

VOM NUTZEN UND NACHTEIL DES MEDIENBEGRIFFS FÜR DAS THEATER UND DIE THEATERWISSENSCHAFT

PODIUMSDISKUSSION MIT CHRISTOPHER BALME, ULRIKE HASS,

CHIEL KATTENBELT, ANDREAS KOTTE UND IRINA RAJEWSKY,

EINGELEITET UND MODERIERT VON KAY KIRCHMANN¹

Kay Kirchmann: Mein erster Vorschlag ist, dass wir uns auf dem Podium erst einmal verständigen über die epistemologischen Grundlagen dieses Kongresses. Das Kongressthema hieß »Theater und Medien«, und die Leitfrage lautete: Ist Theater ein Medium oder nicht? Es fällt auf, dass sowohl Theater wie Medien durch diese Formulierungen zunächst als zwei unverbrüchliche Entitäten festgeschrieben werden. Es gibt das Theater, es gibt die Medien. In einem Fall bei der diesjährigen Preisfrage der Gesellschaft für Theaterwissenschaft wurde, wie ich gehört habe, mehrheitlich befunden, dass Theater irgendwie vielleicht schon ein Medium ist, aber die Preisfrage selbst suggeriert ja immerhin auch so etwas wie die Möglichkeit, dass Theater darunter fallen könnte oder eben auch nicht. »Theater und Medien« – in dieser Formulierung wiederum ist ja schon die Nicht-Identität beider Entitäten festgeschrieben. Das heißt beide Formulierungen sind relativ voraussetzungsreich, sie legen im Grunde genommen schon den Erkenntnisrahmen fest, innerhalb dessen wir uns zu bewegen hatten. Und diese epistemologischen Voraussetzungen, also diese Axiome, kann man natürlich befragen.

Das zweite Axiom, gerade in der Formulierung »Theater und Medien« lautet: Es gibt das Theater, offensichtlich ein monolithischer Block von erstaunlicher innerer Kohärenz und Geschlossenheit, denn es hieß ja nicht »*die* theatralen Formen«, sondern »*das* Theater« – Singular – und dem stehen dann eben »*die* Medien« gegenüber, also eine Pluralität, die eben einen Teil unserer alltäglichen Arbeitsprobleme darstellt. Die Frage ist dann natürlich: Was ist jetzt dieses vielgestaltige Andere, also diese Pluralität der Medien, die hier in ihrem respektive seinem Verhältnis zum Theater bedacht und befragt werden sollen? Und naturgemäß sollte man von der Medienwissenschaft erwarten, dass sie auf diese Frage Antworten formulieren kann, aber wir haben es schon häufiger gehört, die allermeisten wissen es inzwischen: Diese Antwort gibt es nicht.

Insofern lautet die 1. These: Es gibt keinen Medienbegriff, oder – in memoriam Robert Lembke – welchen Medienbegriff hätten's denn gerne? Innerhalb der Medienwissenschaft ist es eben so, dass wir langsam einräumen, dass wir auch alle miteinander nicht genau wissen, was ein Medium eigentlich ist. Wir können uns in den seltensten Fällen darüber verständigen, was denn eigentlich der Gegenstand unserer relativ jungen akademischen Disziplin ist. Positiv gewendet könnte man sagen:

1 Diese Podiumsdiskussion fand am 15. Oktober 2006 im Markgrafentheater Erlangen statt und resümierte den zu Ende gehenden VIII. internationalen Kongress der Gesellschaft für Theaterwissenschaft.

Unsere Kompetenzen als Medienwissenschaftler/-innen liegen offensichtlich sehr viel eher darin begründet, permanent diesen Medienbegriff zu problematisieren, als darin, ihn zu klären. Negativ gewendet kann man sagen, das ist eines der wenigen akademischen Fächer, zumindest in der deutschsprachigen Landschaft, die ein dermaßen ungeklärtes Verhältnis zu ihrem eigentlichen Gegenstandsbereich haben. Das stiftet, wie wir alle wissen, extreme Kommunikationsprobleme. Es gibt zwar einen Kernbereich von Medien, auf die man sich relativ schnell einigen kann – Film, Fernsehen, Radio, das sind Medien, da ist relativ schnell Einigkeit hergestellt, und vom Telefon an über die Frage »Ist die Zeitung ein Medium?«, »Ist Sprache ein Medium?«, von da an wird es eigentlich immer unübersichtlicher. Und dann – auch das ist alltägliches Leid von uns – wuchern halt sehr schnell die Subkategorien, die Subdifferenzierungen: »Verbreitungs-« oder »Kommunikationsmedien«, »personale« oder »apersonale«, »symbolisch generalisierte« oder »Handlungsmedien« usw. usw., da gibt es ja mittlerweile unendlich viele Kategorisierungsversuche. Hinzu kommt die »Intermedialität«, angetreten mit dem Anspruch, das Problem zu klären. Um gleich schon die Spitze in die Runde zu geben: Ich glaube, das hat die Sache nicht geklärt, sondern noch mal verkompliziert. Vielleicht auch nicht, können wir gleich drüber reden. Das Problem liegt also ganz offensichtlich darin: Es gibt keine heuristische Distinktionskraft in unseren Medienbegriffen, die uns jetzt erlauben würde, einen Bereich des Medialen von einem Nicht-Medialen trennscharf zu sondern, und so waltet, wie Lorenz Engell das mal formuliert hat, ein »Pan-Medialismus«. Man kann sehr wohlbegründet schlechterdings alles zum Medium erklären, damit aber degenerieren das Medium und der Begriff des Mediums das Mediale zur Universalkategorie mit entsprechend geringem Erklärungspotential. Rainer Leschke hat nach Auffassung vieler hier in Erlangen Lehrender die vielleicht konziseste Systematik von Medientheorien vorgelegt und dabei in der Problematisierung des Medienbegriffs folgendes Fazit gezogen, ich zitiere ihn: »Der Gegenstand der Medienwissenschaften selbst ist abhängig von dem jeweils vertretenen wissenschaftlichen Ansatz, sodass auch in dieser Hinsicht keineswegs Einigkeit besteht. Ob man Medien als technische Verbreitungsinstrumente oder Kanäle definiert, oder ob man sie als Ausweitungen des Körpers betrachtet, (also die berühmte McLuhan-These,) das macht gerade auch in Bezug auf den Gegenstandsbereich der Medienwissenschaften einen erheblichen Unterschied aus. Der Gegenstand der Medienwissenschaften hat sich historisch als recht flexibel erwiesen«. Sie merken schon, dass Leschke hier sogar im Plural spricht, es gibt also jetzt schon Medienwissenschaften, auch das ist eine Debatte, die in der Medienwissenschaft immer mal geführt wird: Gibt es *die* Medienwissenschaft oder gibt es gleich Medienwissenschaften, aber was das dann sein soll, weiß wahrscheinlich kein Mensch mehr. Fazit: wir haben es mit einer notorischen Unschärfe des Medienbegriffs zu tun. Jetzt könnte man sagen: »Exklusivproblem der Medienwissenschaft, sollen die sich mal ein bisschen mehr Mühe geben!« Aber es ist natürlich im Grunde genommen so, dass *jede* Debatte über Medien innerhalb wie außerhalb der akademischen Landschaft von genau dieser Unschärfe geprägt wird. Und auch unsere Themenstellung auf diesem Kongress kann davon nicht unberührt bleiben, diese Unschärfe trägt sich natürlich auch hier hinein.

Wenn man auf die Gegenstände zurückkommt, merkt man das im Grunde sehr schnell, die Frage ist: Wann haben wir einen Gegenstand vorliegen, bei dem man sagen kann: »Hier ist die Frage nach dem Verhältnis von Theater und Medien sinnstiftend und erkenntnisleitend zu stellen«, und wo ist eine Demarkationslinie, die

uns differenzieren lässt: »Hier stellt sich die Frage noch nicht, aber bei diesem Beispiel jetzt zeigt sie sich«?

Ich habe ein paar Bilder vorbereitet von einer Bühnenkünstlerin, die wiederum mit meiner theaterwissenschaftlichen Teilvergangenheit zu tun hat: Pina Bausch. Ich zeige Ihnen verschiedene Bühnenfotografien aus ihren Inszenierungen und frage jeweils danach, ob hierbei die Frage nach dem Verhältnis von Theater und Medien relevant ist.

