

INTERMEDIALITÄT ALS BEDINGUNG VON THEATER: METHODISCHE ÜBERLEGUNGEN

KATI RÖTTGER

Die Anwendung von Intermedialitätskonzepten in der theaterwissenschaftlichen Forschung wird im Allgemeinen mit der zunehmenden Nutzung neuer Technologien bzw. elektronischer Medien auf den zeitgenössischen Bühnen gerechtfertigt (Boenisch: 104). Folgt man diesen Ansätzen, so bedarf das Phänomen des multimedialen Theaters¹ medientheoretischer Erklärungsmodelle, weil das Wechselspiel zwischen Theater und Technologie mit geläufigen – kulturwissenschaftlichen oder zeichentheoretischen – Methoden der Theaterwissenschaft nicht ausreichend zu erschließen sei. Dabei wird häufig von einer Opposition zwischen ›Theater‹ einerseits und ›den Medien‹ andererseits ausgegangen, sei es in der Gegenüberstellung von ›live«-Theater und Medien/Technologie², sei es in der Transzendierung des Theaters zur ›Bühne für die Medien‹ im Sinne einer ›Metaphysik‹ des Hypermediums.³

Was diese Ansätze meines Erachtens unberücksichtigt lassen, ist die in den Intermedialitätsbegriff eingeschlossene *Dynamik* der medialen Transformation oder Transmission, die *in und zwischen* Medien stattfindet. Schließt man diese Dynamik in die Überlegungen ein, dann lässt sich die Trennung von Theater und Medien/Technologie nicht aufrechterhalten. Im Gegenteil: die Dynamik der (medialen) Transformation ist dem Theater grundsätzlich eigen. Sie zeigt sich bereits in der bekannten Annahme, dass das Theater (genauer: die Theateraufführung) als ein Prozess zu verstehen ist, der sich in einem bestimmten Raum in einer bestimmten Zeit mittels der gleichzeitigen Anwesenheit von (und daher zwischen) Akteuren und Zuschauern konstituiert (Fischer-Lichte 1983: 15). Ausgehend von dieser These möchte ich Theater bzw. die Theateraufführung im Folgenden als ein intermediales Geschehen definieren.

Um diesen Zusammenhang genauer zu erläutern ist es zunächst notwendig, zwei Voraussetzungen zu klären: 1. Ist der Körper ein Medium? 2. Ist das Theater ein Medium? Die Definition des Theaters als intermediales Geschehen erfolgt anschließend mittels des Begriffs der Verkörperung im Zusammenschluss der Konzepte Medialität und Performativität.

-
- 1 Multimediales Theater wird häufig nicht trennscharf von intermedialem Theater unterschieden.
 - 2 Vgl. die Beiträge in Leeker.
 - 3 Chapple/Kattenbelt (20): »The first principle [of the conceptional framework that the authors offer] that theatre is a hypermedium that incorporates all arts and media and is the stage of intermediality.«

I. Ist der Körper ein Medium?

An der Frage, ob der menschliche Körper im theatralen Kontext als Medium aufzufassen sei, scheiden sich die (theaterwissenschaftlichen) Geister (vgl. dazu ausführlich Röttger: 33-54). Als symptomatisch für die gegenwärtige epistemologische Problemlage innerhalb der Theaterwissenschaft seien hier Erika Fischer-Lichte (2004: 141-162) schauspieltheoretische Ausführungen zu der Frage »Was verkörpert der Körper des Schauspielers?« dargelegt. Besonders interessant im gegebenen Zusammenhang ist die medientheoretische Implikation, mit der die Titelfrage versehen ist. Sie wird offenbar, indem die angekündigte Reflexion auf die Schauspielkunst als (notwendige) »Reflexion auf die Fähigkeit und Eignung des menschlichen Körpers [...] als Medium zu fungieren« (141) konkretisiert wird. Das Ergebnis, zu dem Fischer-Lichte am Ende ihrer Ausführungen gelangt, könnte eindeutiger nicht sein. Es lautet: »Der Leib [des Schauspielers] ist nicht, er wird: Der Leib ereignet sich. Als ein Medium ist er daher nicht zu begreifen« (161). Gegründet ist diese Aussage auf eine radikale Unterscheidung zwischen den Konzepten der Verkörperung (*embodiment*) und des Mediums. Während Fischer-Lichte mit dem Konzept der Verkörperung ein unabgeschlossenes Potential im Sinne von aktiver Hervorbringung von Körperlichkeit verbindet, beschränkt sich ihre Verwendung des Medienbegriffs auf eine rein instrumentelle oder semiotische Funktion (des Körpers). Von Medium ist hier nur dann die Rede, wenn der Körper (im Gegensatz zum phänomenalen, werdenden, unabgeschlossenen Leib) als ästhetisch neutraler Träger einer Bedeutung auftritt, als »Material, [...] durch das etwas anderes als es selbst in Erscheinung tritt« (141).

