

EINLEITUNG: THEATER UND (ANDERE) MEDIEN. THEMEN UND POSITIONEN

HENRI SCHOENMAKERS/STEFAN BLÄSKE/

KAY KIRCHMANN/JENS RUCHATZ

Theater und Medien

Die Frage, ob das Theater oder gar konkrete Theateraufführungen als Medien bezeichnet werden sollten, wird in kulturwissenschaftlichen Diskursen unterschiedlich beantwortet.

Positionen, die Medien als vor allem technische Agenturen und Apparate begreifen, die beispielsweise Kommunikation zwischen Personen ermöglichen, welche nicht am gleichen Ort und/oder zur gleichen Zeit anwesend sind, würden die Frage mit ›Nein‹ beantworten – denn Theater und Performance setzten schließlich Jahrhunderte lang voraus, dass sich Performer/-innen und Zuschauer/-innen zur gleichen Zeit im gleichen Raum befinden. In dem umfangreichen Inventar von Medien als »Ausweitungen des Menschen«, das Marshall McLuhan in *Understanding Media* vorgelegt hat, findet das Theater keinen Platz. Die Unterscheidung von unmittelbarer theatraler und technisierter medialer Kommunikation ist aber nicht zuletzt von der Theaterwissenschaft forciert worden, um die Spezifik des Theaters zu pointieren.

Positionen, die nicht mit einem primär technisch verfassten Medienbegriff operieren, sondern Medien vorrangig über ihre Funktion oder Leistung bestimmen, könnten (wenn sie dies nicht schon getan haben) die Frage mit ›Ja‹ beantworten, etwa wenn ein ›Medium‹ allgemein als Mitte und Mittleres, als Vermittlung und Vermittler aufgefasst wird. Gleiches gilt, wenn man von Medien als Boten und Spuren (z.B. Krämer; Mersch), als Bedingung von Formbildung (Luhmann), als Wahrnehmungsanordnungen, als Dispositive (Baudry; Hickethier; Paech; u.a.) oder als Kulturtechniken (z.B. Krämer/Bredenkamp; Siegert) spricht.

›Medien machen lesbar, hörbar, sichtbar, wahrnehmbar, all das aber mit der Tendenz, sich selbst und ihre konstitutive Beteiligung an diesen Sinnlichkeiten zu löschen und also gleichsam unwahrnehmbar, an-ästhetisch zu werden‹, heißt es im *Kursbuch Medienkultur*. ›Medien sind nicht auf Präsentationsformen wie Theater und Film, nicht auf Techniken [...], nicht auf Symboliken [...] reduzierbar und doch in all dem virulent‹ (Pias u.a.: 10). Solch fundamentale und umfassende Medienbegriffe, wie sie in wissenschaftlichen Diskursen immer häufiger anzutreffen sind, lassen eine größer werdende Diskrepanz zu einem Alltagsverständnis von ›Medium‹ entstehen, das im deutschen und englischen Sprachraum vor allem mit (sowohl analogen als auch digitalen) technischen audiovisuellen Medien assoziiert wird.

Die Unklarheiten über die Begriffe ›Medium‹ und ›Medien‹ und die damit einhergehende Vielfalt von Medientheorien lässt sich auch dadurch illustrieren, dass

in Inventarisierungen mancher grundlegenden Veröffentlichung über Medientheorie oder -geschichte das Theater völlig fehlt (zum Beispiel Leonhard u.a.; Leschke; Devereux; Kümmel u.a.), während ihm in anderen Aufmerksamkeit gewidmet wird. Faulstich konzipiert das Theater beispielsweise als »Primärmedium« oder »Mensch-medium«, Hörisch würdigt das Theater der antiken Polis als frühes Massenmedium, und Schanzes *Handbuch der Mediengeschichte* stellt die »Mediengeschichte des Theaters« gleichrangig neben die des Buchdrucks oder des Fernsehens.

Im deutschen Sprachraum sind sich, so hat u.a. das sogenannte »Hellerauer Gespräch« (Lecker) deutlich gemacht, auch führende Theaterwissenschaftler/-innen nicht einig in der Frage, ob Theater ein Medium ist oder als Medium verstanden werden sollte.

Die hier nur kurz skizzierte Problematik verdeutlicht, dass eine einfache, allgemeine oder gar gemeinsame Antwort nicht erwartet werden kann. Medienbegriffe werden eben in ganz unterschiedlichen gesellschaftlichen und wissenschaftstheoretischen Diskursen und damit unter grundlegend verschiedenen epistemologischen Paradigmen benutzt. Wenn man Problembeschreibung, -analyse und -lösung als wichtige Aufgaben von Wissenschaft betrachtet, ist eine einheitliche Antwort auch weniger wichtig als eine Reflexion darüber, was man gewinnen (oder verlieren) kann, wenn man Theater in bestimmten theoretisch-analytischen Diskursen als Medium betrachtet oder nicht.

Daraus resultiert dann beispielsweise die Frage, wie sich Phänomene, die als »Theater« oder »Performance« bezeichnet werden, zu anderen Phänomenen verhalten, die traditionell mit einem der Medienbegriffe etikettiert sind oder derart verstanden werden könnten. Oder die Frage, was die Konsequenzen für das Selbstverständnis und für die Merkmale von theatralen Aktivitäten und deren Funktionen in der Gesellschaft sein können.

Neben der Polyphonie in den theoretischen Diskursen gibt es auch die praktische Frage der Situierung der Theaterwissenschaft im institutionellen, hochschulpolitischen Umfeld. Da an medienwissenschaftlichen Instituten kaum je spezielle Lehre im Theaterbereich angeboten wird, scheint es – selbst wenn man Theater als Medium begreifen mag – weiterhin sinnvoll, Institute, an denen Theater und (andere) Medien studiert werden, als Institut für Theater- und Medienwissenschaft zu titulieren, wie es etwa in Erlangen-Nürnberg oder – als Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft – in Frankfurt a. M. und Wien der Fall ist. Angesichts der beschriebenen Breite medienwissenschaftlicher Begriffe und Forschungen könnte sonst an Instituten, die »Theater« nicht in ihrer Namensgebung erwähnen, das Risiko einer Marginalisierung der Theaterwissenschaft bestehen, die gerade im deutschen Sprachraum auf eine vergleichsweise lange Tradition zurückblicken kann.

Diese wissenschafts*politischen* Anmerkungen zur Theaterwissenschaft in einer »Medienwelt« vorausgeschickt, konzentriert sich der Band jedoch auf eine Bestandsaufnahme der wissenschafts*theoretischen* Auseinandersetzungen mit den vorwiegend (inter-)medialen und ästhetischen Beziehungen zwischen Theater und (anderen) Medien.

Themen dieses Bandes

In vorwiegend deutsch-, z.T. englischsprachigen Aufsätzen beschäftigen sich internationale Wissenschaftler/-innen der Theater-, Tanz-, Literatur- und Medienwissenschaften sowie Theaterpraktiker/-innen und Pädagogen aus unterschiedlichen Perspektiven mit den Begriffen ›Theater‹ und ›Medien‹ sowie den Konzepten ›Theatralität‹ und ›Medialität‹. In der Erforschung der mannigfachen Beziehungen zwischen Theater und (anderen) Medien findet insbesondere die Analysekategorie der ›Intermedialität‹ Anwendung, sowie verwandte Konzepte wie ›Trans- und Intramedialität‹ oder Nuancierungen wie ›Medienwechsel‹, ›Medienkombination‹ oder ›intermediale Bezüge‹ (vgl. Rajewsky). Das Theater wird dabei zunächst in Differenz zu einem bestimmten Medium gesetzt, um sodann die jeweiligen Bezüge auszuloten.