Wenn man hier jetzt verschiedene Definitionen von Medien zugrunde legt, erhält man auch sehr schnell unterschiedliche Antworten auf diese Frage. Müssen wir z.B. nach dem Verhältnis von Theater und Medien fragen, wenn auf einer Bühne, hier der des Wuppertaler Tanztheaters, Mode gezeigt wird? McLuhan würde sagen: »Ja. Mode ist ein Medium, Kleidung ist ein Medium«, und deswegen würde sich für ihn unsere Frage stellen. Stellt sich die Frage aber auch schon dann, wenn ein Performer, ein Actor, Lutz Förster in diesem Fall, mit einem Buch über die Bühne läuft? Mutmaßlich würden die allerwenigsten von uns spontan sagen, dass dies ein Motiv sei, anhand dessen diese Frage sich aufdrängt, aber legt man die gängigen Medientheorien zugrunde, müsste man diese Frage schon bei solchen Beispielen stellen.

Wie ist es eigentlich mit Musik? Ist Musik ein Medium, oder kann man die Frage nach der Medialität reduzieren auf die die Technologien, die Instrumente der Musik? Würden wir also bei dem Befund, dass jemand mit einem Bandoneon durch ein Nelkenfeld stapft, oder dass eine Wurlitzer-Orgel auf der Bühne steht, dies bereits als Medieneinsatz im Theater etikettieren? Oder erst dann, wenn ein Mikrophon auf der Bühne aufgestellt ist? Das alles ist, wie gesagt, abhängig von den Vorannahmen.

Weiteres Beispiel: Licht. McLuhan und viele technizistische Medientheoretiker neigen zu der Auffassung, Licht sei ein Medium. Müssten wir die Frage also auch hier stellen, dann gäbe es allerdings eigentlich keine Theateraufführung mehr, die nicht medial mitgeformt wäre. Man kann das Spiel sogar noch weiter treiben: Ist der Sand, der, wie hier auf dem Foto zu sehen, von der Bühnendecke fällt, das Medium des Lichtes, also das Medium im Medium?

Weiteres Beispiel: der Bühnenraum von Rolf Borzik zu KONTAKTHOF. Fangen wir schon an, anhand dieses Bühnenraumes die Frage nach dem Verhältnis von Theater und Medien zu stellen, nur weil an den Wänden Photographien von Boxern zu besichtigen sind? Oder würden wir dies einfach ganz normal subsumieren unter den Bestandteilen des Bühnenbildes? Oder, und das wäre die böse Unterstellung meinerseits, stellen wir solche Fragen nicht doch erst dann, wenn die jeweils neuesten oder scheinbar neuesten Medientechnologien im Spiel sind, hier [vgl. Ausführungen oben] aus den jüngeren Stücken von Pina Bausch Beispiele von Video- und Diaprojektionen? Dabei wäre wahrscheinlich die Frage viel schneller als gegenstandsadäquat anerkannt worden. Also worüber wir uns zu verständigen hätten, oder womit ich Sie bitten würde, in die Diskussion einzusteigen: Wie gehen wir mit der Tatsache um, dass wir keinen geklärten Medienbegriff haben, beziehungsweise viel zu viele Medienbegriffe haben, und im gleichen Atemzug natürlich in so einer Kongressformulierung »Theater und Medien« davon ausgehen, dass das Theater irgendwie das Andere der Medien ist?

Christopher Balme: Ich meine, Sie haben eigentlich sehr plausibel dargelegt, dass fast alles zum Medium erklärt werden kann. Man weiß nach der ersten Lektüre irgendeiner »Einführung in die Medienwissenschaft«, dass es x Definitionen gibt, und damit ist auch die Frage gleich beantwortet, muss ich ehrlich sagen. Bei

dieser Vielfalt der Definitionsmöglichkeiten, ausgehend von McLuhan, gibt es kaum einen Grund, Theater nicht dazu zu rechnen, um auf die erste basale Frage zu antworten. Und wenn man dann dazu auch noch Ihre verschiedenen Beispiele hinzurechnet, etwa das Bühnenlicht, das wir normalerweise erst mal nicht dazu rechnen würden, stellt sich heraus – und das wäre meine eigene Position –, dass die Frage des Mediums oder der Medialität im Theater immer eine historische ist. Es ist ein sehr kontingentes Phänomen, was wir als Fremdkörper im Sinne der Intermedialität erkennen und was nicht. Das wäre meine Antwort auf die Frage: Theater ist ein Medium, es gibt kaum einen Grund, es nicht dazuzurechnen; vielleicht können wir darüber in Einzelfällen noch mal sprechen Aber die interessantere Frage ist: »Wann nehmen wir etwas als Fremdmedium wahr?«, und das ist meines Erachtens ein kontingentes, also dem historischen Wandel unterworfenes, Phänomen.

Ulrike Haß: Ich glaube, die Schwierigkeit entsteht immer dann, wenn man »Medium« im Singular zu einer manifesten Figur verdichtet. Wie schon im Titel, »Theater und Medien«, ist »Theater« ununterscheidbar Singular und Plural in einem. Das würde ich gern als eine Figur verwenden, um daran anzuknüpfen, dass es für Einzelvorkommnisse bis hin zum Menschen eigentlich gilt, dass er für sich genommen alleine gestellt überhaupt nicht erscheinen kann. Es gilt also grundsätzlich diese Form des Singular-Plural-Seins. Man kann nicht erscheinen, ohne schon immer Mit-zu-Sein. Wenn ich an einige Vorträge vom heutigen Vormittag denke, dann ist gerade diese Figur in etlichen Beiträgen immer wieder verwendet worden, als eine Figur, von der gesagt wird, wir gehen von der Theatersituation aus im Sinne eines – ich benutze jetzt einen Begriff, der heute gefallen ist – medialen Settings. Ich würde es nicht so nennen, aber was damit gemeint ist, stimmt: Es ist von vornherein eine plurale Anordnung, in der etwas geschieht, das uns als Wahrnehmende im Zusammenhang mit Darstellung hervorbringt. Und dieses wäre sozusagen die Medialität des Theaters, wenn ich ein paar Gedanken der Tagung zusammenfasse, die mir gerade noch sehr gut im Kopf sind. Und ich denke, dass wir hinter diesen erreichten Stand der Diskussion nicht zurückfallen sollten, indem wir jetzt immer wieder die Frage nach dem Medium im Singular aufstellen. Ob ein Buch ein Medium ist oder nicht: Die Frage ist abhängig von der Perspektive, unter der ich sie zu betrachten gedenke, sie kann für sich genommen so eigentlich gar nicht gestellt werden.

Irina Rajewsky: Ich würde zunächst gerne an die von Ihnen angeführte »Spitze« anknüpfen: Die Intermedialitätsforschung ist wissenschaftsgeschichtlich tatsächlich nicht angetreten, um zu klären, was ein Medium ist, sondern sie ist angetreten, aus verschiedenen Traditionslinien kommend, um bestimmte Aspekte in künstlerischen Praktiken beschreiben zu können. Das kommt einmal aus den Interart Studies, komparatistisch, und zum anderen aus einer Traditionslinie, die man schon medienwissenschaftlich nennen könnte – Higgins, *intermedia*, die amerikanische Tradition, Fluxusbewegung und so weiter. Es ging immer schon um Phänomene, bei denen man gesehen hat: Da sind Grenzphänomene, da passiert etwas, das sich zwischen verschiedenen Größen bewegt und wo herkömmliche Konzepte und Kategorien nicht mehr ausgereicht haben. Und da den Intermedialitätsbegriff anzusetzen, halte ich persönlich für besonders sinnvoll. Gleichzeitig setzt er aber voraus, dass man eben tatsächlich zwischen Einzelmedien differenzieren kann; es hat nur dann Sinn, von Intermedialität zu reden, wenn ich zwei Größen habe, zwischen denen sich dieses »Inter-« bewegen kann, also wenn ich überhaupt ein »Dazwischen« beschreiben kann. Hier setzt jetzt die Frage an »Wie mache ich das denn?«. Und hier greift nun erneut Ihr Kommentar: Es gibt anscheinend Phänomene, wo

wir plötzlich etwas als ›anders‹ wahrnehmen. Ich würde als Lösungsvorschlag vor diesem Hintergrund einen Aspekt stark machen, den Werner Wolf in die Diskussion gebracht hat, nämlich von »*konventionell*« als distinkt wahrgenommenen Medien« zu sprechen, was natürlich dann immer historisch, je nach Beobachterstandpunkt, je nach Diskurstradition, je nach Theoriehorizont usw. abläuft, was aber unter anderem zumindest *auch* auf einigen tatsächlich überzeitlichen Differenzen gründet.

