

TRANSMISSIONEN - VORÜBERLEGUNGEN ZU EINER MEDIENGESCHICHTE DES THEATERS

MEIKE WAGNER

Medientheorie ist nur ein flüchtiger Gast in der Theaterwissenschaft und konnte sich bislang nicht wirklich als Denkwerkzeug in unserer Disziplin etablieren. Die Aussage scheint von den zahlreichen Tagungen, wissenschaftlichen Arbeitsgruppen und Sammelbänden zum Thema ›Theater und Medien‹ deutlich widerlegt, und dennoch möchte ich mit dem folgenden Beitrag einige Topoi dieses Diskursfeldes kritisch darstellen und auf den blinden Fleck einer medialen Methodologie für die Theaterwissenschaft hinweisen. Es gibt eine Anzahl überzeugender Einzelstudien, die sich Medientheorie nutzbar gemacht haben, Konzepte für Theater als performatives Ereignis erarbeitet haben und sich auf die jeweils aktuelle Wahrnehmungssituation im Theater beziehen. Der Bereich der Theatergeschichte und Kulturgeschichte des Theaters bleibt jedoch medial deutlich unterbelichtet. Daher möchte ich an dieser Stelle Régis Debrays ›Mediologie‹ vorstellen, die meines Erachtens das Potential hat, in eine Methodologie für mediale Theatergeschichtsschreibung überführt zu werden.

Gehäuse, Wechselstrom, Glotzaugen – diese zugegebenermaßen polemisch überzeichneten Begriffe stehen für die größten Missverständnisse im Hinblick auf Medien, Medialität, Intermedialität. Und dennoch sind die medialen Mythen, die mit diesen Schlagworten zusammengefasst werden, auch in der Theaterwissenschaft höchst wirksam und entzünden Debatten um das Für und Wider medientheoretischer Forschung. Für eine Diskussion um den Stellenwert von medialen Konzepten in der Theaterwissenschaft ist es nicht hilfreich, wenn sich die Debatte auf die Kernfrage zuspitzt, ob nun Theater ein Medium sei oder nicht. Die Beantwortung dieser Frage scheint mit einem Bekenntnis verbunden zu sein: Stehe ich nun auf der Seite des Theaters, oder auf der Seite der Medien? In dieser Gretchenfrage klingt unschön eine Reminiszenz an theatrale Legitimierungsdiskurse und heraufbeschworene Medienkonkurrenz an: Theater im Rückzugsgefecht gegen populäre Bildmedien. Auf der anderen Seite hat der Fragende ein berechtigtes Interesse an grundsätzlicher Klärung. Was bedeutet es denn, wenn ich Theater als Medium bezeichne? Oder – welche methodischen Konsequenzen müssen gezogen werden aus der Ablehnung des Medienbegriffs für die darstellenden Künste?

Schwierig gestaltet sich die Sache in der Argumentation dadurch, dass der Medienbegriff einen höchst divergenten Gebrauch findet, um nicht zu sagen: die Begrifflichkeit ist schwammig. Es soll hier behauptet werden, dass doch genau aus dieser medialen Grauzone eine fruchtbare Methodologie entwickelt werden kann. Denkt man das Medium als ›contested concept‹ – als einen Begriff, der sich widerstreitende Bedeutungen innehat und konzeptualisiert werden muss, wie es Marvin Carlson (1) im Rückgriff auf W.B. Gallie für ›Performance‹ vorschlägt, dann eröffnet die begriffliche Unschärfe Analyse-Perspektiven. Ob als ›contested concept‹ oder als ›travelling concept‹ im Sinne Mieke Bals (7-25) verstanden, das

›Medium‹ verlangt eine historische und situative Positionierung: Verwendet man ›Medium‹ als Konzept, dann muss einem bewusst sein, welche Funktion dieses Konzept in der eigenen Terminologie ausweist und in welcher Rahmung seine Verwendung operationalisiert wird. Stefan Hoffmann stellt in seiner Begriffsgeschichte des Mediums fest, dass das Medium oszilliert zwischen einem begrifflichen und einem metaphorischen Gebrauch. Und es ist genau diese schwankende Reise, die das Überleben des Begriffes in neuen Denkkzusammenhängen über die Zeit sicherte.

