

ZEIT DES THEATERS/ZEIT DER FOTOGRAFIE. INTERMEDIALE VERSCHRÄNKUNGEN

JENS RUCHATZ

Dem Andenken an Theo Girshausen gewidmet.

Ein Medium gibt es nur dort, wo es auch Medien, andere Medien, gibt. Oder anders gesagt: Etwas verdient den Namen ›Medium‹ nur dann, wenn es – sei es praktisch, sei es diskursiv-beobachtend – zu anderen Phänomenen in Beziehung gesetzt wird, die auch als ›Medien‹ gelten. In seiner Zirkularität mag dieser Definitionsvorschlag fürs Erste wenig hilfreich klingen. Zur Plausibilisierung möchte ich daher zunächst am Verhältnis von Fotografie und Theater – und zugunsten der Prägnanz und Kürze auch nur in Hinsicht auf Zeitlichkeit – exemplarisch darlegen, wie sich solche Medienbeziehungen konkret gestalten, und erst anschließend einige theoretische Erörterungen grundsätzlicherer Art hinterher schicken. Über diesen Umweg wird schließlich die Frage ins Spiel kommen, inwiefern oder – um es angelehnt an Nelson Goodman noch griffiger zu formulieren – wann es sich bei Theater um ein Medium handelt.

Das Erscheinen von Theater in der Fotografie lässt sich nach zwei verschiedenen Strategien und Arbeitsfeldern gliedern, in denen das Verhältnis der Indienstnahme in jeweils verschiedener Richtung orientiert ist. Ich spreche

- von *Fotografie im Theater* (oder auch von Fotografie im Dienst des Theaters), wenn der Fotograf ins Theater kommt oder zumindest mit der Aufgabe konfrontiert wird, eine gegebene theatrale Gestaltung ins Bild zu setzen;
- von *Theater in der Fotografie*, wenn der Fotograf auf eigene Initiative theatrale Gestaltungsmittel heranzieht, um als Gegenstand der Aufnahme eine Bildwelt zu gestalten, er also gewissermaßen selbst in seinem Studio zum ›Regisseur‹ wird.¹

I. Fotografie im Theater

Das Problem der Zeit ist, wenn man der einschlägigen Literatur folgt, dem Verhältnis von Theater und Fotografie von Anfang an eingeschrieben. Die im Theaterraum herrschenden Lichtverhältnisse wie auch der technische Stand der Fotografie schlossen Mitte des 19. Jahrhunderts Bühnenfotografien aus. Überhaupt ist die frühe Fotografie geradezu als ›zeitfrei‹ zu bezeichnen, insofern selbst unter freiem Himmel alles, was sich bewegte und so auf das Vergehen der Zeit hätten verweisen können, aufgrund der langen Belichtungszeiten der Abbildung entzogen war. »Angesichts dieser Gegebenheiten«, so Claudia Balk in ihrer nach wie vor singulären Überblicksdarstellung zur Geschichte der Theaterfotografie, »konnten sich Theater-

1 Nicht von ungefähr spricht der amerikanische Kunstkritiker A.D. Coleman in diesem Fall auch von »directorial photography«.

künstler und Fotografen zu ihren ersten Begegnungen nur im Fotoatelier verabreden« (12f). Im Laufe der Darlegungen klärt sich, dass das kleine Wörtchen ›nur‹ *wahrhaftiges* Bedauern ausdrückt, denn die Atelierfotografie wird – retrospektiv – als minderwertiger Ersatz für die Bühnenfotografie aufgefasst, die erst um 1900 unter bestimmten Bedingungen möglich wird, sich um 1930 zu etablieren beginnt und um 1950 zur Regel der Theaterfotografie aufsteigt. Das vom Fotografen – in Kooperation mit dem Schauspieler – inszenierte Bild gilt gegenüber dem Erfassen der vom Bühnenregisseur konzipierten Aufführung als defizitär.² Die den Moment fixierende Bühnenfotografie wird damit schlechterdings zum Telos einer Fortschrittsgeschichte erklärt – und dies nicht nur bei Balk (67).³ So erklärt Brechts Mitarbeiterin Ruth Berlau (341):