In diesem Band wird Theater zumeist im Sinne einer heuristischen Strategie von Medien unterschieden. Der Begriff ›Medium‹ wird – wie aufgrund der kurzen Problemskizze zu erwarten – von den verschiedenen Autor/-innen, wie die jeweiligen Kontexte klarmachen, sowohl in der engen Bedeutung der technischen audiovisuellen Medien als auch im breiten Sinne, ganz allgemein etwa als technisches Mittel oder als ›Mittleres‹ und ›Dazwischen‹, benutzt. Ziel der gesammelten Aufsätze ist die vergleichende Analyse von theatralen Darstellungsformen und den (u.a. audiovisuellen) Medien, sowie die Analyse der Verhältnisse zwischen Theater und (u.a. technischen) Mitteln/Medien allgemein. Eine Begrenzung der Thematik besteht darin, dass bei allen Vergleichen Theater (bzw. Performance oder Dramentext) den Bezugspunkt der Analysen bildet.

Der Band ist in fünf Teile gegliedert:

Teil 1: Theatralität, Medialität, Intermedialität

Teil 2: Theater in (anderen) Medien

Teil 3: Medialität & Medien im Theater

Teil 4: Theatrale Praktiken in der Mediengesellschaft

Teil 5: Vom Nutzen und Nachteil des Medienbegriffs für das Theater und die Theaterwissenschaft.

Die Einteilung der ersten vier Themenkomplexe basiert auf der ausführlichen Beschreibung, die die Herausgeber dieses Bandes als Einladung und Bestimmung der Themenfelder für den VIII. internationalen Kongress der Gesellschaft für Theaterwissenschaft e.V. 2006 in Erlangen zum Thema »Theater & Medien / Theatre & the Media« verfasst hatten.¹ Dieser Text, der den vortragenden Wissenschaftler/-innen als Inspirationsquelle, *punching ball* oder *sparring partner* gedient hat und dem auch Gedanken dieser Einführung entnommen sind, hatte zum Ziel, diejenigen Gebiete und Perspektiven zu kartographieren, in denen sich die Theaterwissenschaft mit Fragen und Problemen der Beziehungen zwischen Theater und (anderen) Medien konfrontiert sieht. Damit kann dieser Text auch als Folie dienen, um festzustellen, welche Gebiete von den Wissenschaftler/-innen auf dem Kongress und in diesem Band exploriert und welche noch wenig oder gar nicht entdeckt und erforscht worden sind.

1 Theater und Medien – Exposé zum Thema und zu den Sektionen (13 Seiten). Siehe: http://www.theater-medien.de/kongress/pdf/TK06_expose.pdf (01.08.2008).

Natürlich lassen sich nicht alle Beiträge konsequent in das aufgestellte Raster einordnen, am wenigsten in die monodirektionale Trennung »Theater in (anderen) Medien« und »(andere) Medien im Theater«. Denn genauso, wie insbesondere im 20. Jahrhundert Künstler/-innen die Gattungs-, Kunst- und Mediengrenzen überschritten, erweitert und niedergerissen haben, so bewegen sich – diese künstlerische Praxis reflektierend – freilich auch die Autor/-innen dieses Bandes gerade zwischen und über die Grenzen hinweg in diesem weiten Feld der *gegenseitigen* Beeinflussung von Theater und Medien. Um den Leser/-innen eine Struktur und Übersicht über die breit gestreuten Themen der 53 Beiträge zu bieten, wurde im Aufbau des Bandes dennoch zu diesem Schubladensystem gegriffen. Auch sind, soweit es sinnvoll schien, die vier Themenkomplexe noch einmal in detailliertere Rubriken (z.B. Tanz/Musiktheater/Theater) unterteilt.

Im Folgenden werden alle Aufsätze in der Reihenfolge ihres Abdrucks kurz charakterisiert und der thematischen Struktur entsprechend eingebettet. Zusammen mit dem Register sollten diese Charakterisierungen den Leser/-innen eine Hilfe bieten, ihren Weg durch diesen Band zu finden und sich in den »Liaisons dangereuses« von Theater und Medien nicht zu verlieren.

Teil 1: Theatralität, Medialität, Intermedialität

Im ersten Teil dieses Bandes sind diejenigen Beiträge aufgenommen, die sich mit den Grundlagen, Definitionen, Konzepten und Aufgaben der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Theater in seinen Beziehungen zu (anderen) Medien auseinandersetzen – also mit jenen grundsätzlichen Fragen, die eingangs skizziert worden sind.

Ebenfalls in diesem Teil aufgenommen sind Beiträge zur Intermedialität und medienvergleichende Fallstudien. Je nachdem, welchem Intermedialitätsbegriff man folgt, beinhalten freilich alle Aufsätze dieses Bandes intermediale Aspekte. In diesem 1. Teil sind insbesondere jene Analysen aufgenommen, bei denen nicht *eine(s)* der beteiligten Künste oder Medien, sondern gerade die *wechselseitigen* Beeinflussungen im Zentrum stehen.

Da sich die Plenarvortragenden der »Theater & Medien«-Konferenz (Gabriele Brandstetter, Klemens Gruber, Ulrike Haß und Andreas Kotte) sämtlich mit grundlegend theoretischen wie intermedial fallanalytischen Fragen beschäftigt haben, sind sie in diesem Teil aufgenommen.

Andreas Kotte plädiert in seinem Beitrag dafür, Beziehungen zwischen Theater und Medien zu erforschen, wehrt sich dabei allerdings gegen eine Vereinnahmung des Theaters durch einen zu weiten, »theoretisch eingesetzten« Medienbegriff, der sowohl die Geschichtlichkeit der Begriffe und Phänomene außer Acht lässt als auch die Differenzen zwischen Theater und Medien als unwesentlich einzustufen scheint. **Ulrike Haß** erlebt auf ihrem Streifzug durch die Theatergeschichte eine medientheoretische Perspektive, die an einer Interrelation von Medien interessiert und durch das Phänomen der Remedialisierung geprägt ist, als Vorteil für die Theaterwissenschaft. In historischen Exkursen zum (antiken) Zusammenhang von Schrift und Bild sowie dem Dispositiv der Renaissance legt Haß eine Entwicklung »vom Körper zum Bild« und eine daraus entstehende Dichotomie offen. Auch **Meike Wagner** sieht einen Mehrwert darin, wenn Theater- als Mediengeschichte

und ›Medium‹ dabei als ›contested concept‹ gedacht wird. Als Methodologie für eine mediale Theatergeschichtsschreibung und Möglichkeit, dem Theaterbegriff kritisch neu zu begegnen, schlägt sie die Mediologie von Régis Debray vor. Aus mediengeschichtlicher Perspektive bestimmen **Sabine Friedrich** und **Kirsten Kramer** Theatralität als mediales Dispositiv, »das nur durch das Zusammenspiel verschiedener materieller und technisch vermittelter Praktiken und Interaktionsformen beschreibbar ist und aufgrund der Appropriation unterschiedlichster audiovisueller ›Fremdmedien‹ zugleich immer schon ein komplexes intermediales Gefüge darstellt« – was sie am historischen Beispiel eines *auto sacramental* von Calderón de la Barca illustrieren.

