielerbühne, bezüglich der Bühnenbildgestaltung einen unbegrenzten Gestaltungsspielraum. Alle Bühnenbilder stammen aus den 80er und 90er Jahren des 20. Jahrhunderts und können dem postmodernen Theaters zugerechnet werden, das in vielfältiger Weise auf das neue Zeitalter der Bilderflut reagierte. Alle Arbeiten sind nach Videoaufzeichnungen analysiert und durch zusätzliches Bildmaterial ergänzt worden. Der Mangel der direkten Bühnen-

Bildgestaltung verwendet. Der Begriff schließt damit also das Licht, die Kostümgestaltung und die Maske ein.

erfahrung eines lebendigen Theatererlebnisses kann zwar nicht ausgeglichen werden. Doch ist das lebendige Theatererlebnis nicht der Fokus dieser Arbeit.

Das erste Kapitel dient der Begriffsklärung und Begriffsdefinition des Betrachtungsgegenstandes. Es beschäftigt sich mit den Fragen: Was ist ein Theaterbühnenbild? Wodurch unterscheidet es sich von anderen Kunstformen? Was kann das Theaterbühnenbild mit seinen zur Verfügung stehenden Zeichen vermitteln? Ferner ist für den weiteren Verlauf der Arbeit eine Begriffsdifferenzierung von *postmodern* und *postdramatisch* notwendig, um die bildbezogene Bühnenbildkunst von den anderen Teilbereichen des Theaters abzugrenzen. Schließlich soll ein kurzer historischer Überblick darstellen, wie sich die Bühnenbildkunst im 20. Jahrhundert zu dieser besonderen Kunstform entwickeln konnte.

Im zweiten Kapitel entwickle ich eine wahrnehmungsorientierte Betrachtungsmethode. Traditionelle Kunstbetrachtungsmethoden, die von einem in sich geschlossenen, eigenständigen Kunstwerk ausgehen, sind für eine Kunstform wie der Bühnenbildkunst ungeeignet. Da das Bühnenbild stets in den Theaterkontext eingebettet und inhaltlich mit den anderen Kunstformen vernetzt ist, können die Bilderwelten der gewählten Bühnenbilder nur dechiffriert werden, wenn der Kontext der Inszenierung einbezogen wird. Folglich ist es essentiell, dass das Betrachtungsmodell, das zu diesem Zweck entwickelt wird, kontextintegrativ ausgerichtet ist.

Ich entwickle meine Betrachtungsmethode aus dem Modell des *Ästhetischen Denkens* des Philosophen Wolfgang Iser. Da Iasers *Ästhetisches Denken* die Wahrnehmung komplexer Phänomene zu erfassen sucht, habe ich mich für dieses Modell als Ausgangsbasis für die Entwicklung einer eigenen Betrachtungsmethode entschieden. Diese Betrachtungsmethode nenne ich *Ästhetisches Begreifen*. Das entstandene Betrachtungsmodell könnte in der schulischen Praxis, sowohl im Kunstunterricht, als auch in Theaterkursen, für die Betrachtung interdisziplinärer Kunstformen einsetzbar sein.

Das *Ästhetische Begreifen* übernimmt das Vierstufenmodell des *Ästhetischen Denkens*, weicht jedoch in seinem Umfang grundlegend von dem übergeordneten, philosophischen Ansatz Iasers ab. Die Abweichungen und Abgrenzungen zum Gesamtkonzept des *Ästhetischen Denkens* von Iser werden im zweiten Kapitel ausgeführt.

Im dritten Kapitel werden die fünf Bühnenbildbeispiele mit Hilfe der Betrachtungsmethode des *Ästhetischen Begreifens* untersucht.

Im Betrachtungsmodell des *Ästhetischen Begreifens* ist, wie bei Iasers *Ästhetischem Denken*, der erste Schritt die Beschreibung der sinnlichen Wahrnehmung. Die Beschreibung des Bühnenbildes in Kontext der Theaterrückführung, wie ich es wahrgenommen habe, wird der Ausgangspunkt der weiteren Analyse sein. Die Ich-Form ist bewusst gewählt, da meine Wahrnehmung nicht als objektive Position verstanden werden will.