»Die Theater erlauben einigen Fotografen, in den Pausen der Generalprobe hauptsächlich Standfotos aufzunehmen, die sie zur Reklame brauchen. Die Hauptdarsteller werden dazu in irgendeine effektvolle Stellung zusammengedrängt, die in der Aufführung oft gar nicht vorkommt. Die Darsteller bemühen sich für diese ›gestellten‹ Bilder, mit übertriebener Mimik einen Ersatz für das fehlende lebendige Spiel herzustellen. Standaufnahmen bedeuten, daß der Gegenstand zum Zweck der Aufnahme getötet wurde. Nur während der Aufführung gemachte Aufnahmen vermitteln wahre Eindrücke.«

Der Gedanke, für gestellte Aufnahmen müsse der fotografierte Gegenstand *getötet* werden, lässt sich mit dem französischen Kunsthistoriker Thierry de Duve (1978; 1987) weiterspinnen, der zwischen Pose und Momentaufnahme als den zwei fundamentalen Modi fotografischer Zeitlichkeit unterscheidet. Partizipiere die *Momentaufnahme* auf der referentiellen Ebene (verkürzt: im Abgebildeten) am Fließen des Lebens, so herrsche auf der oberflächlichen Ebene (also in der Abbildung) jedoch der Eindruck von Leblosigkeit, einer durch den Apparat eingefrorenen, mitten in vollem Lauf ›getöteten‹ und unwiederbringlich vergangenen Bewegung. Bei der *Pose* wisse man hingegen sehr wohl um die Bewegungslosigkeit auf der referentiellen Ebene, doch die mit Leben quasi aufgeladene Stillstellung evoziere auf der Oberfläche dafür Lebendigkeit und den Entzug der linearen Zeit. Leben und Tod wären somit in der Differenz von Momentaufnahme und Pose in einem Chiasmus überkreuzt. Die für die Momentaufnahme auf der Bühne reklamierte Lebendigkeit könnte demnach keineswegs verlustfrei verbucht werden.

Der theaterfotografischen Praxis ist es indes gar nicht primär um den aus der einmaligen Aufführung extrahierten Augenblick zu tun, den unwiederholbaren und letztlich nicht vorhersehbaren Augenblick der Momentaufnahme.⁴ Vielmehr werden die Theaterfotografen den halben Weg zur Pose zurück geschickt, denn es ist gerade nicht das Unerwartete, Überraschende, auf das abgezielt wird. »Den Fotografen«, so Berlau, »muß ermöglicht werden, auf Proben anwesend zu sein, um ausfindig zu machen, auf welche Momente es ankommt« (341). Nicht der Augenblick

2 Diese Wertung wird auch damit zu tun haben, dass die Theaterwissenschaft an den fotografischen Aufnahmen primär als Verweis auf und Quelle für die Inszenierungsgeschichte interessiert ist.

3 Als Gegenstimme siehe allerdings Spötter (26), sowie allgemein Sternberger (235): »Aber warum diese Feindschaft gegen die Pose? Ist nicht die Haltung, die das Modell in dem Bewusstsein einnimmt, porträtiert zu werden, ebenso sehr ein ›Ausdruck der lebendigen Persönlichkeit‹, ja vielleicht ein genauerer als diejenige des halb ahnungslosen Gesprächs?«

4 Zur Unterscheidung von fruchtbarem und beliebigem Augenblick vgl. Aumont (180f).

an sich, in seiner Kontingenz, ist das Ziel; vielmehr wird der Fotografie die Aufgabe zugewiesen, den wesentlichen, den entscheidenden, den, um es mit Lessing (23) zu sagen, »fruchtbaren« Augenblick zu fixieren, der die Essenz des Ganzen, der zeitlich ausgedehnten Aufführung, zu bündeln vermag (vgl. Berlau: 345). Letztlich sollen zwar aus dem Fluss der Handlung Momente herausgegriffen – und eben nicht herausdestilliert – werden, die jedoch posenartig über den singulären Augenblick hinausweisen.