Unsere heutige Vorstellung von Medium ist stark von der Vermittlungs-Apparatur geprägt. Die Bilder der technischen Medien wirken in realiter und in der Übertragung als allgemeine Idee vom Medium. Zwei Bedeutungsstränge lassen sich dabei ausmachen. Zum einen das ›diaphane Medium‹ des ästhetischen Wahrnehmungskonzeptes, das als transparentes Trägersubstrat vom Objekt aus auf das Auge wirkt und die Objektschau erst ermöglicht. Zum anderen das ›Refraktionsmedium‹ der Physik, das sich gegen den Lichtstrahl stellt und ihn bricht. Beide Medien erzeugen Sichtbarkeiten – das eine durch Vermittlung, das andere durch Trennung. Der Vermittlungsaspekt findet sich in der Vorstellung von der technischen Apparatur als Transportkanal für Botschaften, der Trennungsaspekt lagert sich an die Medienmaschine an: die mediale Apparatur schneidet ab und aus, verändert und manipuliert. Während nun dieses mediale Technicum in Opposition zu solchen Theatererscheinungen wie energetische Wirkung, körperliche Unmittelbarkeit gesetzt wird, ist es kaum noch vorstellbar, dass bis zum 19. Jahrhundert gerade diese theatralen Wirkungen in medialen Begriffen gedacht worden wären: nämlich als mediales Fluidum, das Raum füllend und Körper füllend sinnliche Wirkung zwischen Subjekten, oder Subjekt und Objekt erzeugt.

Mediales Fluidum oder Darstellungsmaschine – die Theaterkunst ist von medialen Aspekten besetzt und durchdrungen. Sie zu bergen bedarf methodischer Perspektivierungen und ist letztlich ein ›Vermittlungsproblem‹. Der Scientific Community können sie genau dann nicht wirklich vermittelt werden, wenn die medialen Mythen von Gehäuse, Wechselstrom und Glotzaugen den Diskurs bestimmen.

Gehäuse. Hier wäre vor allem der Apparate-Begriff zu problematisieren. Technophobie, Verdrängung des Technischen färben das Reden über Theater und Medien negativ ein. Wegweisend könnte hier die Ersetzung des *Apparates* durch den *Apparatus* im Sinne der Apparatus-Theorie¹ sein, damit gewinnt man eine Aufweitung des technisch verstandenen Apparates um den Aspekt der Medienpraxis und der Subjektkonstitution durch mediale Apparat-Anordnungen. Ihre Fokussierung auf das Kino hat zunächst eine Anwendung der Apparatus-Theorie auf Theater verstellt. Die Umformulierung dieser Theorie auf das Theater hin hat es mir ermöglicht, bestimmte Aspekte der Medialität von Theater zu benennen (Wagner: insbes. 103-110). Allerdings gäbe es hier noch ein Desiderat an weiteren Analysen und einer weiteren Verknüpfung mit theaterwissenschaftlicher Methodologie. Meine eigene Konsequenz im Hinblick auf die ›Technophobie‹ des ›Gehäuse-Diskurses‹ war es zunächst, den Begriff ›Medium‹ in Bezug auf Theater gar nicht mehr anzuwenden, sondern anstelle dessen von ›Medialität‹ zu sprechen – um dann im Gegenzug etwa Video-Bilder, Projektionsmaschinen, Monitore als ›Medienapparate‹ zu bezeichnen.

Wechselstrom. Dieses Schlagwort steht für den Themenkomplex der Bindekräfte zwischen Bühne und Zuschauerraum. Gerade hier wird der Medienbegriff ausmanövriert im Verweis auf Energieströme, auf Live und Recorded, auf direkte,