Die ›alten Medien‹ Schrift, Gedächtnis und Körper werden von **Gabriele Brandstetter** in den Blick genommen. Dabei stellt sie das Nicht-Sehen des »Alpenglühens« in Peter Turrinis gleichnamigem Drama neben die sichtbar werdende Schrift in William Forsythes Choreo-Graphie HUMAN WRITES (2005). Da die Struktur von Medien im Übertragen und Übersetzen, im Transformieren liege, sei Medium und Medialität »immer schon von der Bewegung her zu denken«. Die Beziehungen zwischen »Wahrnehmung der Bewegung« und »Bewegtheit der Wahrnehmung« reflektiert **Isa Wortelkamp** aus Anlass einer tänzerischen Umsetzung des HESPERIDENPTYCHONS von Hans von Marées im Jahr 1999, wofür sie sowohl die Unterscheidung von Merleau-Ponty zwischen Bild- und Körper-Sehen, als auch die von Max Imdahl zwischen einem *sehenden* und einem *wiedererkennenden* Sehen heranzieht.

Der mit Lessing »fruchtbare Augenblick« dient **Jens Ruchatz** als Ausgangspunkt für grundlegende Überlegungen zum Verhältnis von Photographie und Theater. Anhand seiner Untersuchungen von Theaterphotographien und *staged photography* argumentiert er, dass ›Intermedialität‹ nicht Medien voraussetzt, sondern erst Medien erzeugt. Ausgehend von grundlegenden Überlegungen (u.a. ob Körper und Theater Medien sind) entwickelt **Kati Röttger** die These, dass sich die Trennung von Theater und Medien nicht aufrecht erhalten lässt, wenn man die Dynamik der medialen Transformationen in den Blick nimmt, »die in und zwischen Medien stattfinden«. Theater definiert sie als per se intermediales Geschehen, indem sie – mittels des Begriffs der Verkörperung und veranschaulicht an Sasha Waltz' DIDO & AENEAS (2005) – die Konzepte Medialität und Performativität zusammenschließt. Ebenfalls aus einer theoretischen Perspektive definiert **Chiel Kattenbelt** die Begriffe Multi-, Trans- und Intermedialität als drei unterschiedliche Perspektiven, aus denen Medienphänomene analysiert werden können, und unterstreicht die Bedeutung der wechselseitigen Verhältnisse von Materialität, Medialität und ästhetischen Konventionen für die Dynamik trans- und intermedialer Prozesse.

Günter Berghaus zeichnet die Entwicklung der Nutzung (damals) neuer Medien und Technologien im Italienischen Futurismus von 1909 bis in die dreißiger Jahre anhand der Arbeiten von Filippo Tommaso Marinetti nach und hebt insbesondere das völlig neue Verständnis von der Medialität des Theaters hervor, das sich u.a. anhand des THEATRE OF THE SKIES (1932) illustrieren lässt. (Inter-)Mediale Inszenierungen in Russland und Frankreich der Saison 1922/23 nimmt **Klemens Gruber** ins Visier. In einem spannungsreichen Bogen von Meyerholds GROSSMÜTIGER HAHNREI über die LAUTSPRECHERTRIBÜNEN von Gustav Klucis und WITHIN THE QUOTA der Ballets Suédois bis hin zu Dziga Vertovs KINOPRAVDA NR. 16 beleuchtet er die »wechselseitige Erhellung der medialen Verfasstheit« und die Bedeutung der Avantgarden für das »intermediale Jahrhundert«. Arbeiten von Samuel Beckett aus den sechziger und siebziger Jahren jenes Jahrhunderts (u.a.

FILM, SPIEL, DAS LETZTE BAND) dienen **Franziska Sick** dazu, Prozesse von Medienreflexivität und intermediale Struktur analogien zu untersuchen, wobei sie zu dem Schluss kommt, dass Beckett Medien »nicht nur in ihrer medialen Dinglichkeit, sondern ebenso sehr in Spielstrukturen und Anordnungsbeziehungen« offen legt.

Dem Verhältnis von Film und körperbasierter Performancekunst spürt **Jörg von Brincken** in Matthew Barney's Arbeiten THE CREMASTER CYCLE (1996-2002), DRAWING RESTRAINT (2005) und HOIST (2006) nach. Dabei nutzt er u.a. Deleuzes Vorstellung einer »haptischen Dimension des Blicks«, um eine »korporelle Präsenzdimension« nicht des Films, sondern des *Filmerlebens* zu beschreiben.

Die Frage nach einer »körperlichen Wahrnehmung« von Film und Theater ist auch Teil des Aufsatzes von **Annette Bühler-Dietrich**, die Lars von Triers Film DOGVILLE (2003) und die gleichnamige Theaterinszenierung von Volker Lösch (2005) in medien- und wirkungsästhetischer Hinsicht einander gegenüberstellt und in von Triers Film das »Spiel mit den Zeichen«, in Löschs Inszenierung »die Evidenz des Körpers« am Werk sieht.

Weitere medienvergleichende Analysen, diesmal von Fernsehen und Theater, bieten Andreas Enghart und Bianca Michaels. Dabei analysiert **Bianca Michaels** das Phänomen der Formatübernahme aus dem Fernseh- in den Theaterbereich anhand von Theatersoaps (u.a. FRIEDRICHSTRASSE, 2005) und Talkshow-Opern (u.a. DENIS CLEVELAND, 1996), basierend auf den Fernsehformaten der Talkshows und der Soap Series. **Andreas Enghart** erkennt in aktuellen TV-Serien (z.B. DESPERATE HOUSEWIVES, SOPRANOS oder SIX FEET UNDER) Merkmale der (Neo-)Avantgarde wie eine »avantgardistische« Dramaturgie und Bildästhetik, die – zusammen mit Formen der Intertextualität und inhaltliche Grenzüberschreitungen – Gründe seien, derartige Serien nicht länger als »Unterschichtenfernsehen« zu betrachten.

Teil 2: Theater in (anderen) Medien

Dieser Themenkomplex umfasst etwa den Wechsel von Stoffen aus Drama und Theater in andere Medien, z.B. Dramen- und Literaturverfilmungen; die Thematisierung von Theater in (fiktionalen) Welten in anderen Medien und Kunstwerken, z.B. in den sogenannten »Theaterfilmen«; die Übernahme von (Darstellungs-)Konventionen aus dem Theater in anderen Medien, worunter hier z.B. »Theatralität im Film« verstanden wird; und schließlich die diskursive Thematisierung von Theater in anderen Medien, z.B. in der Berichterstattung über Theater.

Ein Medienwechsel, der ebenfalls in diesem Teil verhandelt werden und eine wichtige Rolle in der Theaterwissenschaft spielen müsste, ist die Dokumentation von Theateraufführungen in statischen wie bewegten Bildern. Mit der Theaterphotographie beschäftigt sich der Beitrag von Jens Ruchatz in Teil 1 dieses Bandes. Mit der bewegten Aufzeichnung von Theateraufführungen indes hat sich von den knapp hundert Vortragenden des Kongresses erstaunlicher Weise niemand auseinandergesetzt, dabei sind gerade Theateraufzeichnungen für Fernsehsender, Theater und Archive wesentliche Quellen theaterwissenschaftlicher Forschung und wichtiges Arbeitsmaterial für Inszenierungsanalysen – ihre Nutzung jedoch ist mit erheblichen theoretischen Problemen verbunden, zu denen weitere Reflexionen durchaus wünschenswert wären.