Dieselbe Doppelstrategie empfiehlt Gerhard Starnberger in seinem Handbuch zur Bühnenfotografie. Auch er beschreibt die Geschichte der Bühnenfotografie zentriert auf den epochalen Bruch, mit dem der fotografische Fortschritt das »Mittelalter« der Atelierpose durch die »Neuzeit« des Bühnenschnappschusses ablöst (10). Ebenso sehr, wie es ihm wichtig ist, auf Posieren zu verzichten, steht der Begeisterung für das Momentane das Bestreben entgegen, den Augenblick zu kontrollieren und das Zufällige in Schach zu halten:

»Die geistigen Vorbereitungen des Fotografen zu den Aufnahmen sind ebenso wichtig und ebenso unerlässlich wie der technische Vorgang der Verschlussauslösung. Erst die genaue Kenntnis von Werk und Inszenierung gibt ihm die Möglichkeit das ›Wann und Wo‹ zur Aufnahme vorher zu bestimmen, und zwar so, daß es sich für die Bildgestaltung auswirkt. Ich werde also auf der Fotografiertprobe [...] nicht vom zufälligen, glücklichen Augenblick überrascht« (Starnberger: 16).⁵

Um seine Erwartungen zu organisieren, greift Starnberger sogar wieder auf ein vorfotografisches Medium zurück und erstellt Vorskizzen (20f). Die Bühnenfotografie konfrontiert damit verschiedene Zeitlogiken: Zum einen geht es ihr darum, Schnitte in den Lauf des Bühnengeschehens einzuziehen, die durch Posieren nicht gegeben, sondern nur per Momentaufnahme aus dem Kontinuum isoliert werden können. Zum anderen ist der Gegenstand der Bühnenfotografie jedoch nicht das Einzigartige einer Aufführung, die in der Pose nicht erfassbare Singularität. Vielmehr ist ihr aufgegeben, gerade das Typische und Reproduzierbare, also das in jeder Vorstellung Erwartbare, herauszuarbeiten. Die einzelne Bühnenfotografie muss beanspruchen, für *jede* Vorstellung zu dienen, jeden Besucher an sein gehabtes Theatererlebnis zu erinnern oder auf ein künftiges vorauszuweisen, und konstruiert damit so etwas wie einen wiederholbaren Augenblick (26f).

Obwohl die tradierte Definition des Theaters durch die Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit des Bühnenerlebnisses das Gegenteil erwarten ließe, kommt die eigentlich komplementäre Potenz der Fotografie, aufgrund ihrer Ko-Präsenz mit dem Fotografierten das absolute Einmalige zu fixieren, nicht zum Zug. Es ließe sich die These formulieren, dass die Bühnenfotografie anstrebt, die Pole von Schnappschuss und Pose, die de Duve selbst als nur konträr, nicht kontradiktorisch auffasst, so auszutarieren, dass ein Maximum des Lebens herausspringt: die Lebendigkeit auf der Ebene des Referenten durch die ungestellte Momentaufnahme zu konservieren, die Lebendigkeit der Oberfläche durch die Konzentration auf posenhafte Zuspitzungen.

5 Vgl. auch Starnberger (30): »Der Bühnenfotograf soll im Prinzip nichts Zufälliges dem Betrachter weitergeben«.

II. Theater in der Fotografie

Die *staged photography* greift ihrerseits auf die Pose zurück, um ihre kommunikativen Beschränkungen zu bewältigen: den isolierten Augenblick und die mechanische, zunächst ›sinnfreie‹, Reproduktion von Wirklichkeit zu überschreiten. Dafür, dass es sich bei fotografischer Inszenierung tatsächlich um ein theatrales Verfahren handelt, lassen sich mindestens drei Argumente anführen:

1. Zunächst ist auf Ebene der Wortsemantik von ›Inszenierung‹, noch stärker im englischen Ausdruck *staged photography*, der Bezug zur Bühnenwelt bis heute konserviert.
2. In der Praxis wird in der Tat mit kostümierten und Rollen verkörpernden Akteuren – also in der Logik des Als-Ob – wie auf dem Theater eine Szene erstellt, nur dass diese sich – es sei denn, es handelt sich um eine Serie von Fotos – nicht in der Zeit ausdehnt und vor der Kamera (statt vor einem Publikum aus Fleisch und Blut) stattfindet. Durch das Dazwischentreten der Kamera scheint heutzutage der Film als Bezugsgröße freilich näher.
3. Hier greift schließlich das historische Argument, dass die Fotografie schon Jahrzehnte vor dem Film zum Mittel der Inszenierung griff (vgl. Daniel; Paul: 81-100). Einige Formen der inszenierten Fotografie wie die projizierten *life model*-Serien können sogar als Vorläufer des narrativen Films gelten (vgl. überblicksweise Ruchatz 2003: 328-333). Wenn die Gestaltung fotografischer Inszenierung sich heute auch an filmischen Vorbildern orientiert,⁶ so bleibt historisch doch stets der Rückbezug auf die theatrale Arbeitsweise maßgeblich, zumal gerade für die zur Pose geronnene, stillgestellte Handlung, wie sie die inszenierte Fotografie voraussetzt, mit den *Tableaux vivants* ein theatraler Vorläufer vorliegt, der sich bereits im ausgehenden 18. Jahrhundert herausbildet.