Mit dieser Unterscheidung⁴ wird jedoch eine mittlerweile weit reichende theoretische Fundierung des Medienbegriffs übersehen (und als Chance nicht wahrgenommen), welche auf die heuristische und methodische Produktivität des Konzepts abhebt, die in der Figur der (dem Wort selbst bereits innewohnenden) Vermittlung eingeschlossen ist. Mit dieser Figur wird die statische Trägerfunktion, die Fischer-Lichte dem Begriff zuschreibt, von der (aktiven) Funktion der Übertragung abgelöst. Medien sind dann weder sekundär im Sinne eines Zeichenapriori (als bloße Behälter von Botschaften), noch primär im Sinne eines Technikapriori (als Botschaften schlechthin) zu verstehen. Vielmehr nähert sich auf diese Weise der Medienbegriff dem von Fischer-Lichte vertretenen Verkörperungsbegriff an und muss in einer kulturanthropologischen Perspektive betrachtet werden, die zeigen kann, »wieso Medien im Akt der Übertragung dasjenige, was sie übertragen zugleich mit bedingen und prägen. Es ist die Idee der ›Verkörperung‹ als eine Kultur stiftende Tätigkeit, die es erlaubt, ›Übertragung‹ als ›Konstitution‹ auszuweisen und zu begreifen« (Krämer 2003: 85).

4 Die Opposition zwischen Verkörperung und Medium impliziert hier eine weitere radikale Trennung: die zwischen Performativität und Repräsentation. Während die Repräsentation ebenso wie das Medium dem Zeichenapriori unterstellt wird, steht Performativität hier für Vollzug und Hervorbringung ein. Besonders problematisch hinsichtlich der Übertragung auf Schauspielkunst ist der gegenseitige Ausschluss, durch den notwendigerweise zwei verschiedene Körper des Schauspielers (phänomenaler Leib, semiotischer Körper) eingeführt werden müssen, die in ein und demselben Leib so gesehen keine Vermittlungsinstanz besitzen. Vgl. zu dieser Problematik unter Einführung des Begriffs der Darstellung: Dieter Mersch: http://www.momo-berlin.de/Mersch_Verkoerperung.html (10.10.2006).

Dass diese Vermittlerfunktion des Mediums oder der Medialität vor allem für den Körper als Medium zutrifft, lässt sich aus phänomenologischer Perspektive noch etwas präziser mit Bernhard Waldenfels begründen. Auch er hebt den Vermittlungscharakter von Medien⁵ hervor und begründet damit die Funktion des Mediums als Zwischeninstanz. Zwischeninstanzen, so Waldenfels (113), »sind Instanzen, die eingreifen, ohne dass sie das Geschehen, in das sie eingreifen, umgreifen.« Auf diese Weise modalisieren sie die menschliche Erfahrung in Zeichen, Bildern und Klängen mittels geeigneter Werkzeuge und Apparaturen. Damit nehmen sie an der Ermöglichung von Erfahrung teil und dienen nicht lediglich der Wiedergabe bestimmter Inhalte von Erfahrungen. Die erste, zentrale Vermittlungsinstanz medialer Erfahrung ist der menschliche Körper selbst. Das gilt auch dann und zeigt sich besonders, wenn man das Wechselspiel zwischen Erfahrungsweisen und möglichen Darstellungsweisen in Bild- und Klangformen, in Gestik und Mimik, in Worten und Handlungen in Betracht zieht, das dem Schauspielen zueigen ist und die Medialität des Schauspielerkörpers prägt. Diese »durchgehende Medialität unserer Erfahrung« nämlich, und hier folge ich weiter Waldenfels (142), »findet [...] ihren Rückhalt in der Verfassung unseres Leibes, der zugleich sehend und sichtbar, hörend und hörbar, berührend und berührbar ist, aber nie das eine und das andere in nahtloser Einheit«. Damit ist nicht nur die Medialität des Körpers, sondern auch die Verkörperung durch Techniken und Medien angesprochen: So wie der Leib als technischer Apparat (als Registrier-, Bewegungs- und Koordinationsapparat) und als Medium fungiert, verkörpern sich an Sinn und Erfahrung verbundene Phänomene wie Bild, Sprache oder Musik in verschiedenen Medien. Fragen wir vor diesem Hintergrund erneut, ob der Körper ein Medium sei, so erweist sich das Argument der Doppelung von Körper und Leib als ebenso hinfällig wie die Oppositionsbildung zwischen Medium und Verkörperung. Vielmehr müssen wir die doppelte Modalität des ›Leibkörpers‹ (Waldenfels: 138) hervorheben, um festzustellen, dass Körper medialisieren und Medien verkörpern.