Kirchmann: Das methodische Problem liegt aber doch genau in der Formulierbarkeit dessen, was ein Einzelmedium ist. Da gibt es ja nun jede Menge – auch gegenläufige – Tendenzen in der Theorie, also die Medium-Form-Unterscheidung von Heider und Luhmann. Es ist seit McLuhan eben der Verdacht in der Welt, dass der Inhalt eines Mediums immer schon ein anderer ist etc., also schon auf dieser Ebene haben wir natürlich Probleme. Bleiben wir bei dem scheinbar selbstevidenten Beispiel Buch/Schrift: Hinter der Schrift scheint wieder die Sprache auf, und, wenn man den technologischen Aspekt miteinbezieht, der Buchdruck usw. Wir haben hier also schon auf genau dieser Ebene, die ja die unabdingbare Voraussetzung für die Formulierung von Intermedialität ist, wie Sie gerade zu Recht gesagt haben, unsere erheblichen Problemlagen, weil wir gar nicht genau formulieren können, was denn jetzt sozusagen dieses Basismedium ist. Man muss dafür auf ein konventionalisiertes Medienverständnis rekurrieren, was dann natürlich wissenschaftstheoretisch nicht so überzeugend ist. Die Problemlage bleibt, denke ich, in Kraft.

Chiel Kattenbelt: Ich glaube, so wie man heute in vielen Fällen fragt »Ist es ein Medium?«, gab es auch eine Zeit, da man sich fragte »Ist es ein Zeichen?« Was ich problematisch finde ist, dass der Begriff Medium oft verwendet wird, ohne dass man klar macht, auf welcher Ebene man eigentlich von Medien spricht: auf der Ebene von Zeichensystemen, Institutionen, Technologien? Es ist sehr problematisch, dass das nicht explizit gemacht wird. Es wird auch viel gesprochen von »Medialität«, und ich denke, dass der Begriff Medialität Medien voraussetzt. Es gibt keine Medialität ohne Medien.

Andreas Kotte: An dieser Stelle sehe ich zumindest eine graduelle Verbesserung gegenüber der Situation von vor zehn Jahren. Heute wird bei Vorträgen mehr Wert gelegt darauf, dass man sagt: »Ich verwende Medium oder Medien so und so«. Ich sehe dort eine Verbesserung in der Kommunikation zwischen den Medienwissenschaften und der Theaterwissenschaft und das macht es uns allen auch etwas leichter. Beide Wissenschaften kämpfen mit dem selben Definitionsproblem. Der Satz »Definierbar ist nur, was keine Geschichte hat« ist vielleicht ein ganz guter Lösungsansatz. Als Theaterhistoriker betrachte ich den Mediendiskurs unter dem Zweckaspekt »Wie kann er für die Theaterwissenschaft bedeutsam sein?«. Und dann sehe ich drei Ebenen: erstens die metaphorische Ebene – Wind, Wasser, Sonne und so weiter als Medien, dann sage ich: »Okay, das ist für Theaterwissenschaft weniger interessant, das sind die Endlosdiskurse, das könnte man unter freier Meinungsäußerung abhaken«. Daneben gibt es die sowohl historisch wie philosophisch abgestützten Diskursformen mit großer Anregungsbreite. Und drittens noch eine höchst problematische Popularisierungsebene, wenn ich da z.B. lese, es gibt 17 Medien und das 14. ist das Theater, oder wenn geschrieben steht: »In der archaischen Periode waren die wichtigsten Medien die Frau und das Opferritual«. Aus diesem Grunde würde ich lieber – wie es Herr Ruchatz heute in seinem Vortrag getan hat – den Begriff »Medien« auf der zweiten Ebene vergleichend benutzen. Auf eine Formel gebracht: Wenn man Vorträge hört, die häufig den Begriff

Medium aufgreifen, und man kann überall einfach das Wort Medium herauskürzen, ohne dass der Vortrag an Qualität verliert, dann ist etwas falsch.

Kirchmann: Dann scheinen wir uns ja doch an einem bestimmten Punkt einig zu sein, nämlich dass sich langsam die Erkenntnis Bahn bricht, dass Medium eigentlich weniger eine vorgängige Größe unserer Bemühungen ist, sondern etwas, das wir in dem jeweiligen Diskurs immer erst herstellen. Und wenn das ausreichend flankiert und ausgewiesen ist als Erkenntnisvoraussetzung, als Rahmung des eigenen Nachdenkens über Theater oder Medien, dann könnte man im weitesten Sinne von wissenschaftlicher Redlichkeit sprechen – und sei es, um die von Herrn Kotte zitierten frei flottierenden siebzehngestaltigen Medienhybride auszuschließen.

Kattenbelt: Vielleicht darf ich noch etwas hinzufügen: Ich denke, dass der Begriff Medium relativ spät im deutschsprachigen Raum verwendet wird. Es ist vielleicht nicht nur ein geschichtlicher Begriff, aber es gibt auch verschiedene Sprachgeschichten, was die Verwendung dieses Begriffs betrifft. Ich habe bei den vielen Vorträgen bemerkt, dass auch viel schief geht in der Übersetzung von Begriffen, so wird »Remediation« als »Remediatisierung« übersetzt. Gibt es denn auf Deutsch nicht so etwas wie »Remediation«, könnte man das nicht sagen? Es gibt also auch viele Unklarheiten, die in der Übersetzung von Begriffen entstehen.

Kirchmann: Ich greife in meiner zweiten These zwei Stichworte auf: den Medienvergleich und das Plädoyer für eine Historisierung. Einen bösen Verdacht möchte ich trotzdem am Leben erhalten. Natürlich trifft der niemanden von uns hier oben, aber es mag ja Kolleginnen und Kollegen geben, die, indem sie über Theater und Medien reden, eigentlich immer noch diese Ontologisierungspraxis betreiben. Viele Diskurse, sicherlich auch einige, die hier auf der Tagung zu hören waren, haben dieses ontologische Gepäck immer noch dabei. Da wird stark diskursanalytisch angefangen, und hinterher ist man doch wieder bei der Formulierung einer Wesenshaftigkeit des Theaters unter gleichzeitiger Beschwörung von Geschichtlichkeit angelangt. Es wird dann doch immer wieder in der einzelnen Rede über »das Theater« und »die Medien« oder meinethalben »das Theater« und »das Einzelmedium Film« gesprochen, es schleichen sich immer wieder solche latenten Ontologisierungen ein. Also ist es bei aller erkenntnistheoretischen Aufgeklärtheit offensichtlich nicht ganz einfach, dieser Ontologisierungsfalle zu entgehen; vielleicht läuft man – auch wir hier oben – auch immer wieder mal hinein. Historisch gesehen ist natürlich diese Option der Medienvergleiche sehr interessant. Jens Ruchatz hat heute in seinem sehr schönen Vortrag [vgl. Aufsatz von Jens Ruchatz in diesem Band] zugespitzt formuliert, dass eigentlich erst der Medienvergleich Medien herstellt. Damit ist dann die Frage nach dem Verhältnis von Medien zu einem je gegebenen historischen Zeitpunkt eigentlich auch eine diskursive Strategie, nämlich dahingehend, dass in der Begegnung mit einem als etwas »anderes«, als »Fremdkörper« Apostrophierten etwas Entscheidendes passiert. Das jeweils diese Rede führende Medium (oder dessen VertreterInnen) verschaffen sich auf diesem Umweg, über diese Ausladung, »du da bist das, was ich als das Andere meiner selbst anerkenne«, im Grunde genommen vor allem Klarheit über das je eigene Medium, die je eigene Kunstform, egal wie wir es jetzt nennen wollen. Das ist natürlich in vielerlei Hinsicht schon in der Geschichte der Medientheorien ganz gut nachzuweisen. Diese Medienvergleiche, Leschke nennt das dann »primäre Intermedialität«, also die Abgrenzungsbemühungen zwischen zwei verschiedenen Medien, tauchen historisch gesehen natürlich immer dann auf, wenn ein neues, bzw. ein als solches apostrophiertes, Medium auf der Tagesordnung erscheint, wenn das Gefüge zwischen den Kunstformen, zwischen den einzelnen Medien, und

vor allem die Frage nach Zuständigkeitsbereichen, nach gesellschaftlicher Relevanz, nach Neuformulierung des Kulturbegriffes, wenn all das zur Disposition gestellt ist. Diese Medienvergleiche sind insofern natürlich immer auch intentional aufgeladen. Also wir vergleichen Äpfel mit Birnen, Theater mit Medien, oder was auch immer genau, um uns in diesem Vergleich wiederum Klarheit darüber zu verschaffen, was denn jetzt eigentlich das Theater ist, was die Medien sind. Über diesen Vergleich konturieren sich erst die Gegenstände.