Für die so genannten lebenden Bilder ließ man in den bürgerlichen Salons, später auch in Bühnenräumen, von lebenden Darstellern bekannte Gemälde nachstellen, wobei man sich Requisiten, Kostümen und Beleuchtung bediente, um den angestrebten malerischen Eindruck zu komplettieren. Imitiert wurden in aller Regel Historienbilder, die selbst dem Prinzip des fruchtbaren Augenblicks folgten (Folie/Glasmeier: 21-24). Das *Tableau vivant* zeichnet sich dadurch aus, dass es zwischen Bewegungslosigkeit und Bewegung oszilliert, dass es gewissermaßen ›atmet‹ (9). Es ist diese Ambiguität zwischen Dynamik und Stillstellung, von der die Fotografie profitieren möchte. Ein *Tableau* präsentiert einen Augenblick, der auf der Kippe zu stehen scheint zwischen dem vorhergehenden und nachfolgenden Geschehen.⁷ Die Fotografie greift diese theatrale Inszenierungsform auf, als diese als Unterhaltungsform eigentlich am Absterben ist (vgl. 30, 37, 40), kehrt jedoch die Relationen um: Das *Tableau vivant* ist nun nicht mehr Nachbild eines malerischen Vorbilds, sondern selbst Vorbild eines fotografischen Nachbilds, für das es konzipiert und inszeniert wird.

Die Theatralisierung der Fotografie dient offenkundig zuerst dem Ziel, das als mechanisch verrufene Reproduktionsmedium als kunstwürdig zu nobilitieren. Dadurch tritt – im Umkehrschluss – die Eigenschaft umso deutlicher hervor, die das Kunstvermögen der Fotografie in Frage stellt: die Unmöglichkeit, in den chemo-

6 So gibt die neuere *staged photography* etwa die Kameraposition gegenüber der ›Bühne‹ auf und taucht häufig in den Inszenierungsraum ein.

7 Das Bühnentableau trägt anders als das fotografische außerdem auf der Darstellungsebene seine eigene Vorläufigkeit und Transitorik als Spannungsmoment in sich.

technischen Prozess der Bildwerdung so einzugreifen, dass das vermeintliche Abziehbild des Gegebenen mit Sinn versehen wird. Roland Barthes (17f) führt in diesem Zusammenhang unter anderem die Pose, die lesbare Geste, als Verfahren an, dem von seiner Denotation her eigentlich sinnfreien fotografischen Bild Bedeutung einzuhauchen. Barthes, dies ist vermutlich der semiologischen Perspektive geschuldet, sieht allerdings nur die Codierung der Gesten selbst. Er vernachlässigt, dass die Bedeutungsstiftung bei der Pose zwar nicht immer, aber doch sehr oft dadurch erfolgt, dass die inszenierte Konstellation zeitlich aufgeladen wird, ihren Sinn also dadurch gewinnt, dass der Bild gewordene Moment das Geschehen erahnen lässt, in das er eingelagert ist.⁸ Als privilegierter Punkt – zuweilen verstärkt durch die Integration in eine Bildserie – gibt die Pose Anlass, das Vorher und Nachher zu erschließen. Das fotografisch aufgezeichnete Tableau ist damit, wie Jeff Wall, einer der prominentesten Vertreter der *staged photography*, vertritt, kein räumlich und zeitlich dem Lauf der Dinge entrissenes Fragment mehr, sondern eine in sich geschlossene visuelle Aussage (Zit. Paul: 62).

Mit Zeichengebern wie Geste, Kostüm, Requisite und Bühnenbild, nicht zuletzt aber in der narrativen Aufladung stellt die theatrale Inszenierung der Fotografie Möglichkeiten der Sinnproduktion zur Verfügung. Die Fotografie erweist sich umgekehrt als in seiner kommunikativen Potenz beschränktes Medium, das künstlerischen Ausdruck und Bedeutungsstiftung primär durch die Präparierung der zu fotografierenden Wirklichkeit, aber kaum durch den Prozess der Bildwerdung selbst zu leisten vermag.⁹ Um das zeitliche Fragment mit Zeit und Sinn zu versehen, muss die Wirklichkeit selbst in der Pose stillgestellt werden.