1 Zur Apparatus-Theorie siehe etwa Jean-Louis Baudry (36-43) und Jean-Louis Comolli (121-142).

unmittelbare Wahrnehmungs-Steuerung des Theaters, auf entgrenzte Sinnlichkeit, die gerade das Theater im Gegensatz zu technischen Medien herstellen kann/können soll. Aus dieser dichotomischen Setzung scheint es jedoch zwei Auswege zu geben: Zum einen die phänomenologische Perspektive, die den Wechselstrom als Wahrnehmungsereignis betrachtet und damit gerade an einen Begriff von Medialität anschließbar macht. Aufschluss geben hier etwa die Schriften von Maurice Merleau-Ponty in der medientheoretischen Lesart von Georg Christoph Tholen (siehe etwa 1995 und 1999). Zum anderen können relationelle Forschungsperspektiven wie etwa aus der neueren Intermedialitäts-Theorie, die nicht mehr nur auf inhaltliche Übersetzungsvorgängen von einem Medium in ein anderes fokussiert ist, Gegensätze aushebeln und sich gerade auf die Prozesse beziehen, die zwischen Medien und ihren Nutzern, Betrachtern, Teilnehmern ablaufen.²

Glotzaugen. Der Sehvorgang im Theater darf grundsätzlich nicht mit ›glotzen‹ beschrieben werden. Im Theater wird geschaut, rezipiert, kontemplativ erschaut. Das hat sich schon Peter Handke als Provokation in PUBLIKUMSBESCHIMPFUNG zunutze gemacht: »Ihr Glotzaugen!« schleudern seine Schauspieler dem Publikum entgegen. Glotzen ist eine niedrige Form des ungenierten Starrens, des hypnotischen und hypnotisierten Blicks. Verursacht durch effektheischende Augen-Attraktion. Glotzen ist absolut, lässt keine Reflexion zu, ist dem Rausch verwandt, lässt einen nicht los. Eine gefährliche Sache also, die bestenfalls beim Dauerkonsum von ›Medien-Medien‹ passieren darf. Mit diesem Schlagwort ist also die Scheidung von Hochkultur und niederem Medien-Entertainment benannt. Eine Zwei-Klassen-Kultur, die sich an ihren Wahrnehmungsdispositiven trennt.

Doch ein zweiter Aspekt erscheint durch die Glotzaugen. Er betrifft die melancholische Verabschiedung der ›Wirklichkeit‹ durch eine angenommene ›zunehmende Medialisierung‹ der Welt. Damit einher geht die Vorstellung einer negativen Beeinflussung des Bildungsstandes – es wird nicht mehr gelesen, sondern nur noch Fernsehen geglotzt – und die Annahme einer Verschlechterung der Allgemeinkörperverfassung; dicke Kinder, die vor dem Computer ihre Mobilität schrumpfen und sich mit arthritischem SMS-Daumen ins Netz verflüchtigen. Genauso verzerrt erscheinen die euphorischen Verklärungen einer medialen Teleologie, Proklamation von direkten Medien-Körper-Verschaltungen mit ungeheuerlichem Perzeptionspotential.

Mediale Methode?

Nach wie vor fehlen überzeugende und grundlegende Darstellungen methodischer Konsequenzen aus dem theaterwissenschaftlichen Umgang mit dem Medienbegriff. Die Theaterwissenschaft hat kein mediales Methodenspektrum. Zahlreiche Fallstudien definieren sich ihre eigenen Medienkonzeptionen und kommen damit zunächst einmal zu interessanten Ergebnissen. Was fehlt ist eine medientheoretische Methode, die sich in aller Selbstverständlichkeit einordnete in das aufgefächerte Instrumentarium der Theaterwissenschaft wie etwa Semiotik, Dramentheorie oder Performance Analysis. In einigen Feldern wurde bisher theatertheoretisch Fundiertes geleistet: *Intermedialität* – hier sei vor allem Petra Maria Meyer zu nennen –, *Mediale Sehvorgänge* – in der Arbeit von Ulrike Haß – und *Bildtheorie*, vor allem in der Forschungsarbeit von Kati Röttger, die Theater als ›Bildmaschine‹ analysiert.