Der klassische Paragone ist im Grunde genommen die Geburtsstunde einer solchen Praxis. Auch da geht es ganz klar um Hierarchien, es geht um Zuweisungen von Gültigkeits- und Zuständigkeitsbereichen, von Geltungssphären, und es geht immer mindestens latent um die Frage nach dem besseren, moderneren, moralisch integrieren Medium.

Solche Debatten gibt es eben in der Moderne zwischen Photographie und Malerei, Literatur und Film bzw. Fernsehen, jetzt zwischen analogen und digitalen Medien. Dem schließt sich theoriehistorisch sehr schnell, wenn nicht schon im gleichen Atemzug, so etwas wie eine Re-Ontologisierung der Vergleichsmedien an. Dieser Medienvergleich führt dann dazu, dass man Wesenhaftigkeiten glaubt erkennen oder vielleicht reformulieren, sie auf jeden Fall wieder neu festschreiben zu können; so z.B. wenn man sagt: »Gerade der Vergleich mit den neuen Medien, den digitalen Medien zeigt doch noch mal, dass das Theater der Ort des Körpers ist, der Präsenz, der Aktualität, usw., denn alles andere ist virtuell«. Wenn man das im Hinterkopf behält, dass es also eigentlich nur eine Vergleichspraxis ist, die dazu dient, innerhalb der Theater- und Medienpraxis selbst wie auch innerhalb der begleitenden Diskurse – seien sie nun akademisch oder nicht – sich des Orts der eigenen Mediums zu versichern, so gewinnt man noch eine neue Perspektivierung des Themas hinzu. Man kann dann eben einfach historische Redekonstellationen beobachten und feststellen: »Aha, hier um 1900 ist das Theater dank des Aufkommens des Films in der Situation, sich neu befragen zu müssen«. Vielleicht sind wir jetzt auch wieder genau in einer solchen Situation, dass durch das Auftauchen oder auch die stärkere Integration digitaler Artefakte in die Bühnenpraxis wieder ein neuer Klärungsbedarf besteht. Das ›Eigene‹ und das ›Andere‹ wird wieder zu einer Differenzlinie, anhand dessen man glaubt, Dinge erkennen zu können. Die zu Recht oft inkriminierte Pluralbildung »die Medien« könnte natürlich ihrerseits auch wieder begriffen werden als ein Symptom für eine historische Redekonstellation, aus der heraus – warum auch immer – man sich bemüßigt fühlt, vollkommen heterogene Phänomene unter das Dach einer Begriffsbildung zu zwingen. Was wäre denn in erster Konsequenz das phänomenal Gemeinsame von Zeitung, Film, Radio, PowerPoint, Schrift usw.? Es ist ja im Grunde genommen doch absolut disparat, was da unter einem Plural zusammengefasst wird. Wenn man aber die historische Ebene einzieht, die Herr Balme angemahnt hat, könnte man dies einfach als Symptom einer historischen Diskursformation begreifen, innerhalb derer es offensichtlich gesellschaftliche, kulturelle, wie auch immer determinierte Gründe gibt, diese Pluralbildung vorzunehmen.

Im Hinblick auf unsere Fragestellung heißt das eben: Was ist die eigentliche diskursive Strategie dahinter? Bzw. würden Sie dem überhaupt zustimmen, dass das eine diskursive Strategie ist, die dazu dienen soll, die Positionen von Theater und diesem berühmten ›Anderen‹ des Theaters neu zu bestimmen?

Balme: Ich fühle mich natürlich viel sicherer und viel wohler, eine diskursive Strategie zu beobachten, als selbst eine Ontologisierung vorzunehmen. Man ist sozusagen in einer Beobachterposition, und es gibt natürlich für diese These sehr

viele schöne Beispiele. Die frühe Kinodebatte am Anfang des 20. Jahrhunderts läuft aber natürlich nicht unter der begrifflichen Ägide »Medium«, sondern unter »Kunstform«. Wo man das wirklich sehr schön beobachten kann, ist in den 1960er Jahren mit den berühmten Bestrebungen zu einem armen Theater, zu einem leeren Raum, zu der berühmten Formel von Bentley – das sind alles wirklich ganz klare diskursive Strategien, Theater als ein Medium im Vergleich, in Abgrenzung zu anderen Medien zu definieren. Und das ist, denke ich schon, eine sehr legitime, sehr sichere wissenschaftliche Vorgehensweise, bei der wir sagen, wir beobachten die Diskurse, aber wir versuchen nicht selbst, Theater als Medium wesentlich zu definieren. Und es gibt sicherlich viele andere Beispiele für solche Operationen.

Kotte: Ich sehe das ganz genauso. Wir reden über solche diskursive Strategien, und bei dem Sprechen über diese Strategien sind es natürlich dann die Begrifflichkeiten, die fallen. Dass wir im Prinzip nicht so sehr über die Dinge selbst, sondern über ihre Verwendung und ihre Funktion sprechen in diesen Strategien, das ist unbestritten.

Kirchmann: Wenn man den Diskurs aber beobachtet, dann gibt es dort eben diese Reontologisierungsbemühungen.

Rajewsky: Ich stimme dem natürlich auch vollkommen zu. Wobei zu fragen wäre, was für ein Diskursbegriff hier nun eigentlich verwendet wird. Ich stimme völlig zu, wenn es um das Reden über unsere wissenschaftlichen Diskurse geht. Aber ich möchte gerne noch einmal die künstlerische Praxis stark machen und die Frage, wie in der künstlerischen Praxis mit Medien umgegangen wird. Um an einem Beispiel klarzumachen, worauf ich hinaus will: Es gibt bestimmte mediale Konstellationen, nennen wir's mal so, die gerade die Grenze zu anderen Medien thematisieren oder reflektieren, und zwar in einer Weise, in der sie zeigen, dass sie selbst nicht zu etwas anderem werden können, sondern immer nur die Illusion aufbauen können, die Effekte eines anderen Mediums hervorzurufen. Beispiel: Photo-realismus. Da haben wir Malerei, die versucht, mit ihren eigenen Mitteln eine Illusion von Photographie hervorzurufen. Beispiel: Klaus Obermaiers D.A.V.E. Da wird mit den gegebenen Mitteln versucht, eine Illusion der Virtualisierung herzustellen. Oder Sasha Waltz' Tanztheater, diese wunderbare Szene in KÖRPER, wo mit den Mitteln des Tanztheaters eine Illusion der Malerei aufgebaut wird. Und ich würde sagen, gerade an solchen Stellen wird deutlich, dass es in der künstlerischen Praxis anscheinend Phänomene und Prozesse gibt, die gerade mediale Grenzen reflektieren. Ich weiß jetzt nicht, welches Wort ich hier setzen soll, weil es dann immer gleich allzu ontologisch klingt, aber da ist ja ›irgendwas‹, man kann anscheinend eben doch mediale Spezifika ausmachen: Malerei *kann* eben nicht zu Photographie werden, da fehlen in diesem Fall die technischen Mittel. Das heißt, ich stimme tendenziell natürlich zu, es ist immer historisch bedingt, es ist immer diskursiv bedingt, es ist immer abhängig vom Beobachterstandpunkt, und dennoch kann man durchaus berechtigterweise – wenn man historisch rekonstruiert, wenn man die Diskurse mit einbezieht, wenn man eben diese ganzen Faktoren mitreflektiert – trotzdem immer noch von medialen Differenzen und Spezifika sprechen. Sonst nämlich komme ich wieder an den Punkt, an dem es dann auch keinen Sinn mehr hat, über Intermedialität zu reden.