Wie ist diese Schlussfolgerung nun auf das Theater zu übertragen?

II. Ist Theater ein Medium?

Um diese Übertragung zu leisten, gehe ich von folgender These aus: Theater vollzieht sich mittels einer offenen, dynamischen Konfiguration medialer Transmissionen. Abhängig von dem historischen oder kulturellen Kontext, in dem Theater sich ereignet, ist es dabei jeweils mit denjenigen Medien identisch, in denen seine Struktur bestimmenden Elemente sich verkörpern. Auf seine Minimalbestimmung reduziert, lässt sich sagen, dass Theater sich im Prozess der Übertragung und Konstitution (im Sinne von Eingreifen ohne zu umgreifen) von Erfahrung zwischen agierenden und wahrnehmenden Körpern in einem bestimmten Raum zu einer bestimmten Zeit vollzieht. Damit ist gleichzeitig dessen grundlegende intermediale Qualität benannt.

Um die intermediale Qualität des Theaters genauer zu bestimmen, soll in den folgenden Schritten 1. der Medienbegriff um das Konzept des Performativen erweitert werden, 2. Intermedialität als epistemische Bedingung von Medienerkenntnis (im Theater) beschrieben werden, um 3. schließlich die verschiedenen Modalitäten

5 Waldenfels (113): »Begriffsgeschichtlich verweist [der Begriff des Mediums] auf die Vermittlungsformen des Mittleren, des Zwischen und des Dritten«.

des Spiels der medialen Erscheinungsweisen, welche im Theater aufgeführt werden können, zu sondieren.

III. Medialität und Performativität

Die Prozesse von Verkörperung in und Übertragung durch Medien orientieren sich am Performativen. Ein solches Medien- und Theaterverständnis begreift die mit Erzeugung von Sinn verbundenen Phänomene wie Sprache und Bild als zeitlich situierte Ereignisse, die im medialen Vollzug hervorgebracht werden. Theater ist so gesehen ein Medium, das phänomenalisiert. Es lässt Phänomene erscheinen, macht sie den Sinnen zugänglich und macht damit auch Bezugnahme möglich. Die aktive (sinnliche und kognitive) Teilhabe der Zuschauer am theatralen Ereignis ist dieser Bestimmung implizit. So gesehen erschließt sich die Aufführung nicht als Zeichenoberfläche, die der Analyse nur durch Dechiffrierung zugänglich ist, als sei das Wesentliche des Sinns hinter den Phänomenen verborgen. Ebenso wenig haben wir es mit der Aufführung als partikuläre Form eines vorgegebenen kulturellen Systems zu tun. Wird die Aufführung hingegen in den Modi von Medialität und Performativität als Ereignis verstanden, dann zeigt sich das Wesentliche nicht hinter den Phänomenen, sondern erweist sich im Ereignis des Vollzugs selbst. Die Erfahrung (Teilhabe) ist hier in die Sinnggebung eingeschlossen, weil Phänomene stets reicher sind als die Begriffe, die wir uns von ihnen machen (Krämer 2002).