2 Siehe etwa Petra Maria Meyer und Freda Chapple/Chiel Kattenbelt.

Alle drei gehen letztlich von einer medialen Wahrnehmungssituation im Theater aus und bewegen sich auf einer erkenntnistheoretischen Ebene. Die Verhandlung von körperlicher Wahrnehmung wird dabei zunehmend über den Weg der Phänomenologie gekreuzt. Ich selbst bin in meiner eigenen Forschung soweit gegangen, das phänomenologische Theater->Medien-<Dispositiv als Produktionsmatrix von Körperlichkeit zu definieren. Basis dieser Überlegungen war ein Konzept von Medialität, das auf eine phänomenologisch auf Merleau-Ponty bezogene Medientheorie fußt, die von einem körperlichen Wahrnehmungsvorgang als Wechselspiel zwischen Wahrnehmen und Wahrgenommen werden ausgeht und so den Betrachter, den Theater-Zuschauer als betroffenen, nicht nur als Bedeutung generierenden Körper fokussiert. Wenn man möchte, dann kann man hier fast konzeptionelle Spuren eines medialen Fluidums ausmachen, das in den historischen Medien-Konzepten von Paracelsus bis zur Äther-Theorie Objekte und wahrnehmende Subjekte gleichermaßen umgibt und ausfüllt.

Doch alle bisher aufgezeigten medientheoretischen Perspektiven verbleiben letztlich in der performativen Situation, ziehen ihre Schlüsse aus dem aktualisierten Mediendispositiv der sich ereignenden Theater-Performance und einer angenommenen medialen Wahrnehmungs-Situation. Eine medienhistorisch ausgerichtete kulturwissenschaftliche Sichtweise bleibt ein Desiderat. Christopher Balme hat 1999 in Hellerau das Desiderat einer »relationellen Mediengeschichte des Theaters« formuliert. Er bestimmt als Ausgangspunkt einer solchen Geschichtsschreibung »die Frage, wie sich das Theater zu anderen Medien verhält« (Lecker: 407). Genau hier gilt es einzusetzen und weiterzudenken. Zum einen könnte man die mediale Perspektive auf eine kulturwissenschaftliche ausweiten, zum anderen liegt der Reiz einer »Mediengeschichte des Theaters« im Erkenntnisgewinn für die heutige mediale Umbruchsituation. Die historische Distanz schärft den Blick auf die kulturtheoretische Funktion des zeitgenössischen Mediums Theater. Worin liegt nun der Mehrwert einer »Mediengeschichte des Theaters«? Ich werde im Folgenden versuchen, dies darzulegen, indem ich eine kulturwissenschaftliche Medientheorie vorstelle, die seit Mitte der 1990er Jahre in Frankreich an Einfluss gewinnt: Régis Debrays methodische Perspektive der »Mediologie«.

Material und Organ

Régis Debray formuliert das Anliegen seiner Mediologie³ als Ausweitung der Analyse medialer Übertragungsprozesse durch Fokussierung auf den »übermittelnden Menschen«. Er unterscheidet dabei Kommunikation als technischen Übertragungsakt von der Übermittlung, die eine Information in der Zeit und nicht im Raum transportiert:

»Unter dem Begriff der Übermittlung [Transmission] werden wir alles zusammenfassen, was mit der Dynamik des kollektiven Gedächtnisses zu tun hat, und unter dem Begriff Kommunikation das Zirkulieren der Botschaften zu einem gegebenen Zeitpunkt. Oder – um den Gegensatz noch zu verstärken – wir werden sagen, dass Kommunizieren darin besteht, *eine Information im Raum* innerhalb ein und derselben räumlich-zeitlichen Sphäre zu

3 Vgl. Debray 1999. Die folgenden Zitate stammen ausnahmslos aus der deutschen Ausgabe, Debray 2003.

transportieren, und Übermitteln darin, eine Information in der Zeit zwischen unterschiedlichen räumlich-zeitlichen Sphären zu transportieren« (Debray: 11).