Dramen-Verfilmung: Anders als zu erwarten beschäftigten sich wenige (Theater-) Wissenschaftler/-innen mit dem Phänomen der Dramen- und Literaturverfilmungen. Die einzigen (englischsprachigen) Aufsätze in diesem Bereich behandeln Verfilmungen antiker griechischer Tragödien. **Pantelis Michelakis** zieht u.a. eine frühe Filmfassung von KÖNIG OEDIPUS (1912) heran, um zu zeigen, dass sich bereits die frühen Formen der Medientransformation in ästhetischer Hinsicht unabhängig von Theaterkonventionen ausprägten. **Edwin Hees** wählte für seinen Beitrag die MEDEA-Adaptionen von Pier Paolo Pasolini (1970) und Lars von Trier (1988) sowie die ELECTRA-Adaptionen von Michael Cacoyannis (1961) und Miklós Jancsó (1975) als Beispiele für einen immer weitergeführten Prozess von »cultural transmission«.

Theater und Theatralität im Film: »Theaterfilme« im Sinne einer motivischen Behandlung von Theater im (meist fiktionalen) Spielfilm werden gleich in mehreren Beiträgen behandelt: Beginnend mit dem Film STAGE DOOR (1937) und stets die »Stage Door«, den Übergang zum Bühnenraum im Blick, untersucht **Stefanie Diekmann** Vorstellungen von Theater in einer Reihe von Filmen (von ALL ABOUT EVE bis QUAND LA MER MONTE), die einen Blick auf jene Aspekte des Theaters ermöglichen, die »normale« Theaterbesucher nicht zu sehen bekommen: auf das, was hinter der Bühne passiert. **Thomas Klein** interessiert sich für die Grenzgänge zwischen Bühne und Leben im Film und blickt dabei dem »Bühnentod« ins Auge: Das Motiv, das sich in Filmen von Ernst Lubitsch, Peter Greenaway, Baz Luhrmann u.v.a. finden lässt, treibe das Verhältnis von »Ernst und Spiel« in Theaterfilmen auf die Spitze. Für seine genauere Betrachtung von MARQUISE (Vera Belmont, 1997) und M. BUTTERFLY (David Cronenberg, 1993) nutzt Klein die Theater- und Filmform sowie den Theater-Rahmen (nach Erwin Goffman) als Analysekatégorien. **Hans Friedrich Bormann** lotet das Verhältnis von »Authentizität« und Selbst-Darstellung anhand zweier selbst- und medienreflexiver Filme über den Werdegang (angehender) Schauspielschüler/-innen aus. Dabei zeige sich, dass hinsichtlich der Frage nach der Selbstdarstellung eine Unterscheidung zwischen dem Spielfilm KLEINE HAIE (Sönke Wortmann, 1992) und dem Dokumentarfilm DIE SPIELWÜTTIGEN (Andres Veiel, 2004) irrelevant werde, »weil der Film bereits als Medium eine genuine Beziehung zum Imaginären unterhält«.

»Des Kinematografen oft zitierte »dokumentarische Authentizität« sei, so wird Alexander Kluge im Beitrag von **Christoph Ernst** zitiert, »nichts anderes als die hohe Stilisierung der Oper«. Anhand des Films DIE MACHT DER GEFÜHLE (1983) zeigt Ernst, wie Kluge die Spannung zwischen Form und Funktion der Oper im Gegensatz zu Adorno nicht als *ästhetisches*, sondern als *mediales* Problem verhandelt. Mithin ziele Kluges Praxis – wenn man seine Filmästhetik eines »dritten Bildes« mitdenkt – nicht auf die Integration der Medien Film und Oper, sondern vielmehr auf eine stete Mitrepräsentation der Mediendifferenz.

Alexandra Vlad beschreibt die Inszenierung theatraler Konventionen im zeitgenössischen rumänischen Kurzfilm, die als Stilmittel eingesetzt wird, um die Ästhetik rumänischer Filmproduktion der kommunistischen Ära zu persiflieren und gesellschaftskritisch eine »Kultur des Spektakels« zu spiegeln.

Der Vollständigkeit halber sei erwähnt, dass auch der Beitrag von Annette Bühler-Dietrich (siehe 1. Teil) in den Passagen über von Triers DOGVILLE Theatralität im Film behandelt, der Beitrag von Andreas Enghart über Seriedramaturgien (ebenfalls 1. Teil) Theatralität im Fernsehen.

Theater im Hörfunk: **Peter Seibert** erkundet das noch relativ unerforschte Terrain von »Theater und Hörfunk« und dokumentiert die Entwicklung von Hörfunkformaten, bei denen Theater als Referenzmedium konstitutiv ist, ab den 1920er Jahren. Dabei skizziert er, wie sich das Hörspiel von einem von Konventionen und Repertoire des Theaters dominierten Genre zu einem eigenständigen ästhetischen Medium entwickelt hat, wobei allerdings das »alte Format« vom »Theater im Rundfunk« nie völlig verschwunden ist.

Diskursive Thematisierung des Theaters: In der Radio- oder Fernsehberichterstattung über Theater (die vorwiegend in bestimmten Kultur-Kanälen und -Zeitfenstern oder bei »Theater-Skandalen« stattfindet) sowie in Theaterbesprechungen und Kritiken im Medium der Schrift wird (ein Bild von) Theater einerseits über die jeweilige Aufführung mit ihren begrenzten Zuschauerzahlen hinaus in die Gesellschaft transportiert, andererseits werden – so kann man erwarten – inhaltliche und ästhetische Normen verhandelt, gebildet oder geändert und damit Erwartungen, Präferenzen, Kulturproduktion und -partizipation beeinflusst. Auch dieses Problemgebiet der fremdmedialen Diskurse über Theater erfährt in theaterwissenschaftlichen Forschungen – und damit auch in diesem Band – nur wenig Aufmerksamkeit.

Hinsichtlich der Printmedien zeichnet **Christina Thurner** nach, wie in Tanzkritiken im 19. Jahrhundert ein Starkult um Ballerinas populär wird, wie einzelne Tänzerinnen als Idealwesen dargestellt und »zu Göttinnen hochgeschrieben« wurden. Diese Art des Schreibens, diese Wahrnehmung von Tanz/Tänzerinnen habe in der Folgezeit zwar nachgelassen, jedoch sei auch im 21. Jahrhundert, so Thurner, der Gestus der Mythisierung noch nicht ganz aus dem Genre der Tanzkritik verschwunden.

Teil 3: Medialität & Medien im Theater

Prinzipiell wäre in diesem Themenbereich eine ähnliche Reihe von Medienwechseln denkbar wie im 2. Teil, nur eben in umgekehrter Richtung, schließlich gibt es zahlreiche Prozesse der Übersetzung, der Transposition eines Stoffes aus diversen Medien ins Theater, zum Beispiel Romane, Filme etc. als Vorlagen für Theaterinszenierungen.