Der zweite Schritt ist die „wahrnehmungshafte Sinnesvermutung“¹⁵ oder „imaginative“ Interpretation. In diesem Schritt soll der Zuschauer dem Wahrgenommenen Sinn zuordnen. Im Gegensatz zu der Suche nach der „richtigen“ Interpretation, wie etwa der Frage, was der Künstler aussagen wollte, stehen hierbei die Assoziationen und Sinnzusammenhänge des Zuschauers im Mittelpunkt, die er zu den Bühnenbildern in Verbindung mit den gesamten Eindrücken der Inszenierung entwickelt.

Die dritte Stufe dient der Überprüfung. In diesem Schritt werden die eigenen Überlegungen mit Theaterkritiken, Künftleraussagen oder Reflexionen von anderen Besuchern zu den jeweiligen Aufführungen verglichen. Für die Überprüfung sind im Rahmen dieser Arbeit für jede Bühnenbildbetrachtung andere Quellen herangezogen worden, um möglichst unterschiedliche Vergleichsmittel vorzustellen, die in der schulischen Praxis angewandt werden können. Axel Mantheys Bühnenbild für *Hamlet* wird mit anderen Bühnenbildarbeiten Mantheys verglichen, um die Sinnvermutungen seiner Zeichensprache zu überprüfen. Über Erich Wonders Bühnenbild für *Hamlet/Maschine* gibt der Theaterkritiker Dr. Thomas Irmer als fachkundiger Besucher der damaligen Premiere seine Eindrücke wieder, die wiederum als zweite Zuschauerstimme zu den eigenen Erkundungen in Bezug gesetzt werden. Für die Überprüfung der Sinnvermutungen zu Anna Viebrocks Bühnenbild für *Sturm vor Shakespeare* werte ich alle Theaterkritiken der damaligen Premieren, sowie Aussagen von Viebrock aus veröffentlichten Interviews aus. Schließlich dienen die ausführlichen Gespräche mit Prof. Jürgen Rose über sein Bühnenbild für *König Lear* und mit Bert Neumann über *Heinrich VI.* als Überprüfungsmaterial, so dass die Künstlerintentionen einen weiteren Standpunkt liefern. Die drei Interviews mit Dr. Thomas Irmer, Prof. Jürgen Rose und Bert Neumann sind im Anhang beigefügt.

Die vierte Stufe in Welschs Vierstufenmodell ist die Darstellung eines Gesamtbildes. In dieser Arbeit wird im vierten Schritt des *Ästhetischen Begreifens* der zentralen Frage nachzuspüren sein, was Bühnenbilder dem Zuschauer zu kommunizieren vermögen. Dazu verwende ich die Aufgliederung der Semiotik des Bühnenbildes, wie sie von der Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte in *Semiotik des Theaters* dargestellt worden ist. Diese Semiotik des Bühnenbildes wird im ersten Kapitel vorgestellt.

Im vierten Kapitel werden die Ergebnisse aus dem dritten Kapitel aus kunstpädagogischer Perspektive analysiert. Dazu werden zunächst in Abschnitt 4.1. die Ergebnisse der einzelnen Betrachtungen zusammengetragen, um die Gemeinsamkeiten der Bühnenbildbeispiele darzustellen. Aus dieser Gesamtschau soll im Abschnitt 4.2. herauskristallisiert werden, welche Erkenntnisse aus kunstpädagogischer Sicht die Bühnenbildbetrachtung liefern kann. In Abschnitt 4.3. werden die Grenzen der Bühnenbildbetrachtung erörtert. Schließlich dient der letzte Abschnitt dieses Kapitels dazu, das Potential der Bühnenbildkunst für die kunstpädagogische Praxis aufzuzeigen.

¹⁵ Welsch: *Ästhetisches Denken*. Stuttgart. 2003. S.49.

Im fünften Kapitel wird das angewandte Betrachtungsmodell des *Ästhetischen Begreifens* noch einmal abschließend kritisch betrachtet. Hierfür ziehe ich unter anderem als Vergleichsmodell das von Dr. Rebel¹⁶ skizzierte Modell der didaktischen Bildhermeneutik heran.

¹⁶ Didaktische Version der Bildhermeneutik vorgestellt von Dr. Rebel: *Vom Sehen im Reden und Schweigen. Didaktisch orientierte Umgangsweisen der Bildbetrachtung*. In: Niehoff/ Wenrich: *Denken und Lernen mit Bildern*. München, 2007. S.219.