Welchen Anteil hat nun die mediale Übertragung an diesem Vorgang? Wesentliche Bedingung für die Orientierung am Performativen ist die konstitutive Leistung der Medien im Sinne von Verkörperung. Diese setzt voraus, dass Medien nicht als essentialistisch aufgefasst werden können. Gehen wir davon aus, dass das, was uns erscheint, in Medien erscheint und Medien »im Akt der Übertragung dasjenige, was sie übertragen, zugleich mit bedingen und prägen« (Krämer 2003: 85), dann müssen wir das Vermittlungsrepertoire, das Medien bereit stellen, auch in der Potentialität der Unterscheidung mitdenken, welche Medien als Strukturierungsinstanzen (indem sie in Erfahrungen eingreifen) erkennbar machen. Genauer gesagt ist nicht nur die Qualität der Übertragung und Vermittlung, sondern gerade die Potentialität der Unterscheidung und Strukturierung als Medialität zu bezeichnen. Denn Medialität vollzieht sich im Prozess der Übertragung in ein anderes Medium, mit dem die ästhetische Neutralität (die Transparenz) eines Mediums gebrochen werden kann. Sybille Krämer spricht in Anlehnung an Niklas Luhmann (1995: 165-214) in diesem Zusammenhang von der Übertragung eines Mediums in eine Form. Von besonderem Interesse ist im Kontext der Bestimmung des Theaters als intermediales Geschehen ihre Feststellung, dass es »auf das Erkenntnisinteresse und den Beobachterstandpunkt [ankommt], was bei einer Beschreibung als Medium und was als Form zählt« (Krämer 2003: 82).⁶ Theater nun kann diesen Prozess der Übertragungen direkt vor den Augen und Ohren des Publikums vollziehen und unter Beobachtung stellen, indem es sichtbare und hörbare Phänomene durch

6 Im gegebenen Zusammenhang möchte ich den Begriff der Form im Anschluss an Bernhard Waldenfels und Dieter Mersch um die Dimension der (bildlichen, mimi-schen, klanglichen, etc.) *Darstellungen* ergänzen. Das heißt: ein Medium kann im Vollzug der Übertragung in den Modus der Darstellung überführt werden. Von wesentlicher Bedeutung für die folgenden Ausführungen ist hier vor allem der Fokus auf das Erkenntnisinteresse und den Beobachterstandpunkt, der zwischen Medium und Darstellung unterscheidet.

Übertragungen von einem in das andere Medium als medial vermittelte erkennbar und erfahrbar macht. Mediale Unterscheidungspotentiale (Medialität) und mediale Verkörperungspotentiale (Performativität) sind dabei jeweils an den zeitlichen Vollzug gebunden und nur in Modi der Hervorbringung zu denken. Damit erhält die Aktivität des Blicks im Sinne eines ästhetischen Aktes des Zuschauers (Wagner) einen zentralen Stellenwert im Rahmen des intermedialen Ereignisses ›Theaterraufführung‹. Infolge dessen ist diese nicht im Sinne von Systembildung zu verstehen, sondern als kulturelle Praxis und Kulturtechnik.

IV. DIDO & AENEAS von Sasha Waltz

Zur Veranschaulichung sei an dieser Stelle ein Beispiel angeführt: In der Produktion von DIDO & AENEAS in der Inszenierung von Sasha Waltz⁷ werden die Zuschauer mit einem antiken Stoff (der Erzählung von Dido und Aeneas in der Textfassung von Nahum Tate) konfrontiert, der sich als sinnliche, synästhetische Erfahrung im Zusammenspiel von Bewegung, Klang, Licht, Rhythmus und Farben vermittelt, das wiederum im Zusammenspiel der Darstellungsmodi von Musik, Tanz, Gesang, Sprache und Bild im Raum der Bühne mediale Unterscheidungspotentiale inszeniert und den Zuschauer somit auf ästhetischer wie noetischer Ebene in das intermediale Geschehen einbezieht.⁸ Gleich zu Beginn stellt Waltz ein ›Bild‹ auf die Bühne, das sich in mehrere mediale Transmissionsschichten auflösen lässt. Anlässlich des Prologs, in dem der Sonnengott Phoebus zusammen mit den Nereiden die Ankunft von Venus besingt, stellt Waltz, unter Begleitung der Orchestermusik Purcells, ein bläulich ausgeleuchtetes, breites, nicht allzu hohes, mit Wasser gefülltes Becken in den leeren Bühnenraum: ein Raum im Raum, der die Medialität der Bühne zugunsten der Fokussierung des Blicks auf die Wasserfläche, in der die Tänzerkörper sich schwerelos bewegen, zunächst ausblendet. Schon jetzt muss sich der Blick des Zuschauers entscheiden zwischen mehreren medialen Strukturierungspotentialen. Denn die (erkennbare) Dreidimensionalität des Wasserbehälters, der die Tänzerkörper wie Fische in einem Aquarium umfängt, ruft gleichermaßen durch seine Breite und mittels der Ausleuchtung den (sinnlichen) Eindruck eines zweidimensionalen bewegten Filmbildes auf, das die Leinwand eines Breitwandkinos füllt. Hier transformiert sich das Wasserspiel im Blick des Zuschauers wortwörtlich zum Lichtspiel, wobei die Medialität des Wassers kurzfristig ebenso ausgeblendet wird wie die Medialität der (Glas)Fläche, hinter/auf der sich die Körper schwerelos bewegen, zugunsten des faszinierenden Gesamteindrucks, den das Bild aufruft. Beides jedoch, Glasfläche wie Wasser, welche das (sinnliche) Phänomen der bewegten Bildkörper hervorbringen oder phänomenalisieren, werden in ihrer konstituierenden Funktion als Medien wahrgenommen, sobald erkennbar wird, dass das Wasser langsam dem Becken entweicht. Die Bewegung des sinkenden Wasser(spiegel)s überführt nicht nur die Schwerelosigkeit der schwimmenden Kör-