Eine Besonderheit des Theaters wird allerdings darin gesehen, dass es andere Medien nicht nur *repräsentieren*, sondern auch in ihrer Materialität *präsentieren* könne. Und so reflektiert die Mehrheit der Beiträge des 3. Teiles vor allem die Nutzung von technischen audiovisuellen Medien im Theater sowie die dramaturgischen Merkmale, Probleme und Konsequenzen der Beziehungen zwischen Theater und (anderen) Medien im Sinne von Mediennutzung und -kombination. Weitere Inszenierungsanalysen gelten dem Phänomen der intermedialen und intertextuellen Bezüge.

Weniger Beachtung findet die motivische und diskursive Thematisierung von (anderen) Medien im Theater, sowie die Konventionsübernahme aus (anderen) Medien, die z.T. im ersten Teil dieses Bandes angesprochen wurde (etwa im Beitrag von Bianca Michaels in Bezug auf das Fernsehen).

Es ist kein Zufall, dass theaterwissenschaftliche Forschungen häufig zunächst mit rein beschreibenden Analysen und Dokumentationen versuchen, die transitorischen theatralen Events für die Zukunft zu bewahren und so ein externes Gedächtnis der

Wahrnehmung theatraler Ereignisse zu bilden, die nur relativ wenige Zuschauer live gesehen haben können. Solche Analysen und Dokumentationen bilden einen wesentlichen Aspekt des 3. Teils dieses Bandes.

Die Aufsätze, die Medien(techniken) im Theater und/oder damit einhergehende Aspekte der Medialität des Theaters behandeln, sind soweit als möglich nach (traditionellen) theatralen Disziplinen – Musiktheater, Tanz, Theater/Performance – geordnet. Dem vorangestellt sind drei Beiträge, die sich aus verschiedenen Perspektiven mit dem zentralen ›Medium‹ und Zeichenträger des Theaters beschäftigen, dem Schauspieler/Körper und seinen Darstellung(technik)en.

Schauspieler/Körper: **Anja Klöck** bietet einen historischen Blick in das Denken, das hinter den schauspieltheoretischen Schriften seit der frühen Neuzeit steckt und veranschaulicht, wie dieses Denken durch Diskurse und Abbildungen über das Innere der Menschen, die zum Beispiel in Anatomiebüchern zu finden sind, kontextualisiert werden sollte. **Wolf-Dieter Ernst** untersucht konkrete Schauspieltheorien und stellt die Funktion der ›Techne‹ bei Konstantin Stanislawski und Alexander Moissi dar. Davon ausgehend unterscheidet er zwischen dramaturgischem und rhetorischem Einsatz von Medien in aktuellen Inszenierungen und behandelt dann am Beispiel von Stanislawski ›visuelle Energie‹ als rhetorische Technik. **Liesbeth Groot Nibbelink** analysiert die Beziehungen zwischen den *live*-Schauspielern, den Videobildern der Schauspieler und den Zuschauern und befragt dabei die Nützlichkeit der Begriffe ›character‹ und ›persona‹ anhand der Aufführung der Theatergruppe Space THE PLACE WHERE WE BELONG (2005).

Tanz: Bereits in Teil 1 dieses Bandes wurde im Beitrag von Gabriele Brandstetter u.a. William Forsythes HUMAN WRITES diskutiert. **Sabine Huschka** setzt sich ebenfalls mit dieser »Performance-Installation« auseinander und zeigt, wie sich Forsythes Interesse an Neuen Medien und Technologien primär auf »die technologisch durch die Medien eröffneten Modulationsformen körperlicher Bewegung« richtet, »die Sichtbarkeiten und aufmerkende Wahrnehmungen des Körpers-in-Bewegung erzeugen«. Neben jener »Art der Bewegungszeichnung« reflektiert Huschka die Modi der *Bewegungsaufzeichnung* in den Arbeiten von Forsythe und Peter Weltz. **Sabine Sörgel** beschreibt u.a., wie die Zuschauer in Bewegung versetzt werden, wenn Wanda Golonka die Poesie und (Sehnsuchts-)Motivik von Sarah Kanes GIER und 4.48 PSYCHOSIS in kreativen Raumanordnungen auf die Bühne bringt.

Mit der Wahrnehmung von Bewegung hatte sich im 1. Teil bereits Isa Wortelkamp in Hinblick auf eine Bildbeschreibung von Max Imdahl beschäftigt, die »einer choreographischen Anweisung gleichkommt«. An Tanzbeschreibungen aus dem 19. Jahrhundert und deren leitmotivischer Ballerinen-Verehrung erinnerte Christina Thurner im 2. Teil. Und Susanne Vill, die am Ende des 3. Teils »Spielräume zwischen Medienkunst und Virtueller Realität« in zeitgenössischen Performances auslotet, greift dafür stellenweise ebenfalls auf Tanz- und Musiktheater-Produktionen zurück.

Musiktheater: Intermediale Verfremdungsstrategien in der zeitgenössischen Inszenierung der Oper sind das Thema von **Robert Sollich**, der sich bei seiner Analyse von EUGEN ONEGIN (Peter Konwitschny, 1995) mit den »klassischen« Medien des Theaters, mit Körper, Klang und Stimme auseinandersetzt. **Regine Elzenheimer** hingegen diskutiert die neueren technischen Medien und verfolgt deren Einsatz im modernen Musiktheater von Bernd Alois Zimmermanns Die SOLDATEN (1965)

über Luigi Nonos PROMETEO (1984) bis hin zu Jörg Mainkas VOYEUR (2004). **Johanna Dombois** berichtet aus ihrer eigenen Theaterpraxis und reflektiert die Arbeit an der Oper FIDELIO, 21. JAHRHUNDERT (2001-04), die mit neuesten Medien wie Echtzeit-Computer-Graphik, immersiver Virtual Reality Technology und Passiv-Stereoprojektion inszeniert wurde.

Theater/Performance: **Patrick Primavesi** setzt sich mit der Theorie und Praxis von Brechts Lehrstücken der 1920er Jahre, vor allem seinem OZEANFLUG und dem BADENER LEHRSTÜCK VOM EINVERSTÄNDNIS, auseinander, um »die Herausforderung des Theaters durch diese frühen Medienexperimente« zu verstehen. Dafür schlägt er auch einen Bogen zum zeitgenössischen Theater und behandelt die Aufführungen von Chris Kondek (HIER IST DER APPARAT, 2006; BADENER LEHRSTÜCK, 2007), die – im Sinne Brechts – als Übung für die Beteiligten gestaltet wurden.

Lutz Ellrich beschreibt die »Krise der Repräsentation im Theater« anhand von zwei extremen Reaktionen und ihrem Spannungsfeld: dem Theater, das sich »von medialen Beimengungen reinigt« am Beispiel von Jerzy Grotowski, und dem Theater, das die Medien »exzessiv integriert« am Beispiel von Frank Castorf.

Castorfs in Kritiken als ›Totaltheater‹ bezeichnete Inszenierung DER IDIOT (2003) analysiert **Annemarie Matzke** als räumliche Anordnung »zwischen Panoptikum und Peepshow«. Dabei erkennt sie in den Bühnenbildentwürfen von Bert Neumann eine Thematisierung des Verhältnisses von Wohn-Architektur und Medien und im zeitgenössischen Theater eine auffällige Tendenz, »Bungalows, Boxen oder Container auf die Bühne« zu stellen. Sowohl der Container als »Idee der Bühne als Black Box« als auch der Einsatz von Film- und Videoprojektionen könne die Wahrnehmung des Raumes im Theater ändern und auf diese Weise die Frage nach der »Medialität der räumlichen Anordnung selbst« aufwerfen.