III. Medien durch Vergleich

Nachdem hier in aller Kürze vorgeführt wurde, wie sich medienspezifische Zeitlichkeiten und Signifikationsstrategien in der Begegnung von Fotografie und Theater konturieren, indem sie komplementär, kompensierend und verstärkend zueinander in Beziehung treten, möchte ich abschließend andeuten, welche theoretischen und methodischen Gewinne eine solche Vorgehensweise verspricht. Auch hier möchte ich zunächst noch beim Problem der Zeitlichkeit verharren.

Theo Girshausen hat argumentiert, dass selbst der vermeintliche Kern der Theatererfahrung, also ihre Ereignishaftigkeit, nicht als überzeitliche Essenz des Theaters bestimmt werden könne. Indem man Lessings berühmte Aussage, die Schauspielkunst sei in ihren Hervorbringungen transitorisch, als Wesensbestimmung nahm, habe man sie – mit gewichtigen Folgen für die Theorie des Theaters – in ihrem Aussagewert falsch eingeordnet: »Ich brauche darüber nicht zu reden«, so Girshausen,

»mit welchen Folgen man hier insistiert hat auf der Beobachtung, daß das Theaterkunstwerk transitorisch ist und wie man herumgeritten ist auf dem Argument, demzufolge es das Transitorische sei, das es von anderen Künsten – wie Lessing sagt – »in ihren Werken« unter-

8 Natürlich wird auch in diesem Fall kulturelles Wissen des Betrachters mobilisiert (Méaux: 37-54), nur läuft die Signifikation über Zeit und Narration statt über einen symbolischen Code.

9 Die ausgestellt theatrale Inszenierung, wie sie die künstlerische Praxis der *staged photography* betreibt, wird aktuell vor allem eingesetzt, um selbstreferentiell die Konstruktivität medialer Bilder zu markieren.

scheidet. Man hat das, auf diese Formel starrend, wie das Kaninchen auf die Schlange, als Wesensaussage genommen, um die dann in der diesbezüglichen, bekannten Debatte – Rekonstruktion hin, Rekonstruktion her – ein langer Grabenkampf über die methodologischen Möglichkeiten oder Unmöglichkeiten der Theaterwissenschaft ausgefochten« (Girshausen: 35).

Vielmehr habe Lessing seine Aussage in Hinblick auf eine Orientierung der Praxis getätigt und in dieser Funktion sei sie auch von den modernen Theater-Avantgarden als Richtschnur der eigenen Praxis genommen worden. Es kann freilich als typisch für die Geschichte der Medien gelten, dass diskursive Ist-Bestimmungen in Soll-Bestimmungen, Beschreibungen in Vorschriften transformiert werden, die dann mit der Funktion auftreten, die Ist-Bestimmung zu stützen (Ruchatz 2002: 148).

Girshausen geht es nicht darum, die Transitorik durch andere Bestimmungsstücke zu ersetzen. Vielmehr tritt er für eine radikale Historisierung eines jeden noch so sehr als essentiell gesetzten Kerns ein. Nicht nur in seinen Ästhetiken oder seiner sozialen Funktion, sondern selbst »als Ereignis genommen, bleibt Theater dem geschichtlichen Wandel unterzogen. Geschichtliche Erfahrung bestimmt nämlich die jeweilige *Art seiner Ereignishaftigkeit*« (Girshausen: 34). Die Hervorhebung des Momentanen und Singulären in der Theaterpraxis – aber auch im theaterwissenschaftlichen Diskurs – kann als Bezugnahme »auf eine sehr beherrschende Zeiterfahrung unserer gegenwärtigen Wahrnehmung« gesehen werden, als Reaktion auf »die Medien-Zeit nämlich, die Wirklichkeit in gewisser Weise fikionalisiert, indem sie nach Belieben mit Raum und Zeit umspringt« (41). Hier fänden auch die Zeitfragmente der Theaterfotografie ihren Platz. Der »Medienzeit« werde dann im Theater eine gewissermaßen als naturwüchsig verstandene Zeiterfahrung gegenüber gestellt. Als zentrales Bestimmungsstück des Theaters ergibt sich seine charakteristische Zeit demnach nicht aus dem Theater selbst, sondern erst im Kontrast zu anderen Figurationen und Erfahrungen von Zeit. Und so handelte bereits Lessing nicht vom Theater an und für sich, sondern vom Theater in Differenz zur Literatur – und damit in Abgrenzung zum Speichermedium Schrift. Als *Spezifikum* des Theaters würde dessen Zeitlichkeit damit erst eigentlich im Medienvergleich entstehen.