7 Eine Ko-Produktion (2005) zwischen der Akademie für Alte Musik Berlin, der Staatsoper unter den Linden, Theatre de la Ville de Luxemburg und der Opera National de Montpellier.

8 Vgl. dazu auch die im Rahmen des Sonderforschungsbereichs »Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste« (FU Berlin) im Internet veröffentlichten Texte unter dem Titel »Grenzgänge der Kunst(wissenschaften): Sasha Waltz' Choreographie DIDO & AENEAS«. Siehe <http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/grenzgaenge/index.html> (24.02.2008).

per in die Schlingen der Gravitation, sondern lässt auch die zunächst transparent erscheinende Glasfläche allmählich in ihrer Materialität erscheinen. Durch die Allmählichkeit des Vollzugs dieser Veränderung wird nicht zuletzt auch die Medialität der Zeit, innerhalb derer der Vollzug der Transformation stattfindet, sichtbar und erkennbar. Zu dieser visuellen Dimension fügt sich die akustische, die ebenfalls als Wechselspiel, zwischen (im Becken) schwimmendem und (auf dem Becken) sprechendem Körper, sowie zwischen den Linien der Musik und den Bewegungslinien der Tänzerkörper inszeniert ist. Dabei transformiert sich der Tänzerkörper in der Abfolge der Bewegungsakte (auf das Becken, in das Becken) vom Medium der Stimme zu einem Medium der Musik. Erst in dem Moment, wenn das Bassin langsam von der Bühne gezogen wird, eröffnet sich dem Blick wahrnehmbar die Medialität des leeren Bühnenraumes.⁹ Dieser Moment, der sich in der Stille (ohne Musik) vollzieht, erzeugt einen (durch die spürbare Dauer der Zeit verursachten) Sog, der direkt die sinnliche Erfahrung vermittelt, als Zuschauer unmittelbarer Bestandteil des gemeinschaftlichen theatralen Raumes zu sein.

V. Intermedialität als epistemische Bedingung von Medienerkenntnis

Medien eröffnen und inszenieren Perspektiven auf die Welt. Dass dies auch für jene Welt gilt, die das Theater eröffnet, bzw. für die Perspektive des Theaters auf die Welt, ist in einem kurzen Ausschnitt gezeigt worden. Da Medien durch ihre Potentialität der Unterscheidung und Transmission nicht als Einzelmedien zu denken sind, verhalten sie sich grundsätzlich intermedial zueinander. Theater als intermediales Ereignis eröffnet und inszeniert Perspektiven auf die Medien, in denen es wirksam ist. Wenn ein Medium in einem weiteren Medium zur Erscheinung gelangt, dann kann es auch Gegenstand theoretischer Erörterung werden. Mit Sybille Krämer (2003: 82) folgt daraus: »Intermedialität wird somit zu einer epistemischen Bedingung der Medienerkenntnis«. Ausgehend von der Prämisse, dass Perspektivität immer auch im Modus von Theatralität zu denken ist, erweisen sich Theatralität und Medialität wiederum als epistemische Bedingungen für die Erkenntnis von Intermedialität.

Dabei ist es zum einen von der Geschwindigkeit der Transformationen abhängig, inwieweit Medienerkenntnis als solche gewährleistet ist. Je langsamer sich die Medienübertragung vollzieht, umso stabiler erweisen sich die Zeichen-, Sprach- oder Bildoberflächen, die sich in Medien verkörpern.¹⁰ Zum anderen aber spielt auch die Medienkenntnis des einzelnen Zuschauers eine nicht zu unterschätzende Rolle. Denn sobald ein Medium in der Inszenierung als solches unterschieden wird, kommen wir nicht umhin, im Bild des Mediums die Realisierung der medialen Konventionen eines Mediums in einem anderen zu erkennen (vgl. hierzu Balme: 19f). Diese Medienkenntnis, die Bolter und Grusin mit dem Terminus »Remedia-

9 Diese kurze Analyse ließe sich auf die gesamte Inszenierung ausdehnen, soll an dieser Stelle aber nur zur skizzenhaften Veranschaulichung der theoretischen Ausführungen dienen.