Dass der erste Fernseher auf der Bühne in einer Castorf-Inszenierung (VOLKSFEIND, 1988) das Medium als Gefängnis, das »Eingesperrtsein in einen Kasten sinnlich erlebbar« machte, zeigt **Erhard Ertel**. Unter Berücksichtigung von Castorfs Biographie und Theaterverständnis gibt Ertel einen Überblick über dessen noch weitgehend videotechnikfreie und dennoch »medienästhetische« Theaterpraxis der 1980er Jahre. In einem Exkurs zur Rockmusik wird hinsichtlich Castorfs prägendem Musikeinsatz argumentiert, dass »die einmontierten Songs keine Zitate, keine eigenständig dramaturgisch gesetzten Bedeutungsebenen, [sondern] komplexe kulturelle Gesten [sind], mit denen szenisch agiert wird«.

Einmontierte Musik- und Toneinspielungen bilden einen wichtigen Untersuchungsgegenstand von **Jörg Wiesel**, der sich mit der Münchner Theaterinszenierung DAS FEST DES LAMMS (2003) und deren Bezügen zum Dramentext von Leonore Carrington (1940) sowie einer Musiktheateraufführung (FEST DES LAMMS, 1999) auf Basis von Elfriede Jelineks Libretto auseinandersetzt. Intertextuelle und intermediale Bezüge, insbesondere zum leitmotivisch zitierten Godard-Film LE MÉPRIS (1963), finden dabei häufig allein über die auditive Ebene statt.

Sowohl für ihre reichen intermedialen Bezüge als auch eine intensive Nutzung technischer Medien sind die Performances der New Yorker Wooster Group bekannt, denen sich zwei englischsprachige Aufsätze widmen: **Johan Callens** analysiert die Aufführung TO YOU, THE BIRDIE (2001) und deren intermediale und intertextuelle Bezüge zu Racines PHÈDRE. Er fokussiert dabei sowohl die Nutzung technologischer Mittel als auch die Art und Weise, in der eine genderorientierte Interpretation gestaltet worden ist. Die Aufführungen POOR THEATRE (2003) und HAMLET (2005) der Wooster Group diskutiert **Serap Erincin** vor allem im Hinblick darauf, wie

Intermedialität (im Sinne von Mediennutzung bzw. -kombination) und Intertextualität (im Sinne von intertextuellen Bezügen) während der Proben und der Aufführung gestaltet wird. Interviews mit Mitgliedern der Wooster Group verdeutlichen, wie (inter-)aktiv und verwoben die Beziehungen zwischen Technik, Techniker/-innen und Performer/-innen während der Proben und Aufführungen sind.

Sigrid Merx plädiert dafür, das filmische Konzept der ›Photogénie‹ aus der französischen Filmtheorie der 1920er Jahre für die Analyse des Einsatzes von neuen Medien in Theateraufführungen fruchtbar zu machen, und illustriert dies anhand der Theaterarbeit (u.a. anhand des PROUST-ZYKLUS, 2003/05) des flämischen Theatermakers Guy Cassiers, der erzählerische Ausdrucksmittel mit ›live‹-Kameras und Videoprojektionen erweitert. Unterschiedliche Formen möglicher Nutzungen von Kamera und Videoscreen behandelt **Hajo Kurzenberger** am Beispiel von Stefan Puchers OHELLO-Inszenierung (2004). Dabei katalogisiert er verschiedene Funktionen und Perspektiven, die AV-Bilder im Theater einnehmen können. So dienen Bühneneinblendungen etwa einer »visualisierten Psyche« von Figuren, »einer visuell beschleunigten Dramaturgie« oder auch der Erzeugung des Eindrucks von »Authentizität« – die freilich, so Kurzenberger, »dank wackelnder Handkamera« nichts anderes sei als »ein Darstellungstrick«.

Die komplexen Beziehungen zwischen Theater, Medien, Realität und ›medialisierter Realität‹ lotet **Katharina Pewny** anhand der Aufführungen SABINATION (Rimini Protokoll, 2004) und PERFORM PERFORMING (Jochen Roller, 2005) aus. Garniert mit Gedanken zu grundlegenden Problemen der Performativität bzw. des ›Performens‹ illustriert sie, wie Medienrepräsentationen weniger als »Beglaubigungssiegel« für Realitäten denn vielmehr ›welterzeugend‹ fungieren. **Nikolaus Müller-Schöll** entwickelt mit Blick auf die Inszenierungen CARGO SOFIA ZOLLVEREIN (Rimini Protokoll, 2006) und MY NECK IS THINNER THAN A HAIR: ENGINES (Walid Raad, 2005) die These, dass das »angebliche ›Wirklichkeitstheater‹ [...] auf dem Wege seiner Suche nach dem Realen die unauflösbare Ambivalenz des Glaubens an die Illusion wiederentdeckt« habe.

Susanne Vill setzt sich mit den neuesten technologischen Entwicklungen in den Medien, die die virtuellen Bühnenraumgestaltungsmöglichkeiten bereichert haben, auseinander und behandelt dazu interaktive Formen von Installationen, Environments, virtuellen Realitäten und Immersionsräumen, die Mediatisierung des Körpers, telematisches Theater und interaktives Theater in Cyberspace. Sie geht auch auf die Arbeit von Klaus Obermaier ein und kompensiert damit die Tatsache, dass sich der Plenarvortrag von Obermaier auf dem »Theater & Medien«-Kongress aufgrund der vielen Video-Beispiele aus seiner innovativen Arbeit leider nicht im Schriftmedium dieser Publikation umsetzen ließ.

Internet Performance: **Julia Glesner** analysiert Internet Performances (u.a. HAM-NET, 1993 und das CASSANDRA PROJECT, 1996) und deren Entwicklung in den letzten Jahren und stellt diese in einen Zusammenhang mit grundlegenden Fragen über die anthropologische Dimension (Plessner) von Theater, um zu ergründen, ob Internet Performances potentiell eine ähnliche Funktion erfüllen können wie das (traditionelle) Theater.

Für die Herausgeber stellte sich die Frage, ob das Phänomen der Internet Performances besser im 2. Teil, Theater in (anderen) Medien, oder doch im 3. Teil, (andere) Medien im Theater, aufgehoben sei. Zwar fehlen bei Internet Performances gemeinhin als wesentlich betrachtete Kennzeichen des Theaters wie *liveness* und die leibliche Ko-Präsenz von Produzenten und Rezipienten. Die Frage ist, ob

es sich dabei eventuell um Merkmale handeln könnte, die – wie viele andere einst als notwendig betrachtete (z.B. die Notwendigkeit einer Konfliktstruktur, einer kausalen und chronologischen Narration im Drama/Theater oder von Als-ob-Handlungen) – auf dem Scheiterhaufen der als letztlich nur akzidentiell erkannten Merkmale landen werden. Ob das der Fall sein wird, ist sowohl von gesellschaftlichen Aushandlungen als auch von diskursiven Verläufen abhängig. Vorläufig gehen wir davon aus, dass – je nach Perspektive – Internet Performances eine Erweiterung des Begriffs ›Theater‹ oder ›Performance‹ bringen könnten und haben diesen Beitrag darum am Ende des 3. Teils platziert. Es wird spannend zu beobachten sein, welche Demarkationslinien und -verschiebungen sich bei fortschreitender technischer Entwicklung zwischen Theater und (anderen) Medien herausbilden.