Theaterwissenschaft

herausgegeben von Michael Gissenwehler und Jürgen Schlöder

- Band 17: Barbara Kaesbohrer: **Die sprechenden Räume** · Ästhetisches Begreifen von Bühnenbildern der Postmoderne. Eine kunstpädagogische Betrachtung
2010 · 250 Seiten · ISBN 978-3-8316-0956-7
- Band 16: Ilse Wolfram: **200 Jahre Volksheld Andreas Hofer auf der Bühne und im Film**
2010 · 430 Seiten · ISBN 978-3-8316-0932-1
- Band 15: Judith Eisermann: **Josef Kainz – Zwischen Tradition und Moderne** · Der Weg eines epochalen Schauspielers
2010 · 428 Seiten · ISBN 978-3-8316-0913-0
- Band 14: Frank Halbach: **Ahasvers Erlösung** · Der Mythos vom Ewigen Juden im Opernlibretto des 19. Jahrhunderts
2009 · 344 Seiten · ISBN 978-3-8316-0834-8
- Band 13: Alexandra Coffey: **Höllischer Ehrgeiz und himmlische Macht** · Herrschafts- und Magiediskurse im Theater der englischen Renaissance
2009 · 498 Seiten · ISBN 978-3-8316-0793-8
- Band 12: Michael Gissenwehler: **Chinas Propagandatheater 1942–1989**
2008 · 270 Seiten · ISBN 978-3-8316-0791-4
- Band 11: Michael Gissenwehler, Gerd Kaminski (Hrsg.): **In der Hand des Höllenfürsten sind wir alle Puppen** · Grenzen und Möglichkeiten des chinesischen Figurentheaters der Gegenwart
2008 · 200 Seiten · ISBN 978-3-8316-0773-0
- Band 10: Yvonne Poppek: **Was ist ein Dorn?** · Die Shakespeare-Inszenierungen des Theaterregisseurs Dieter Dorn
2006 · 508 Seiten · ISBN 978-3-8316-0679-5
- Band 9: Verena Bach: **Im Angesicht des Teufels** · Seine Erscheinung und Darstellung im Film seit 1980
2006 · 360 Seiten · ISBN 978-3-8316-0636-8
- Band 8: Florian Odenwald: **Der nazistische Kampf gegen das ›Undeutsche‹ in Theater und Film 1920–1945**
2006 · 412 Seiten · ISBN 978-3-8316-0632-0
- Band 7: Mohamed Mostafa Hassan: **Osiris** · Die theatrale Auseinandersetzung mit ägyptischen Mythen
2006 · 236 Seiten · ISBN 978-3-8316-0583-5
- Band 6: Helmut von Ahnen: **Das Komische auf der Bühne** · Versuch einer Systematik
2006 · 320 Seiten · ISBN 978-3-8316-0569-9
- Band 5: Doris Sennfelder: **Moitié italien, moitié français** · Untersuchungen zu Gioachino Rossinis Opern »Mosè in Egitto«, »Maometto II«, »Moïse et Pharaon ou Le passage de la Mer Rouge« und »Le siège de Corinthe«
2005 · 320 Seiten · ISBN 978-3-8316-0502-6
- Band 4: Alexandra Delic: **La Vida es un Carnaval – Karnevaleske Gegenwelten in San Juan Chamula und Veracruz**
2003 · 184 Seiten · ISBN 978-3-8316-0287-2

Band 3: Christiane Plank-Baldauf: **Die melodramatische Szene in der Oper des 19. Jahrhunderts** · Eine musikdramatische Ausdrucksform
2005 · 290 Seiten · ISBN 978-3-8316-0247-6

Band 2: Astrid Betz: **Die Inszenierung der Südsee** · Untersuchung zur Konstruktion von Authentizität im Theater
2001 · 314 Seiten · ISBN 978-3-8316-0017-5

Band 1: Katharina Keim, Peter M. Boenisch, Robert Braunmüller (Hrsg.): **Theater ohne Grenzen** · Festschrift für Hans-Peter Bayerdörfer zum 65. Geburtstag

Erhältlich im Buchhandel oder direkt beim Verlag:
Herbert Utz Verlag GmbH, München
089-277791-00 · info@utzverlag.de

Gesamtverzeichnis mit mehr als 3000 lieferbaren Titeln: www.utzverlag.de