Anstelle von ›Übermittlung‹ verwendet Debray in der französischen Ausgabe den Begriff ›Transmission‹, der im Deutschen wunderbarerweise den Aspekt der mechanischen Kraftübertragung des ›Transmissions-Riemens‹ in sich trägt und auch eine materielle Durchlässigkeit für Strahlung bezeichnet, während im Französischen vor allem der Akt des Übergebens von etwas an jemanden damit benannt ist. In diesem Doppelsinn verkreuzt sich die Frage nach den Transportwegen des kulturellen Gedächtnisses und den damit verbundenen Diskursen mit einer deutlichen Hinwendung zur Frage nach der Funktionalität von Technik. Debray nimmt hier eine kulturanthropologische Position ein und bezieht sich auf die Schriften von Leroi-Gourhan, der eine Auflösung der Opposition von menschlichem Subjekt und technischem Objekt vorantreibt durch seine Thesen zur Ko-Evolution von Werkzeug, Sprache und Körper. Der Mensch wird zum technifizierten Wesen durch die operationale Freisetzung seiner Hand im aufrechten Gang und setzt damit den Beginn einer Wechselbeziehung von technischem Objekt und menschlicher Handlung.

Entsprechend übernimmt Debray den Gedanken, das Technische auf seinen etymologischen Ursprung zurückzuführen: *technê* als Einwirkung des Menschen auf die Dinge; und stellt demgegenüber den Begriff *praxis* als Einwirkung des Menschen auf den Menschen. Damit erfährt die Technik und in diesem Sinne auch der technische Medienapparat eine Entdämonisierung und wird eingeführt in den zirkulären Kreislauf vermittelnder Einwirkungen. Obgleich die medialen Apparaturen eine wichtige Rolle in den Übermittlungsvorgängen spielen, propagiert Debray einen erweiterten Medienbegriff und weist dem Medium eine Position in einem kulturellen Beförderungsdiskurs zu:

»Das *Medium* ist weder eine Sache noch eine zählbare Kategorie von Objekten, die von weitem und mit bloßem Auge mit einer Etikette versehen werden könnten. Es ist ein Platz und eine Funktion in einem Beförderungsdiskurs. Noch einmal: Es ist nie gegeben, man muss ein Konzept von Fall zu Fall, je nach Situation, erarbeiten« (Debray: 149).

Von Fall zu Fall zu erarbeiten ist also das Medium – deutlich wird auch hier die Nähe zum *contested concept*, wie zu Beginn konstatiert.

Das Medium hat eine zweiflügelige Struktur – eine Körperlichkeit und eine Materialität. Es handelt sich zum einen um das Werkzeug, die *organisierte Materialität* (OM), zum anderen um die persönliche oder kollektive Geste, die *materialisierte Organisation* (MO). Debray bezeichnet etwa das Einschreiben bestimmter Zeichen auf einen Träger als Organisation von Material – ein Vorgang, der wiederum eine Speicherapparatur erzeugt. Darum herum materialisiert sich die Organisation eines soziokulturellen Diskurses – Institutionen, Verwaltung oder Körperschaft (Debray: 150).

Dieses Medium entfaltet sich in und durch ein *Milieu*, das einem ökologischen Biotop gleich Voraussetzungen und Lebensraum für bestimmte Entwicklungen schafft – in unserem Fall befördert und begründet das mediologische Milieu neue technische Entwicklung, die wiederum in Wechselwirkung zum Milieu stehen. Es gibt also keine lineare Kausalität zwischen Milieu und Medium, sondern eine zirkuläre systemische Ordnung. Die technische Innovation entsteht nicht *ex nihilo*, sondern ist »selbst das Produkt eines sozialen Milieus und kommt mit Imaginärem

und Mythen beladen auf uns. Ob eine Erfindung Erfolg hat oder nicht, ob sie sich umsetzen lässt oder nicht hängt umgekehrt davon ab, ob es gelingt, sie einem kulturellen Milieu aufzupropfen« (Debray: 113).

Mediengeschichtlich ordnet Debray bestimmte Übermittlungskonfigurationen in *Mediensphären*. Das Suffix »-sphäre« bezeichnet den Charakter des Einhüllenden – eine *Mediensphäre* wirkt also als kulturelle Matrix einer gesellschaftlichen Phase, in der bestimmte Medienkonfigurationen dominant wirken als »Dispositive, die in der Lage sind, die Wahrnehmung, die Erkenntnis und die Fortbewegung, also unsere Zeit- und Raumpraktiken zu verändern« (Debray: 105).