Teil 4: Theatrale Praktiken in der Mediengesellschaft

Der vierte Themenkomplex bezieht sich auf die Funktionen der theatralen Praktiken und Medien in einer Gesellschaft, die zunehmend als eine mediatisierte beschrieben wird. Dabei handelt es sich sowohl um die Beziehungen zu anderen Systemen wie Politik, Ökonomie, Bildung, Religion usw., als auch um einen Vergleich der theatralen Praktiken und Medien in gesellschaftlicher Hinsicht: Welche Funktionen werden von welchen Medien und für welche Nutzer-/Teilnehmer-/Zuschauer-Gruppen übernommen? Damit wäre etwa auch eine vergleichende Analyse impliziert, die die Wirkungen und Funktionen, die Produzenten auszulösen und zu erfüllen beabsichtigen, mit den tatsächlichen Erfahrungen der Rezipienten konfrontiert. Eine Historisierung solcher Fragen bedeutet, dass die Konsequenzen der Einführung von (historisch gesehen) je neuen Medien wie Film, Fernsehen und digitalen Medien für das Theater reflektiert werden sollten: Welche neuen Medien oder Events übernehmen welche (Teil-)Funktionen der ›alten‹?

Die Verbindungen von Theater und Medien mit anderen gesellschaftlichen Systemen, wie z.B. der Politik, die Fragen nach der Kulturpartizipation – insbesondere die vergleichende Analyse der Kulturpartizipation bei Theater und (anderen) Medien – sowie die gesamte Rezeptionsforschung sind auf dem Kongress und in diesem Band unterbelichtet geblieben, was durchaus als repräsentativ für die aktuellen Forschungsinteressen von Theater- und Medienwissenschaftlern gesehen werden muss.

Teilaspekte der Thematiken immerhin werden in Aufsätzen in anderen Kapiteln dieses Bandes angesprochen, zum Beispiel die Übernahme von Konventionen im Theater aus der Fernsehpraxis (im Aufsatz von Bianca Michaels über Theater-soap und Talkshow-Oper in Teil 1); die Übernahme von dramaturgischen Merkmalen und Funktionen aus dem Theater im Fernsehen (im Aufsatz von Andreas Englhart ebenfalls in Teil 1); oder die Beziehung zwischen Theater und Hörspiel, die Peter Seibert (in Teil 2) ausgelotet hat und die u.a. klar macht, inwieweit etwa die Adaptionspraxis der Radioübertragungen auch zu Selektion und Kanonisierung der Dramatik beigetragen hat.

Selten nur werden die Beziehungen zur Welt *außerhalb* des Theaters oder der Medien ins Zentrum der Forschungsarbeiten gerückt. Immerhin drei Bereichen wird in diesem Band Aufmerksamkeit gewidmet:

Gesellschaftliche Funktionen von Theater und Medien: Eine vergleichende Analyse, wie Theater, Film und andere theatrale Formen wie Varietés, Cabarets, Revuen und »Sensationsstücke« auf die Ereignisse des Ersten Weltkrieges reagiert und welche Funktionen sie dabei erfüllt haben, präsentiert **Eva Krivanec**. Vor diesem Hintergrund untersucht sie die Frage, inwieweit sich die Theateravantgarden der 1920er Jahren ästhetisch durch propagandistische Großprojekte wie die sogenannten »Kriegsausstellungen« und allgemein die experimentierfreudige Kriegsunterhaltungskunst inspirieren ließen. **Matthias Warstat** analysiert, wie amerikanische Theater – sowohl kommerzielle Mainstreamtheater als auch politische Performancekunst – im Vergleich zum Fernsehen auf die Anschläge des 11. September 2001 reagiert haben, und problematisiert dabei den Anspruch der Theater, auf angebliche Traumatisierungen in der Gesellschaft therapeutisch zu reagieren.

Bildung, Theater und Medien: Mit ganz unterschiedlichen Aspekten der Bildung beschäftigen sich vier Beiträge.

Leopold Klepacki blickt auf die Bedeutung der Theater- und Medienpädagogik im Schulsystem sowie das Selbstverständnis beider Disziplinen und kommt zu dem Schluss, dass ein »sinnvolles methodisch-inhaltliches Verhältnis« nur möglich sei, »wenn die Medienpädagogik das ästhetische Element von Medien zum zentralen Ausgangspunkt macht und das Darstellende Spiel anerkennt, dass mediale Erfahrungen ebenfalls sinnlich-leibliche Primärerfahrungen sind«.

Die Frage, welches Bild Kinder von Theater, Film und Fernsehen haben, wird von **Ina Gombert** auf Basis einer empirischen Forschung diskutiert. Anhand einer Befragung von Drittklässler/-innen gelangt sie zu dem Befund, dass Kinder (Kino-) Filme vor allem als Illusionsmedien wahrnehmen, während der Reiz des Theaters in der Wechselwirkung zwischen »echt« und »getrickt« bestehe.

Freda Chapple stellt ein Pilotprojekt vor, das die Bedeutung der digitalen Technologie für Theaterpraxis und Bildung im Kontext britischer Bildungspolitik erforscht. Nicht nur auf der Produktionsseite, sondern auch im Kontakt mit dem Publikum finde durch die Verfügbarkeit digitaler Medien eine grundlegende Veränderung der Rolle statt, die das Theater im Bildungswesen erfülle oder erfüllen könne.

Einen besseren Transfer der Kenntnisse aus der Theaterwissenschaft in die Praxis – oder genauer: zu angehenden Praktiker/-innen wie den Studierenden an Theaterhochschulen – ist das Anliegen von **Anton Rey** und **Thomas Gruebler**, die dafür einen Webauftritt entwickelt haben (www.theatertheorie.net), über den sich Studierende (inter)aktiv mit wichtigen epistemischen Erkenntnissen der Theaterwissenschaft vertraut machen können, mit Theorien, die – so die optimistische Annahme – auch grundlegende Auswirkungen auf die Praxis haben könnten.

Recht: Die Verbindung zum juristischen System wählt **Kimon Keramidas**, um die Frage des Copyrights anzusprechen: In einer Zeit, in der Medientechnologien das Kopieren und Reproduzieren von audiovisuellen (Kunst-)Werken stark vereinfacht hat, wird das Urheberrecht zu einem zentralen – technischen wie juristischen – Problem. Keramidas reflektiert, welche Konsequenzen es für das Persönlichkeitsrecht hätte, würde man Theater im juristischen Sinne als Medium betrachten.