Haß: Ich kann anknüpfen an das Beispiel Klaus Obermaier, auf das Sie jetzt dankenswerterweise verwiesen haben. Es macht deutlich, dass mit der eigenen medialen Verfasstheit, zum Beispiel einer Bühnenanordnung, gespielt und diese in einigen bestimmten Aspekten reflektiert wird, nämlich in der Frage des Übergangs des Körpers in eine visualisierte Fläche. Demgegenüber wird die mediale Verfasst-

heit in anderen Aspekten überhaupt nicht thematisiert. Zum Beispiel wird nicht die Raumanordnung als solche thematisiert. Ich finde es völlig richtig, in diesem Fall des Theaters von Illusionstheater zu sprechen, eigentlich im barocken Sinne. Das heißt an diesem konkreten Beispiel: Einige Aspekte werden thematisiert, andere werden nicht thematisiert, werden nicht ausgestellt, nicht bearbeitet, nicht erkannt und problematisiert, und insofern befriedigen mich solche Beispiele immer nur teilweise oder auch gar nicht.

An diesem Beispiel jetzt festgemacht: Das Theater ist sozusagen der wunderbare Pluralgegenstand, an dem wir uns die Zähne ausbeißen, weil er nicht als Ganzes ins Verhältnis gesetzt werden kann zu etwas draußen. Das heißt in Bezug auf das Buchbeispiel: Natürlich können wir uns unter einer medientheoretischen Perspektive die Frage stellen: »In welcher Beziehung steht ein Buch auf der Bühne zur medialen Verfasstheit des Ortes?«. Und dann kommen wir auf andere Fragen, zum Beispiel: »In welchem Verhältnis stehen Theater und Schrift zueinander? In welcher Schicht basiert das Theater auf Schrift, oder wo hat es mit Schrift zu tun, die es dann wieder zum Verschwinden bringt und von der es eigentlich gar nichts wissen will usw.?« Eine Fragestellung ist also immer derart zu entwickeln, dass sie nicht in die Ontologisierungsfalle tappt, sondern uns aufgrund der pluralen Verfasstheit des Theaters zur Konkretion zwingt.

Kattenbelt: Ich bemerke, dass es in Bezug auf die Diskussion über Medien eine gewisse Angst gibt, über Ontologie zu sprechen. Es gibt kaum noch jemanden, der sich darüber klar äußert. Die einzigen, die sich darum kümmern, sind die Politiker. Gerade sind in Brüssel neue Gesetze in Vorbereitung, die die Medien betreffen, für ganz Europa gültig. Und die Politiker stoßen dann auf die Frage, was denn eigentlich noch Fernsehen ist. Wenn wir diesen Begriff verwenden, und nicht mehr unbedingt verweisen auf das Broadcast-Modell, dann gibt es auch Fernsehen im Internet. Ich denke, die Angst vor Ontologisierung ist eigentlich auch eine diskursive Strategie.

Rajewsky: Ich glaube tatsächlich, die Frage des Kongresses wäre zu reformulieren. Weg von der Frage »Ist Theater ein Medium?«, da wollen wir mal das Ontologische weglassen, sondern hin zur Frage: »Lässt sich Theater sinnvoll als ein Medium beschreiben?« – als Medium, das natürlich per se plurimedialer Natur wäre. Und hier vielleicht noch eine Anmerkung zu dem, was ich mit den »konventionell als distinkt wahrgenommenen Medien« meinte – ich versuche das jetzt wieder von der kulturellen Praxis und auch vom Rezipienten aus zu denken. Nehmen wir zum Beispiel Lars von Triers Film DOGVILLE. Dort wird auf eine bestimmte Theaterästhetik und zugleich offenkundig auf die Medialität des Theaters abgehoben, und im Umgang Lars von Triers mit dieser theatralen Ästhetik und mit theatralen Elementen und Strukturen tritt auch hier wieder ganz deutlich eine mediale Differenz, eine Differenz zwischen Film und Theater, zutage. Insofern würde ich schon sagen: Es kann in künstlerischen Praktiken auf das theatrale Medium rekurriert werden, das funktioniert zumindest für den Rezipienten und anscheinend ebenso für den Produzenten. Und anscheinend gibt es bestimmte – natürlich je historisch zu bestimmende – medial gebundene Frames, so könnte man es kognitionstheoretisch nennen, die tatsächlich für die Bedeutungskonstitution von künstlerischen Praktiken abrufbar sind und auch vom Rezipienten realisiert werden. Natürlich – das ist wie in der Intertextualitätsdebatte – gibt es auch den Rezipienten, der eben diesen Frame nicht abrufen kann, der bestimmte Dinge nicht erfasst. Das war aber auch bei der Intertextualität schon so, das ist kein neues Prob-

lem. Bestimmte Dinge können eben nur rezipiert werden, wenn ich eine bestimmte Kompetenz mitbringe.

Um es auf einen Punkt zu bringen: Gerade ausgehend von Konzepten der Intermedialität, die Intermedialität als eine Analysekatgorie für künstlerische Praktiken begreifen, lässt sich Theater aus meiner Sicht ganz fraglos sinnvoller Weise als ein Medium beschreiben.

Balme: Zwei kurze Bemerkungen. Zum einen noch eine Bemerkung zu Brüssel, da geht es um Medienrecht. Wenn es um Medienrecht geht, ist es klar: Die Juristen müssen Ontologien vornehmen, die müssen definieren, aber dabei würde dann selbst die Gewissheit, dass Film ein Medium ist, wahrscheinlich rausfliegen. Ich glaube nicht, dass im Brüsseler Medienrecht Film überhaupt eine Rolle spielt. Vielleicht noch als Produkt, das über einen Broadcastchannel vermittelt wird, aber als Medium würde der Film in diesen Überlegungen wohl auch rausfliegen. Wenn man es so betrachtet, wären Theater und Film vermutlich im gleichen Boot.

Der zweite Punkt ist diese Wahrnehmung in DOGVILLE. Es ist klar: Theater hat eine gewisse mediale Verfasstheit, die wahrgenommen und sofort erfasst werden kann. Nur eine kurze Anekdote: Ich saß zuhause und schaute mir – wie ich es immer machen muss – eine Theateraufzeichnung im Fernsehen an, als mein Sohn hereinkam. Es ging um eine HAMLET-Inszenierung aus Hannover und da stand einer auf der Bühne und hat nichts gesagt, und mein Sohn blieb fünf Sekunden lang neben mir stehen und sagte zu mir: »O dad, you're not watching theatre again!?!«. Er hat fünf Sekunden gebraucht, um zu sehen, dass ich mir Theater im Fernsehen angeguckt habe, das hat gereicht.

Kotte: Theaterwissenschaft kennt verschiedene Zugangsweisen. Wenn Medienwissenschaftler über Theater reden, dann können sie einfach sagen: »Medien? Das ist wie ein Spitzdach«, man kann es ein bisschen verbreitern, und dann passt auch Theater darunter. Damit werden die Differenzen zwischen Theaterformen und Medienformen als weniger wichtig angesehen. Wenn man das Dach nicht erweitert, dann werden diese Differenzen als wichtig erachtet. Die Dachbildung erfolgt stets von der Medienwissenschaft aus, und deshalb gibt es überhaupt keinen Zwang, dass die Theaterwissenschaft das breitere Dach übernehmen muss. Das ist die eine Seite. Die andere Problematik: Theaterwissenschaftler verfolgen noch ganz andere Diskursstränge. Wir sind ja auch eine der Kunstwissenschaften, und wir müssen sehen, wie wir mit dem historischen Diskurs in der Musikwissenschaft und in der Kunstwissenschaft, wie wir dort – wo wir ja über 2000 Jahre fast ausgeklammert worden sind – umgehen. Das erfordert Offenheit, andere Zugangsweisen, weshalb sich Theaterwissenschaft nicht noch von selbst unter ein unpassendes Medien-Dach begeben sollte, über welchem letztendlich noch ein kommunikationstheoretisches Dach ausgebreitet wird. Diese Linie würde im Wissenschaftsdiskurs zu einer enormen Verarmung führen.