Das Medium, realisiert in einer *Mediensphäre*, die in und durch ein bestimmtes Milieu befördert und transformiert wird, ist die Voraussetzung für symbolische Übermittlungsvorgänge. Das *kulturelle Gedächtnis*⁴ wird generiert durch die Übermittlung von kulturellen Symbolen. Das Medium fungiert solchermassen als Stütze dieser Symbole, als Matrix des kulturellen Gedächtnisses.

Eine Mediologie des Theaters?

Wie nun lassen sich diese mediale Konfiguration und ihre Methode auf das Theater übertragen?

Im Zentrum der Mediologie steht der Begriff des kulturellen Gedächtnisses. Das kulturelle Gedächtnis hat als Topos auch in der Theaterwissenschaft vor einigen Jahren von sich reden gemacht. So etwa auch als Thema der IFTR-Konferenz in Amsterdam im Jahr 2002: *Theatre and Cultural Memory*. Theater als Ort der Geschichte, Theater als Erinnerungsraum. Erwähnt seien hier etwa die Studien von Freddie Rokem (2000), in Deutschland von Gerald Siegmund (1996), Friedemann Kreuder (2001) oder Peter Marx (2003). Vorwiegend gestalten sich diese Theaterstudien als Analysen theatraler Gedächtnis-Ästhetik und Marx (13, Anm. 4) stellt zu recht fest: »Eine Beschreibung von Theater als Medium der Transmission kulturellen Wissens steht noch aus.« Er selbst begegnet diesem Desiderat mit dem Versuch eines kultursemiotischen Modells von Theater, seine semiotischen Kategorisierungen von Theater-Aufführungen beziehen sich letztlich jedoch wiederum auf das Konzept eines Theaters als kulturellen Textes und lassen die mediale Praxis außen vor. Die Frage nach dem »Medium der Transmission« bleibt letztlich offen.

Dreh- und Angelpunkt ist hier die Begrifflichkeit eines kulturellen Gedächtnisses und ihrer Reichweite – ob es sich um einen engen Begriff handelt, der eine Gedächtniskultur mit ihren Gedächtnisästhetiken anhand von »Kunstwerken« und »Inszenierungen« umschreibt – also im Rahmen des Werkes bleibt – oder um einen weiten Begriff, der auf eine Beschreibung von kulturpoetischen symbolischen Verfahren zielt, d.h. die Kultur als zirkuläre symbolische Selbstschöpfung fasst. Régis Debray schreibt seine Mediologie in den zweiten Begriff ein, dies wird deutlich, wenn er den Begriff der »Geschichte« von »Geschichten erzählen« ableitet (184), zum anderen konstatiert, der Mediologe möge »von der Geschichte der Ideen zur Geschichte ihrer Vermittler und Träger übergehen« (140). Debray bestimmt Kultur von ihren Übermittlungen her und nicht von eigentlichen Erinnerungs-Fällen oder geschichtlichen Fakten. Régis Debray unternimmt in diesem Zusammenhang zwei

4 Der Begriff des *kulturellen Gedächtnisses* wurde in Deutschland durch Jan und Aleida Assmann bekannt, den diese im Rückgriff auf Aby Warburg und Maurice Halbwachs entwickelten als Kontinuierung kollektiv geteilten Wissens in der kommunikativen Aufeinanderbezogenheit von Gedächtnis, Kultur und Gruppe. Vgl. Assmann.

für eine Theatergeschichte wichtige Abgrenzungen. Er begründet, warum der Mediologe kein Semiologe und auch kein Soziologe sei. Die Semiotik versuche, eine kulturelle Praxis innerhalb eines Zeichens (etwa im Sinne einer Aktualisierung) zu verorten, was aber dem Mediologen nicht genügt, wie Debray am Beispiel der Filmkunst erläutert. Ein Mediologe betrachtet das Kino-Dispositiv im umfassenden Sinne und berücksichtigt alle Faktoren – technische, kulturelle, soziale, politische – die das Transmissions-Ereignis »Kino« bestimmen. Die mediale Ästhetik ist nicht im (Bild)Werk, sondern in den Bedingungen des Blicks zu finden:

»Ein Mediologe wird eher an den Blick als an das Bild denken. Das *quid* des Filmbildes war von seinem *quomodo* nicht zu trennen, und sein eigentümlicher Charme nicht von der ganzen trivialen, aber reichlich überdeterminierten Art, wie sie sich auf unserer Netzhaut einprägt« (Debray: 169f).