Teil 5: Vom Nutzen und Nachteil des Medienbegriffs für das Theater und die Theaterwissenschaft

Den Abschluss des Buches bildet eine von Kay Kirchmann moderierte Podiumsdiskussion mit Christopher Balme, Ulrike Haß, Chiel Kattenbelt, Andreas Kotte und Irina Rajewsky, in der versucht wird, wesentliche Fragen, die der »Theater & Medien«-Tagung zugrunde lagen, zu beantworten. Dabei wurden folgende vom Moderator vorgestellte Thesen diskutiert:

1. Es gibt keinen Medienbegriff oder »Welchen Medienbegriff hätten's denn gern?«
2. Medienvergleiche wie Einzelmedienontologien sind diskursive Strategien, keine epistemologischen Operationen.
3. Die Relationierung »des« Theaters zu »den« Medien ist eine historisch variierende Diskursstrategie, die kulturpolitischen Interessenslagen und -konjunkturen unterliegt.
4. Auch die Frage nach der Integrationsfähigkeit »der« Medien in den Gegenstandsbereich der Theaterwissenschaft unterliegt institutions- und hochschulpolitischen Konjunkturen.

Schluss

Aus dem Überblick über die von den Autor/-innen gewählten Themen der Beiträge ergibt sich ein Eindruck, welche Forschungsinteressen in der Theaterwissenschaft für unterschiedliche Problembereiche im Feld von »Theater und Medien« aktuell dominieren. Zugleich wird deutlich – zumal wenn man die Beschreibung der Problemgebiete für die Konferenz »Theater & Medien« als Kontrastfolie heranzieht (vgl. Fußnote 1) –, welche Themengebiete kaum erforscht und unterbelichtet geblieben sind. Dabei zeichnen sich interessante Perspektiven für neue Forschungsbereiche ab.

Wie zu erwarten war, beschäftigen sich die meisten Beiträge mit (anderen) Medien im Theater (Teil 3). Dabei sind vorwiegend Inszenierungen des letzten Jahrzehnts als Analyse-Objekt gewählt worden, woraus sich ein aufschlussreicher Überblick über aktuelle Entwicklungen in der Theaterpraxis ergibt. Diese Entwicklungen in der künstlerischen Praxis zwingen – obschon bereits in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts durchaus vergleichbare Entwicklungen stattgefunden haben – Praktiker/-innen und Wissenschaftler/-innen (wieder) dazu, das Selbstverständnis des Phänomens Theater grundlegend zu reflektieren. Die Faszination für die aktuellen Entwicklungen und die damit zusammenhängenden Fragen über das Selbstverständnis des Theaters spiegeln sich auch in dem Interesse für Grundlagenprobleme und medienvergleichende Analysen (Teil 1).

Für den Bereich »Theater in (anderen) Medien« (Teil 2) wurde anders als erwartet nur wenig über das Phänomen der Dramenverfilmung geschrieben, und nahezu gar nichts über das Problem der Aufzeichnung von Theater, während sich die Thematisierung von Theater im Spielfilm eines großen Interesses erfreuen konnte. Die Analyse von Diskursen über Theater in anderen Medien (Print, Fernsehen und Internet) fiel völlig aus dem Fokus des Interesses. Ähnliches gilt für das Thema »Theatrale Praktiken in der Mediengesellschaft« (Teil 4). Dort hat allein der Bereich

der Bildung größere Aufmerksamkeit bekommen, sehr geringe hingegen andere gesellschaftliche Themen wie Produktion, Rezeption und die Voraussetzungen, unter denen Theater und Medien produziert werden, Funktionen von Theater im Vergleich zu anderen Medien usw.

Im Allgemeinen kann konstatiert werden, dass sich die meisten Wissenschaftler/-innen (evidenterweise) mit dem zentralen Objekt der Theaterwissenschaft, der Inszenierung bzw. Aufführung (im Sinne dessen, was Zuschauer/-innen präsentiert wird), beschäftigt haben. Je weiter man sich von diesem Zentrum wegbewegt, desto weniger Forschungen liegen vor. Ähnliches gilt für die historische Dimension. Obwohl einige Aufsätze zeigen, dass auch in früheren Jahrhunderten Probleme der Beziehung zwischen Theater und (anderen) Medien mit spannenden Ergebnissen zu untersuchen sind, beschäftigen sich die meisten Wissenschaftler/-innen mit der zeitgenössischen Theaterpraxis. Dies freilich muss nicht bedeuten, dass die Beziehungen zwischen Theater und (anderen) Medien speziell als Problem unserer Zeit wahrgenommen werden. Es könnte auch daran liegen, dass Theaterwissenschaftler/-innen derzeit ohnehin vorwiegend das zeitgenössische Theater in den Blick nehmen – und vielleicht aus gutem Grund, denn nur zeitgenössisches Theater kann als Theater rezipiert werden. Alle früheren Formen sind per definitionem nicht mehr als Theater, sondern nur noch in ihren Repräsentationen und Spuren in anderen Medien zu erforschen. Auch darum spielt das Verhältnis von Theater und Medien solch eine wesentliche Rolle und wird immer weiter virulente Fragen für theaterwissenschaftliche Forschungen aufwerfen.

Literatur

- Baudry, Jean Louis (1994): »Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks«. In: *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen*. Hg. von Margarete Mitscherlich: 48. Jahrg., Heft 11, S. 1047-1074.
- Devereux, Eoin (2003): *Understanding the Media*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications.
- Faultstich, Werner (2004): *Medienwissenschaft*. Paderborn: Fink.
- Hickethier, Knut (1995): »Dispositiv Fernsehen. Skizze eines Modells«. In: *montage/AV*. 4. Jg. Heft 1, S. 63-84.
- Hörisch, Jochen (2001): *Der Sinn und die Sinne. Eine Geschichte der Medien*. Frankfurt/M.: Eichborn.
- Krämer, Sybille (2008): *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Krämer, Sybille/Horst Bredekamp (2003): »Kultur, Technik, Kulturtechnik«. In: Dies. (Hg.): *Bild, Schrift, Zahl*. München: Fink, S. 11-22.
- Kümmel, Albert/Leander Scholz/Eckhard Schumacher (Hg.) (2004): *Einführung in die Geschichte der Medien*. Stuttgart: Fink.
- Leeker, Martina (2001): *Maschinen, Medien, Performances. Theater an der Schnittstelle zu digitalen Welten*. Berlin: Alexander.
- Leonhard, Joachim-Felix/Hans-Werner Ludwig/Dietrich Schwarze/Erich Straßner (Hg.) (1999-2001): *Medienwissenschaft: Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen*. Berlin: De Gruyter.
- Leschke, Rainer (2003): *Einführung in die Medientheorie*. München: Fink.
- Luhmann, Niklas (1996): *Die Realität der Massenmedien*. Opladen: Westdeutscher Verlag.

- Luhmann, Niklas (1998): *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- McLuhan, Marshall (1994 [1964]): *Die magischen Kanäle. Understanding Media*. Dresden: Verlag der Kunst.
- Mersch, Dieter (2006): *Medientheorien zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Paech, Joachim (1997): »Überlegungen zum Dispositiv als Theorie medialer Topik«. In: *Medienwissenschaft*, Heft 4, Marburg, S.400-420.
- Pias, Claus/Joseph Vogl/Lorenz Engell/Oliver Fahle/Britta Neitzel (Hg.) (1999): *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. Stuttgart: DVA.
- Rajewsky, Irina O. (2002): *Intermedialität*. Tübingen & Basel: Francke.
- Schanze, Helmut (Hg.) (2001): *Handbuch der Mediengeschichte*. Stuttgart: Kröner.
- Siebert, Bernhard/Tobias Nanz (Hg.) (2006): *EX MACHINA. Beiträge zur Geschichte der Kulturtechniken*. Weimar: VDG.