Kirchmann: Das mit dem Dach würde ich gerne aufgreifen und dann in einer – kaum merklichen – Überleitung die dritte These mit ins Spiel bringen. Es gibt natürlich tatsächlich nicht nur die Dächer, die die Medienwissenschaft oder die die Wissenschaften allgemein bauen, es gibt ja auch die Dächer oder Zugehörigkeitsbestimmungen oder auch Nicht-Zugehörigkeitsbestimmungen, die die kulturelle Praxis selbst baut. Wenn ich zurückschaue in ein Segment, in dem ich mich immerhin halbwegs firm fühle, was Theaterfragen angeht, also die Epochenschwelle 1900, Eintritt in die Moderne, so tauchte doch dort vielleicht zum ersten Mal in dieser Vehemenz im Kontext der Kinodebatte, aber auch als Diskursfigur innerhalb des Theater selbst, die Frage nach dem Verhältnis Theater-Medien auf. Und da ist

es interessant zu beobachten, dass die Photographie oder die Rotationspresse vergleichbare Debatten nicht in diesem Maße haben initiieren können. Der Film aber konnte das. Mit dem Film tritt etwas auf die historische Agenda, was offensichtlich das Theater in einem sehr viel höherem Maße motiviert und inspiriert, über sich selbst noch mal nachzudenken und sein Verhältnis zu diesem Neuen, was da kommt, zu definieren. Dafür gibt es sich sicherlich ganz viele verschiedene Gründe, Massenkultur ist eines der Schlagworte. Ganz offensichtlich verbirgt sich dahinter so etwas wie eine Problematisierung oder ein Als-problematisch-Empfinden dieses – wenn man so will – ungehindert demokratischen Zugangs zu den Medien – Stichwort Reproduzierbarkeit – als den das Benjamin hinlänglich beschrieben hat.

Die Frage ist aber, ob man in dieser Debatte, die innerhalb der Filmtheorie wie innerhalb der Theatertheorie geführt wird, als der Film auf die historische Tagesordnung tritt, und die sich in kürzer werdenden Zyklen wiederholt, als das Fernsehen und die neuen Medien auftreten, ob man in dieser Debatte ein weiteres Mal analysieren sollte, was der eigentliche Hintergrund dieser jeweils rekurrierenden historischen Redekonstellationen ist, durch die sich das Theater in seinem Verhältnis zu dem jeweils Neuen befragt. Geht es da tatsächlich vordergründig um die Frage eines klassischen Paragone in Hinsicht auf Zuständigkeitsbereich usw., oder verbirgt sich in dieser Diskursfigur noch eine sehr viel weitergehende Frage, nämlich die Frage nach dem Verhältnis des Theaters zum jeweiligen Modernisierungsschub? Wenn man die Debatten um 1900 betrachtet, kann man eine konservative Linie beobachten, die eben das Theater festschreiben will als Bollwerk gegen die Zumutungen der Moderne, als Besitzstandswahrung eines bürgerlichen Kulturbegriffs gegen das proletarisch-schmuddelige Jahrmarktsmedium, das da mit fragwürdigen Stoffen die Menschheit überzieht. Vergleichbares scheint mir auch wieder aufzutauchen in den Debatten der 1950er Jahre um das Fernsehen, auch da wird wieder der kulturskeptizistische und medienkritische Impetus bemüht. Man hat sich mit dem Film jetzt arrangiert, der ist inzwischen ja auch erwachsen geworden, der kann auch irgendwie Kunst machen, aber jetzt kommt schon der nächste Bastard auf die Bühne, der nennt sich Fernsehen und damit ist der nächste ›Untergang des Abendlandes‹ eingeleitet, gegen den das Theater in Stellung gebracht wird. Daneben ist eine zweite Tendenz zu beobachten, die avantgardistische natürlich. In den Theateravantgarden geht es spätestens ab der Zäsur 1900, mit den Vorläuferjahren und -figuren, Wagner, Appia, Craig usw., natürlich immer genau um die gegenteilige Stoßrichtung. Da ist der Appell vorherrschend, dass sich das Theater dem Modernisierungsschub um 1900 anzuschließen hat, und gerade deswegen dieses Andere der Medien nicht als Entgegensetzungsfolie benutzen soll, sondern als Integrationsmechanismus. Bei Léger, bei Schlemmer usw. finden wir immer wieder den Appell, sich dem Tempo der Zeit, wie es so schön hieß, nicht zu verschließen und eben die neuen Möglichkeiten, die die sogenannten Massenmedien bieten, doch in den Kanon der theatralen Gestaltungsmöglichkeiten zu übernehmen. Das sind zwei gegenläufige Tendenzen, die man eigentlich bei jeder solcher Zäsuren beobachten kann. Also einmal das Theater als Bollwerk gegen Modernisierungstendenzen, als – ich werde jetzt sehr polemisch – Gralshüterin des Guten, Wahren, Schönen gegen die Verflüchtigungen der offensichtlich völlig wertvergesenen Medien. Auch Herr Kotte konnte sich in seinem Beitrag nicht ganz davon freisprechen, das Theater als das Andere von FORSTHAUS FALKENAU zu begreifen, was natürlich eine unzulässige Reduktion des Fernsehens ist, ohne das Fernsehen damit in irgendeiner Form verteidigen zu wollen. Die andere Linie ist wie gesagt die avantgardistische Praxis, die für Integration, für Gesamtkunstwerk, Polymodali-

tät, Synästhesie usw. bürgt und dann die Medien immer schon als das zu Integrierende, zu Subsumierende begreift.

Was ist ihre Meinung: Gibt es diesen Hintergrund solcher Debatten, also die jeweilige Frage nach der Modernisierung? Wie stellt sich das nach wie vor sicherlich als zentrale Kunstpraxis unserer Kulturen anzusetzende Theater zu der jeweiligen Moderne, wie werden daraufhin wieder Wertkämpfe über Fragen wie »Was ist Kultur? Was ist Kunst?« etc. verhandelt? Und ist das Theater nicht ein sozusagen sehr prominentes, ich sage jetzt nicht »Medium«, sondern »Organ«, das in dieser Debatte generell bzw. stellvertretend den gesamt-kulturellen Diskurs formuliert?

Kotte: Ihre historische Beschreibung stimmt. Es gab und gibt diese Ablehnungstendenzen, Ablehnung des Modernen, der Medien, wie wir überall nachlesen können, aber es handelt sich dabei stets um eine Ablehnung dieses Neuen auf der Diskursebene. Andererseits, wenn man es hinterfragt, dann sind das doch alles wunderschöne Schübe für die Befreiung von Theater *in praxi*. Theater wird befreit von den alten Funktionen, es muss nicht mehr alle erreichen, nicht mehr vordergründig bilden, es kann sich öfter störend einschalten. Sie haben Recht mit der Beschreibung, aber die Frage ist, ob dies nicht Befreiungsschritte gewesen sind.

Kirchmann: *In the long run* – natürlich.

Balme: Zum einen ist einfach zu beobachten, dass sich im Zuge des 20. Jahrhunderts mit der Erfindung neuer Medien das Theater immer weiter ausdifferenziert hat. Es hat noch nie so viele verschiedene Theaterformen, Genres, Praktiken gegeben wie heute, das ist einfach so. Wenn man das Theaterleben Anfang des 21. Jahrhunderts mit dem am Ende des 19. Jahrhunderts vergleicht, dann haben wir eine viel reichhaltigere, vielfältigere Theaterkultur als damals. Das wird oft vergessen in diesen eher kulturpessimistischen Diskursen.