Als Ermöglichungsbedingungen für Formen – Texte, Aufführungen, Bilder usw. – können Medien nicht selbst in den Blick geraten, wie der sehr allgemeine, theoretisch jedoch konsequente Medienbegriff von Luhmann (165-173) erinnert. Damit wäre Medienbeobachtung – als Medienbeobachtung – unmöglich, sondern jeweils nur vorauszusetzen, dass es überhaupt so etwas wie ein Medium gibt, das für eine gegebene Formbildung als Voraussetzung angenommen werden muss. Jürgen Fohrmann hat rekonstruiert, wie unter diesen Umständen der Vergleich als Ausweg fungiert: »Alles [...], was sich über ein Medium aussagen lässt, ergibt sich erst aus einem Medienvergleich [...] und nicht aus einer Medienontologie« (7).

Eine solcher Art vergleichende Bezugnahme kann, wie ich meine, nicht nur in Form von Beschreibungen – also im Medium der Sprache – erfolgen, sondern auch in intermedialen Beziehungen der Medienpraxis, wie ich am Fall von Fotografie und Theater zu zeigen versucht habe. In der Verbindung der Medien werden ihre Grenzen und Leistungen überhaupt erst sichtbar gemacht: Das Theater in der Fotografie markiert das Beliebigkeits des fotografischen Augenblicks, indem es die narrative Ladung liefert, die das Fragment zur bedeutsamen Schnittstelle von Vorher und Nachher verwandelt; die Fotografie im Theater formuliert das Paradox von

Einmaligkeit und Reproduzierbarkeit, Aufführung und Inszenierung, Fragment und Ausdehnung.

Verfolgt man den skizzierten Gedanken weiter, so wird man nicht nur, was das *einzelne* Medium ausmacht, nicht mehr in ihm selbst, sondern im Vergleich suchen und mediale Identität zu einem an einem ›Anderen‹ gewonnenen Konstrukt reduzieren, sondern im gleichen Zug die Kategorie ›die Medien‹ insgesamt auf solche Vergleichsoperationen zurückführen. Von einem Medium zu sprechen macht nur dann Sinn, wenn man auch andere Medien im Blick hat und damit den Unterschied, den es macht, wenn man – zu welchem Zweck auch immer – nicht dieses, sondern jenes Medium nutzt, oder auch den Gewinn, wenn sich die Vermögen zweier Medien auf die eine oder andere Art verbinden. Die Einheit ›die Medien‹ wird somit aufgrund von Differenz gebildet, nämlich aufgrund von kontrastierenden Bezugnahmen, die jedoch zugleich Vergleichbarkeit – bzw. die Möglichkeit, Beziehungen herzustellen – implizieren. Intermedialität setzt demnach nicht Medien voraus, sondern erzeugt überhaupt erst Medien. Das Feld, auf dem sich die einzelnen Medien anordnen lassen, entsteht durch jeweils konkrete Medienbeziehungen – gewissermaßen als Netz.¹⁰ Dabei ist zu berücksichtigen, dass die diversen Medienbeziehungen gerade nicht auf dem selben Fundament ruhen müssen, sondern die Hinsicht, die Fotografie und Theater vergleichbar macht, nicht mit der übereinstimmen muss, die Schrift und Theater, Fernsehen und Film usw. verbindet.

Als Medium ließe sich also kurz und knapp definieren, was mit anderen Medien in Beziehung gesetzt wird. Theater, so möchte ich vorschlagen, ist mithin schlicht und einfach dann ein Medium, wenn es als Medium behandelt, also diskursiv-vergleichend oder praktisch-komplementär auf andere Medien bezogen wird. Damit wird auf einen fixen Kriterienkatalog verzichtet, der erlauben würde, simpel und trennscharf zu unterscheiden, was Medium ist und was nicht. Doch wie lässt sich bei solch einem zirkulären Vorgehen Haltlosigkeit vermeiden, damit nicht letztlich alles zu einem Medium erklärt werden kann, weil ja irgendwie alles mit allem verglichen werden kann? Die Antwort kann nur lauten: durch die Beobachtung der tatsächlich aktualisierten praktischen und diskursiv-semantischen Medienkontakte. Und aus dieser Perspektive kann man dann behaupten, dass gerade das andauernde Bestreben, Theater von *den* Medien – den technischen Medien – abzugrenzen, Theater letztlich in das Feld der Medien eingemeindet.