Der Soziologie wirft Debray vor, Objekte und technische Variablen als Teil von sozialen und kulturellen Praktiken zu vernachlässigen. Die Soziologie suggeriere, so Debray, eine Gesellschaft von Subjekten ohne Objekte und andererseits eine Gesellschaft von Utensilien ohne Benutzer. So liegt auch hier im Zentrum der Kritik die fehlende Reflexion der Beziehung von *technê* und *praxis*, die als mediale Praxis kulturelle Relevanz erreicht.

Folgte man Debray hier, so könnte die Mediologie im Zusammenhang mit der kulturpoetischen Funktion von Theater gestellt und genutzt werden, um Theater außerhalb des hochkulturellen Rahmens und der Ästhetik der Aufführung zu bestimmen. Theater als mediale Praxis, Theater zwischen Wahrnehmungsdispositiv und kultureller Performance.

Nicht unproblematisch für unsere Disziplin erscheint jedoch Debrays Kunstbegriff. Er stellt leicht ironisierend fest, dass nichts

»weniger mediologisch [ist] [...] als die Vorstellung einer ewigen Kunst, die in der Tiefe des Menschen schlummert, in allen Kulturen latent vorhanden ist und von Zeit zu Zeit hier und da, mit sich selbst identisch zutage tritt« (80f).

Mit dieser Kritik an einer idealistischen Ästhetik verpflichteten Kunst-Vorstellung kann man zunächst problemlos gehen. Schwieriger wird es jedoch, wenn die mediologische Perspektive die Kunst in ihren Übermittlungsvorgängen definiert und dabei ihre spezifisch ästhetische Positionierung aus den Augen verliert. So konstatiert Debray (81):

»Das Auftauchen des Kunstbegriffs ist fest mit einer mediologischen Übermittlungskonfiguration verbunden, die gleichzeitig – und gleichwertig – aus einem Ensemble von *Repräsentationen* und einem Ensemble von *Institutionen* besteht. Einem System, in dem Wörter und Orte einander ablösen. Man produziert keine Kunst, ohne *Werkzeuge der Kodifizierung* (also autonome kritische Wissensinhalte, Handbücher, Abhandlungen, Geschichte, Künstlerbiografien) und der *Kapitalisierung* (also autonome Aufbewahrungsorte, Sammlungen und Museen) zu produzieren.«

Grundsätzlich ist auch diesen Annahmen zuzustimmen, jedoch scheint die Kunst hier anderen Symbolisierungsprozessen gleich geordnet. Das künstlerische Werk wird quasi in den Übermittlungs-Zusammenhang aufgelöst, es kann nicht mehr in

seiner ästhetischen Funktion bestimmt werden. Das erscheint im Zusammenhang mit der Theatergeschichte schwer vorstellbar, da somit der kritisch ästhetische Fokuspunkt – die Aufführung in all ihren verschiedenen kulturellen Ausprägungen – sein Differenzkriterium verlöre. Es müsste sich in Einzelstudien erweisen, ob die Mediologie für Analysen des Theaters taugt und ob es gar möglich wäre, doch eine spezifische ästhetische Funktion in der medialen Übermittlungskonfiguration Theater zu verorten.⁵

Spannend erscheint es jedoch allemal, mithilfe der Mediologie dem Theaterbegriff kritisch neu zu begegnen und ihn darauf hin abzuklopfen, inwiefern er immer noch vom Erbe der idealistischen Ästhetik geprägt und in der Folge davon als Hochkultur symbolisiert ist – seien es nun die postdramatische Idee von Theater oder performative Konzepte der Avantgarde. Es könnte zu irritierend neuen Erkenntnissen führen, wenn man einmal das Verhältnis von Zentrum und Peripherie – wie es Debray für eine mediologische Pragmatik vorschlägt (197f) – in Bezug auf Theater umkehren würde: Das Theater nicht als Mittelpunkt der anvisierten Kultur-epoche betrachten und von seinen Werken ausgehend ein Bild der historischen Theaterpraxis zeichnen, sondern ein spezifisches Beziehungsgeflecht von *technê* und *praxis* herausarbeiten und das Theater als Medium in der betreffenden Übermittlungskonfiguration situieren. Mit diesem methodischen Zugriff ließe sich in der Tat eine ›Mediengeschichte des Theaters‹ schreiben.