Das wäre der eine Punkt, der zweite Punkt ist: Wenn man das weiterdenkt, ist es eigentlich erstaunlich, wie hartnäckig sich das Theaterdispositiv – wenn man es überhaupt als Dispositiv bezeichnen kann – hält und benutzt wird von neuen Medien als Messinstrument. Ich habe heute den Vortrag von Julia Glesner gehört über Theater und Internet. Weil diese Arbeit bei mir entstanden ist, war sie mir relativ vertraut, aber es ist schon erstaunlich, dass – kaum ist dieses Medium Internet erfunden worden – schon versucht wird, Theater darin zu realisieren. Hat man nichts Besseres zu tun mit diesem Medium als Theater zu spielen? Das ist schon faszinierend. Und das sagt auch etwas aus über die Wirkungsmächtigkeit unseres Dispositivs, also jetzt eher in einem kulturoptimistischen Sinne gesprochen.

Haß: Ich möchte darauf hinaus, dass diese Schwellen – sagen wir mal 1900 und das Ende des 20. Jahrhunderts – sich wirklich sehr stark voneinander unterscheiden, und der erste analytische Schritt darin bestehen müsste, die Schwelle als solche auch zu charakterisieren. Es kommt mir so vor, dass das Auftreten der visuellen technischen Medien Anfang des 20. Jahrhunderts ein großes Feld der Reflexion und der reflexiven Durchdringung, also der visuellen optischen Verfasstheit von Gesellschaften im 20. Jahrhundert geleistet hat und das, was in diesem Bereich geleistet worden ist, angekommen ist. Sehr produktiv zum Beispiel im Theater der 1980er und 1990er Jahre, das angefangen hat, sich anhand von Videoprojektionen usw. nach der eigenen bildlichen Verfasstheit der Szene zu fragen. Das ist ein riesiger Komplex, in dem dann auffällt, wo Verwandtschaften bestehen zwischen dem Theaterraum, der räumlichen Anordnung, dem Kino usw. Ich denke – und das finde ich gerade vor dem Hintergrund, dass ich mich seit längerem auch mit der Entwicklung in den sogenannten Bildwissenschaften befasse –, dass die 1990er Jahre oder das, was auf der Grundlage der Digitalisierung eingeleitet worden ist,

davon zu unterscheiden ist. Denn diese Schwellenzeit steht noch aus, sodass wir sie neu charakterisieren müssen, bzw. die ganze Debatte, die darüber im Gange ist, wo wir die klassische dichotomische Verfasstheit des Optischen verlassen, berücksichtigen müssen. Ich nenne als Beispiel die riesige Diskussion, die in der Bildwissenschaft anhebt und die auf der Feststellung eines Zusammenbruchs bestimmter klassischer Oppositionen beruht. Zum Beispiel kann heute niemand das Internet benutzen, ohne nicht zugleich auch Sender und Empfänger in einem zu sein – der Zusammenbruch dieser Relation ist ein solches Beispiel.

In den Diskussionen dazu bildet sich allmählich die Tendenz heraus zu unterscheiden zwischen Charakteristika der visuellen Kultur als solcher, in der alles, dessen man ansichtig werden kann, auch gegenstandswürdig ist, und eben dem Bild, durchaus in einem klassischen Dispositiv des Bildes. Anhand dieses Beispiels möchte ich nur darauf hinweisen, für wie wichtig ich es halte, die Schwellenzeit selbst zu charakterisieren und selbst als das eigentliche Problem anzusehen.

Kirchmann: Ich würde den Zusammenhang ein bisschen anders formulieren als Sie es getan haben. Mein Eindruck ist derjenige, dass das, was Sie als die klassischen Dichotomien beschrieben haben, dass diese Dichotomien eigentlich immer erst *nach* medientechnologischen Innovationen als Dichotomien sichtbar werden oder als solche in den Diskurs eintreten. Mir will es so scheinen, dass das Theater den Begriff des Körpers in der konzeptuellen Aufladung, den dieser Begriff in der Moderne erfahren hat, eigentlich erst als eigenen Diskursbestandteil integriert hat in dem Moment, in dem durch die sogenannten Medientechnologien etwas auftaucht, das als das Andere des Körpers begriffen wird. Genauso die Frage nach dem Bild. Erst in dem Moment, in dem die – wie wir alle wissen – extrem hypostasierte Referenzlosigkeit der digitalen Bildgenerierung als Matrix vorhanden ist, wird retrospektiv etwas konstruiert, nämlich »Bild«, das dann eben als das Andere gesetzt wird, das jetzt historisch bedroht ist. Und das wird dann auf einmal zum Leitbegriff und auch zu einer Selbstverständigungs- und Selbstbeschreibungsförmel. Das kann man auch im Bereich der Filmwissenschaft sehr klar beobachten: In dem Moment, wo das Jenseits des photochemischen Bildes auftaucht, wird das Ganze überhaupt erst zu einer Wertkategorie. Vorher ist es sozusagen mehr oder weniger unhinterfragte Voraussetzung des Filmischen. Das heißt, dass genau in diesen Schwellen- und Umbruchsituationen überhaupt erst die Kategorien und die Begriffe entstehen, mit Hilfe derer sich retrospektiv einer Zugehörigkeit zu einer bestimmten historischen Linie versichert wird. Das Theater ist dann eben nicht mehr der Ort der Bildung, der Literatur etc., sondern es ist dann auf einmal der Ort des Körpers, der Film ist dann auf einmal der Ort des analogen Bildes. Das ist alles erst möglich an dem Punkt, an dem eine Intervention durch das jeweils Neue überhaupt droht, diese Kategorien obsolet werden zu lassen. Im Grunde sind das retrospektive Konstruktionen.

Rajewsky: Da würde ich vollkommen zustimmen, und das ist ja auch ein interessanter Punkt, an dem man ganz gut Entwicklungen sieht, wie dann solche Einzelmedien wahrgenommen werden. Der Film ist sicherlich ein wunderbares Beispiel. Jetzt wird das Digitale noch als das Andere wahrgenommen, aber wir befinden uns genau auf der angesprochenen Schwellensituation; in ein paar Jahren wird das Digitale sicherlich vollkommen selbstverständlich zum Film als »Einzelmedium« gehören. Genauso lassen sich Phänomene wie die Klangkunst anführen. Klangkunst wurde anfänglich von den Künstlern selbst ganz dezidiert als Kombination unterschiedlicher Medien gesetzt und eingefordert, gerade um die Konventionalität von medialen Grenzziehungen zu reflektieren; heute wird sie dagegen als

eine eigenständige Mediengattung wahrgenommen. Und mit dem Theater ist es natürlich genau das Gleiche, das Theater ist per se plurimedial und kann diese Plurimedialität natürlich immer weiter ausbauen, immer wieder neue Elemente mit hereinnehmen.

Ich wollte noch eine andere Sache sagen, weil hier nun – obwohl wir uns ja eigentlich fast einig waren – weiterhin einerseits von ›dem Theater‹ und andererseits von ›den Medien‹ gesprochen wird. Ich möchte einfach noch mal ganz klar sagen: Ich finde es wichtig und würde stark machen wollen, dass jeder Kommunikation – oder auch jeder Aisthetisierung – Medialität unterliegt. Jedes Zeichen braucht ein Medium, ist medial bedingt. Ich glaube, dahinter kommen wir nicht zurück in der Debatte, auch wenn alles diskursiv bedingt sein mag. Und dementsprechend sind intermediale Phänomene beschaffen – schon eines der ersten sehr schönen Beispiele ist für mich Platons PHAIDROS mit der Debatte um Mündlichkeit/Schriftlichkeit; das ist eine intermediale Fragestellung. Oder dann kommt das neue Trägermedium des Buches dazu, das auf einer anderen Ebene, nämlich intermedial zwischen Buchdruck und Handschrift, angesiedelt ist. Usw. Es sind also durchaus ganz alte Phänomene, die wir hier verhandeln, wenn sich natürlich durch die elektronischen, digitalen Medien auch neue Fragestellungen ergeben und alles vielleicht ein bisschen komplexer wird.

Haß: Ich denke nicht, dass man das in dieser Allgemeinheit so ausdrücken kann, dass das neu hinzutretende Phänomen überhaupt erst bewusst macht, was ich jetzt klassische Dichotomien genannt habe. Sie haben wieder ein Beispiel gebracht, diese Verwurzeltheit sowohl in der antiken Konstellation als auch in der europäischen Neuzeit, und dass sich das immer so begriffen hat, dass die ganze Entwicklung sozusagen im dichotomischen Denkstil ausgearbeitet wurde. Das, meine ich, ist ja nicht ein Effekt, der hinzutretend erzeugt wird, sondern es liegt so vor.