Literatur

- Aumont, Jacques (1990): *L'Image*. Paris: Nathan.
- Balk, Claudia (1989): *Theaterfotografie. Eine Darstellung ihrer Geschichte anhand der Sammlung des deutschen Theatermuseums*. München: Hirmer.
- Barthes, Roland (1990): »Die Fotografie als Botschaft«. In: Ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 11-27.
- Berlau, Ruth (1952): »Theaterfotografie«. In: Dies. u.a. (Red.): *Theaterarbeit. 6 Aufführungen des Berliner Ensembles*. Dresden: Dresdner Verlag, S. 341-345.
- Coleman, A. D. (1983 [1976]): »Inszenierende Fotografie. Annäherungen an eine Definition«. In: Wolfgang Kemp (Hg.): *Theorie der Fotografie*. Bd. III. München: Schirmer/Mosel, S. 239-242.

10 Der häufiger gebrauchte Begriff des Systems bezeichnet auch einen Aspekt von interner Organisation, impliziert aber für meinen Geschmack zu viel Kohärenz.

- Daniel, Malcolm (1990): »Darkroom vs. Greenroom. Victorian Art and Popular Theatrical Entertainment«. In: *Image*, Vol. 33, (no. 1-2), S. 13-20.
- Duve, Thierry de (1978): »Time Exposure and Snapshot: The Photograph as Paradox«. In: *October*, Vol. 5, S. 113-125.
- Duve, Thierry de (1987): »Pose et instantané ou le paradoxe photographique«. In: Ders.: *Essais datés, I, 1974-1986*. Paris: Éditions de la Différence, S. 13-52.
- Fohrmann, Jürgen (2004): »Der Unterschied der Medien«. In: Ders./Erhard Schüttelpelz (Hg.): *Die Kommunikation der Medien*. Tübingen: Niemeyer, S. 5-19.
- Folie, Sabine/Michael Glasmeier (2002): *Tableaux vivants. Lebende Bilder und Attitüden in Fotografie, Film und Video*. Wien: Kunsthalle Wien.
- Girshausen, Theo (1998): »Ereignis Theater«. In: Theresia Birkenhauer/Annette Storr (Hg.): *Zeitlichkeiten – zur Realität der Künste. Theater, Film, Photographie, Malerei, Literatur*. Berlin: Vorwerk 8, S. 34-49.
- Goodman, Nelson (1990): »Wann ist Kunst?«. In: Ders.: *Weisen der Welt-erzeugung*. Frankfurt/M: Suhrkamp, S. 76-91.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1964): *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Stuttgart: Reclam.
- Luhmann, Niklas (1995): *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Méaux, Danièle (1997): *La photographie et le temps. Le déroulement temporel dans l'image photographique*. Aix en Provence: Publications de l'Université de Provence.
- Paul, Lori (2006) (Hg.): *Acting the Part. Photography as Theatre*. London/New York: Merrell.
- Ruchatz, Jens (2002): »Konkurrenzen – Vergleiche. Die diskursive Etablierung des Felds der Medien«. In: Irmela Schneider/Peter Spangenberg (Hg.): *Medienkultur der 50er Jahre. Diskursgeschichte der Medien nach 1945*, Bd. 1. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 137-153.
- Ruchatz, Jens (2003): *Licht und Wahrheit. Eine Mediumgeschichte der fotografischen Projektion*. München: Fink.
- Spötter, Anke (2003): *Theaterfotografie der Zwanziger Jahre an Berliner Bühnen. Gestaltung und Gebrauch eines Mediums*. Berlin: Gesellschaft für Theatergeschichte.
- Starnberger, Gerhard (1959): *Bühnenfotografie. Gestaltung und Technik*. Halle a.d. Saale: fotokinoverlag.
- Sternberger, Dolf (1979 [1934]): »Über die Kunst der Fotografie«. In: Wolfgang Kemp (Hg.): *Theorie der Fotografie II. 1912-1945*. München: Schirmer/Mosel, S. 228-240.