Literatur

- Assmann, Jan (1992): *Das kulturelle Gedächtnis*. München: Beck.
- Bal, Mieke (2000): »Introduction. Travelling Concepts and Cultural Analysis«. In: Goggin Joyce/Sonja Neef (Hg.): *Travelling Concepts 1. Text, Subjectivity, Hybridity*. Amsterdam: ASCA, S. 7-25.
- Baudry, Jean-Louis (1993): »Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat«. Übersetzt von Gloria Custance und Siegfried Zielinski. In: *Eikon. Zeitschrift für Photographie & Medienkunst*, Heft 5 [Original: »Effets idéologiques – produits par l'appareil de base«, Paris 1970], S. 36-43.
- Carlson, Marvin (1996): *Performance. A Critical Introduction*. London: Routledge.
- Chapple, Freda/Chiel Kattenbelt (Hg.) (2006): *Intermediality in Theatre and Performance*. Amsterdam: Rodopi.
- Comolli, Jean-Louis (1980): »Machines of the Visible.« In: Teresa de Lauretis/Stephen Heath (Hg.): *The Cinematic Apparatus*. Basingstoke, London u.a.: Macmillan, S. 121-142.
- Debray, Régis (1999): *Introduction à la médiologie*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Debray, Régis (2003): *Einführung in die Mediologie*. Bern u. a.: Haupt.
- Handke, Peter (1966): *Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Haß, Ulrike (2005): *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*. München: Fink (Zugl. Berlin, Univ. Habil.-Schrift 1999).
- Hoffmann, Stefan (2002): *Geschichte des Medienbegriffs*. Hamburg: Meiner.

5 Die ästhetische Performanz des Theaters ermöglicht etwa eine Selbstreflexion des medialen Dispositivs mit den Mitteln des Überschusses und der Verfehlung. Vgl. Wagner.

- Kreuder, Friedemann (2002): *Formen des Erinnerns im Theater* Klaus Michael Grübers. Berlin: Alexander (Zugl. FU Berlin, Univ. Diss. 2001).
- Leeker, Martina (Hg.) (2001): *Maschinen, Medien und Performance*. Berlin: Alexander.
- Leroi-Gourhan, André (1985): *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*. Frankfurt/M.: Suhrkamp [Frz.: *Le geste et la parole*. 2 Bde. Paris: Albin Michel, 1964].
- Marx, Peter (2003): *Theater und kulturelle Erinnerung*. Tübingen u. Basel: Francke (Zugl. Mainz, Univ. Diss. 2001).
- Meyer, Petra-Maria (2001): *Intermedialität des Theaters. Entwurf zu einer Semiotik der Überraschung*. Düsseldorf: Parerga (Zugl. Mainz, Univ. Habil.-Schrift, 2000).
- Rokem, Freddie (2000): *Performing History. Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Röttger, Kati (2004): *Fremdheit und Spektakel. Theater als Medium des Sehens*. Mainz, Univ. Habil.-Schrift.
- Siegmund, Gerald (1996): *Theater als Gedächtnis. Semiotische und psychoanalytische Untersuchungen zur Funktion des Dramas*. Tübingen: Narr (Zugl. Frankfurt/M., Univ. Diss. 1994).
- Tholen, Georg Christoph (1995): »Der Verlust (in) der Wahrnehmung. Zur Topographie des Imaginären.« In: *Texte. Psychoanalyse, Ästhetik, Kulturkritik*, Heft 3, S. 46-75.
- Tholen, Georg Christoph (1999): »Überschneidungen. Konturen einer Theorie der Medialität.« In: Sigrid Schade/Ders. (Hg.): *Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien*. München: Fink, S. 15-34.
- Wagner, Meike (2003): *Nähte am Puppenkörper. Der mediale Blick und die Körperentwürfe des Theaters*. Bielefeld: transcript.