Und insofern ist tatsächlich für die Entwicklung ab den 1990er Jahren zu bedenken, inwiefern diese Entwicklung eben diese lange Tradition der dichotomischen Verfasstheit von Reflektionsprozessen und -artefakten und kulturellen Umgebungen angreift.

Kirchmann: Völlig *d'accord*, ich habe ja auch nicht gesagt, dass es nicht immer schon dichotomisch strukturiert gewesen ist. Worauf ich nur hinweisen wollte ist eben, dass die semantische Aufladung dessen, was als vordergründiger Wesenskern eines Mediums respektive Theaters begriffen wird, sich verändert unter der Intervention des jeweils Neuen. Und das, was als das scheinbar Andere oder radikal Andere begriffen wird, dann zur eigenen ontologischen Fundierung benutzt wird. Dies sind dann eben Begriffe wie Körper, Bild, Analogizität usw.

Kattenbelt: Ich denke, ein wichtiges Merkmal vieler zeitgenössischer Theateraufführungen – soweit sie neue Medientechnologien verwenden – ist, dass meistens in dieser Verwendung auch eine Darstellungsstrategie gewählt wird, die gar nicht übereinstimmt mit den Darstellungsstrategien, wie sie dominant sind in denjenigen Medien, aus denen das Theater sie entnommen hat. Und das bedeutet, dass das Theater in der Verwendung dieser neuen Medien eigentlich immer wieder entdeckt, dass seine Stärke auch darin liegt, auf der Bühne wirklich die neuen Technologien zu inszenieren. Die Bilder und die Töne dieser neuen Technologien werden also nicht nur vorgeführt, sondern gleichzeitig auch aufgeführt und damit reflexiv verwendet. Und ich denke, dass unser Blick auf die Geschichte des Theaters des 20. Jahrhunderts noch viel zu logozentrisch ist, dass die Bekümmernis um das Bild im Theater viel größer ist, als es in den Diskursen über das Theater anerkannt wurde.

Kirchmann: Vielleicht nur ganz kurz dazu, weil es ja auch eine wiederkehrende Figur ist: die Festschreibung des Theaters als eines Ortes, der befähigt ist, jene Reflexionsleistung zu tätigen, die – das ist ja implizit enthalten – das jeweilige Referenzmedium selbst nicht zu leisten imstande sei. Dem steht natürlich eine ganz lange Tradition von Selbstreflexion in den jeweiligen Medien gegenüber. Wenn man sich heute eine durchschnittliche amerikanische TV-Serie anschaut, wird da in einem Maße Selbstreflexion und Medienreflexion betrieben, dass mancher Heros der Avantgarde der Jahrhundertsschwelle vor Neid erblassen könnte.

Ich wehre mich einfach gegen diese Hypostasierung des Theaters als eines Ortes, der den Medien jetzt mal zeigt, was eigentlich Sache ist. Das machen die Medien schon auch selbst, das wäre in dem Sinne kein Privileg, das ich dem Theater einzuräumen bereit wäre. Es scheint ganz offensichtlich eine Funktion zu sein, die das Theater im Laufe des 20. Jahrhunderts hinzugewonnen hat, aber das ist natürlich eingebunden in die generelle Thematisierung von medialen Verhältnissen, die mit dem Anbruch der Moderne eben zum ästhetischen Programm überhaupt wird.

Balme: Das Theater hat sich schon immer Gedanken über sich selbst gemacht.

Kirchmann: Über sich selbst, aber nicht über die anderen.

Balme: Lesen Sie irgendeinen Prolog eines Stücks aus der frühen Neuzeit, in jedem Prolog kommt irgendeine Reflexion über die Grundsituation des Theaters vor. Das ist das beste Beispiel, dass Theater ein Medium ist. Anscheinend gehört es zu den Medien, zumindest zu den darstellenden, den fiktionalen, dazu, dass sie metareflexiv funktionieren oder zumindest eine Grundtendenz dazu haben.

Kirchmann: Aber das Argument von Herrn Kattenbelt war ja zu sagen, dass das Theater nicht der Ort ist, der nur über sich selbst reflektieren kann, sondern dass es ein privilegierter Ort ist, um über Medien zu reflektieren. Die gleiche Argumentationsfigur haben wir in der Medienkunst. Da heißt es ja auch immer: Diese Internetinstallationen sind der Ort, an dem der – offenbar immer als halb tumb, unterbewusst vorausgesetzte – Mediengebrauch des herkömmlichen Mediennutzers jetzt mal reflexiv aufgearbeitet wird. Das finde ich problematisch.

Kattenbelt: Das haben Internet und Theater miteinander gemeinsam, denke ich.

Kirchmann: Ja, aber das machen Film und Fernsehen ja auch schon endlos lange. Und es ist inzwischen selbst im Mainstream-Fernsehen angekommen, dies zu tun. Vielleicht können wir uns einfach dahingehend verständigen – und das wäre dann natürlich die klassische Überschneidung von Funktionssystem Kunst und von Funktionssystem Medien – dass also die Kunst der Ort ist, um genau diese Reflexionsleistung zu tätigen, und natürlich kann jedes Medium in diesem Sinne künstlerisch moderne Praxis werden, indem es seine eigenen Konstituenten reflektiert – oder die der scheinbar anderen.

Kattenbelt: Aber die Beispiele, die ich etwa von amerikanischem Fernsehen kenne, in denen das Fernsehen mit seinen eigenen Konventionen spielt, sind nur unter der Voraussetzung möglich, dass man völlig anerkennt, dass Television ein Bestandteil der Wirklichkeit geworden ist, und das, denke ich, hat nicht die selbe Reflexivität wie zum Beispiel die historischen Avantgarde.

Rajewsky: Ich möchte noch einmal zurückkommen auf das, was Sie vorher sagten, dass diese Diskurse immer dann hervortreten, wenn etwas Neues aufkommt. Dabei nimmt der Computer aus meiner Sicht eine ganz besondere Stellung ein, weil er die Materialität entzieht. Und mein Eindruck ist immer, dass das Nachdenken über Medialität ganz stark mit einem Nachdenken über die Materialität der Medien zusammenhängt. Zum Beispiel wird die Materialität der Schrift überhaupt

erst wirklich diskutiert seit es den Computer gibt, vorher war das nicht so sehr ein Thema. Und der Computer ist hier interessant, indem er eben die Materialität auflöst, übrigens auch Grenzziehungen zwischen Medien auflöst. Beim Computer kann man im Grunde nur noch von virtueller Intermedialität sprechen, eben ohne die Ebene der Materialität, und darüber müsste die Intermedialitätsforschung eigentlich sehr viel genauer nachdenken, dieser Aspekt wird kaum reflektiert. Es wird immer gesagt, der Computer könne mediale Differenzen auflösen, aber gemeinhin ohne die Materialitäten mitzudenken, und was das eigentlich bedeutet, ist ein offenes Forschungsfeld. [...]

Die Herausgeber: Passend zum Verweis auf offene Forschungsfelder brach an dieser Stelle die Tonaufzeichnung ab, das »Letzte Band« war an sein Ende gekommen. An der konkreten »Materialität« der Medien scheitert damit der Abdruck des vierten und letzten Diskussionsthemas zu der Frage, wie sich das Verhältnis von Theater- und Medienwissenschaft institutionell entwickeln solle, welche Kooperationen, Integrationen, Usurpationen wünschenswert oder zu fürchten seien.

Dabei könnte es durchaus als konsequent erscheinen, dass 1.) ausgerechnet der institutionelle Aspekt der Podiumsdiskussion dem »Medien-Material« zum Opfer fiel, 2.) die Publikation damit auch an dieser Stelle in der wissenschaftstheoretischen Auseinandersetzung mit »Theater und Medien« verbleibt und die wissenschaftspolitischen Implikationen andernorts verhandelt werden müssen – und 3.) dass sich das »Live-Event« des Kongresses im Erlanger Markgrafentheater zumindest an seinem Ende als ebenso ephemere erweist wie das Theater selbst.