10 Dies wäre z.B. bei einer Theatervorstellung der Fall, die strikt der Ästhetik der Vierten Wand gehorcht.

tion« (1999)¹¹ versehen haben, beruht auf den historisch konfigurierten Potentialen, die Medien für kulturelle Praktiken der Verkörperung bereit stellen. In diesem Sinne möchte ich abschließend in kritischer Abwandlung des Konzepts der Remediation mit Sybille Krämer noch einmal auf die besondere Konfiguration verweisen, durch die sich das Theater als intermediales Geschehen und kulturelle Praxis auszeichnet. Diese Konfiguration bewegt sich in einem Spektrum von »Kunst« und »Kulturtechnik«, innerhalb dessen die historisch konfigurierten Potentiale, die Medien für kulturelle Praktiken der Verkörperung bereit stellen, in unterschiedlicher Weise inszeniert werden können. Denn innerhalb dieses Spektrum steht Kunst im besten Sinne für den Bruch mit dem Vertrauten und mit gewohnten Wahrnehmungsweisen, während Kulturtechnik für die »Veralltäglichen, Routinierung, Ritualisierung, Gewohnheitsbildung, Dispensierung der Aufmerksamkeit, kurz: Wiederholung« (Krämer 2003: 85) steht. Jede Kunst zehrt einerseits von übernommenen Kulturtechniken und medialen Konventionen, ist aber gleichzeitig auch in der Lage, diese umzubilden. Das Theater, als intermediales Geschehen verstanden, kann – so habe ich gezeigt – die medialen Modalitäten, in denen Sichtbares und Hörbares, Bild, Sprache und Musik zur Erscheinung gelangen, erkennbar und erfahrbar machen.

Literatur

- Balme, Christopher (2004): »Theater zwischen den Medien. Perspektiven theaterwissenschaftlicher Intermedialitätsforschung«. In: Balme/Moninger (Hg.): *Crossing Media*, S. 13-32.
- Balme, Christopher/Markus Moninger (Hg.) (2004): *Crossing Media. Theater – Film – Fotografie – Neue Medien*. München: epodium.
- Boenisch, Peter (2006): »Aesthetic art to aesthetic act: theatre, media, intermedial performance«. In: Chapple/Kattenbelt (Hg.): *Intermediality*, S. 103-116.
- Bolter, Jay David/Richard Grusin (1999): *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge; Massachusetts: MIT Press.
- Chapple, Freda/Chiel Kattenbelt (2006): »Key Issues in Intermediality in theatre and performance«. In: Dies. (Hg.): *Intermediality*, S. 11-26.
- Chapple, Freda/Chiel Kattenbelt (Hg.) (2006): *Intermediality in Theatre and Performance*. Amsterdam/New York: Rodopi.
- Fischer-Lichte, Erika (1983): *Semiotik des Theaters*. Bd.1 Tübingen: Gunther Narr.
- Fischer-Lichte, Erika (2004): »Was verkörpert der Körper des Schauspielers?«. In: Sybille Krämer (Hg.): *Performativität und Medialität*. München: Fink, S. 141-162.
- Krämer, Sybille (2002): »Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität und Medialität«. In: Uwe Wirth (Hg.): *Performanz: Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 323-346.
- Krämer, Sybille (2003): »Erfüllen Medien eine Konstitutionsleistung? Thesen über die Rolle medientheoretischer Erwägungen beim Philosophieren«. In: Stefan Münker/Alexander Roesler/Mike Sandbote (Hg.): *Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 78-90.

11 »A medium is that which remediates. It is that which appropriates the techniques, forms, and social significance of other media and attempts to rival or refashion them in the name of the real« (Bolter/Grusin: 65).

- Leeker, Martina (Hg.) (2001): *Maschinen, Medien, Performances. Theater an der Schnittstelle zu digitalen Welten*. Berlin: Alexander.
- Röttger, Kati (2004): »F@ust vers. 3.0: eine Theater- und Mediengeschichte«. In: Balme/Moninger (Hg.): *Crossing Media*, S. 33-54.
- Waldenfels, Bernhard (2004): *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Wagner, Meike (2003): *Nähte am Puppenkörper. Der mediale Blick und die Körperentwürfe des Theaters*. Bielefeld: transcript.