

BIRGIT WIENS

VERKABELTE BÜHNEN.
SZENOGRAPHIE IM SPANNUNGSFELD ZWISCHEN
THEATER UND ANDEREN MEDIEN

Raumbildungsprozesse im medialen Wandel. Einleitung

Schon in den 1980er Jahren sagte der Medienphilosoph Vilém Flusser voraus, dass die Erfahrung des sogenannten zweiten „Medienumbruchs“ (der Wechsel von den Analog- zu den Digitalmedien sowie die globale Verbreitung von elektronischer Telekommunikation und Internet) das Denken und Wahrnehmen des Raums merklich verändern würden. Fortan sei der Mensch in einer anderen Welt zu Hause, denn ein „heiles Haus“, eine Heimstatt (im Sinne eines überschaubaren Raums leiblicher Bezugnahme) gebe es nur noch im Märchen: „Materielle und immaterielle Kabel haben es wie einen Emmentaler Käse durchlöchert: auf dem Dach die Antenne, durch die Mauer der Telefondraht, statt Fenster das Fernsehen [...]. Das heile Haus wird zur Ruine, durch deren Risse der Wind der Kommunikation bläst“.¹ Um die Jahrtausendwende sind jene Veränderungen des Raumdenkens und der Raumwahrnehmungen, die Flusser vorausahnte und, noch etwas vage, als „Zeichen eines neuen Unbehaustseins“² beschrieb, zum Bestandteil alltäglich-lebensweltlicher Erfahrungen geworden, die das „In-der-Welt-Sein“ des Menschen spürbar (und in noch zu wenig verstandener Weise) verändert haben. Auf die Beobachtung des medialen Wandels, mit dem eine „Raum-Wende“ einhergeht, hat die kulturwissenschaftliche Theoriebildung in den vergangenen Jahren intensiv reagiert³, aber auch die Künste – namentlich raumbildende Disziplinen wie etwa Architektur oder Installationskunst⁴ – erkennen darin eine Herausforderung.

Auch das Theater erkundet seit einiger Zeit Räume, die ihm eigentlich fremd sind. Im Spannungsfeld zwischen Theater und anderen Medien entwickeln Künstler experimentelle Verfahren, mit denen sie – intermedial – neue

¹ Vilém Flusser, *Medienkultur*, 5. Aufl., Frankfurt/M., 2008 [1993], „Häuser bauen“ [1989], S. 160-163: 162.

² Ebd.

³ Die Raumfrage hat in den Kulturwissenschaften seit einiger Zeit Konjunktur; vgl. wegweisend Mike Crang/Nigel Thrift (Hg.), *Thinking Space*, New York, NY, London, 2000; für eine Einführung in diese inzwischen inter- bzw. transdisziplinär geführte Debatte vgl. Doris Bachmann-Medick, *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek b. Hamburg, 2009, darin das Kap. „Spatial Turn“, S. 284-328.

⁴ Vgl. dazu *Topos RAUM. Die Aktualität des Raumes in den Künsten der Gegenwart*, hg. v. Akademie der Künste Berlin, zusammengestellt v. Angela Lammert, Nürnberg, 2004.

räumliche Relationen erforschen: sei es im kaleidoskopischen Zusammenspiel des Theaters mit Live-Video, TV und Film oder verschaltet mit den Online-Zonen und globalen Netzwerken des Internets. Dass Theater die Kapazität hat, andere Medien zu thematisieren bzw. gar in sich aufzunehmen: Dies ist inzwischen eine allseits akzeptierte Annahme der theaterwissenschaftlichen Intermedialitätsdiskussion.⁵ Darüber hinaus ist die Ausgangsbeobachtung des vorliegenden Beitrags, dass hierbei die Raumfrage – zum einen als Frage nach dem *In-Erscheinung-Treten von Räumen* (also nach ihrer ästhetischen Dimension) wie auch als Frage nach der sich im Horizont der neueren Medien verändernden *Raumwahrnehmung* (Aesthesis) – seit einiger Zeit besondere Aufmerksamkeit erfährt: Wie im Folgenden anhand eines Projekts der Künstlergruppe Rimini Protokoll gezeigt werden soll, wird sie im gegenwärtigen Theater in geradezu paradigmatischer Weise verhandelt. Eine Schlüsselfunktion kommt hierbei, wie zu zeigen sein wird, nicht nur der Regie und Dramaturgie, sondern vor allem der *Szenographie* zu. Welcher Erkenntnisgewinn sich ergeben kann, wenn Theater – unter den skizzierten Vorzeichen – anderen Medien eine Bühne bereitet: Dies soll anhand des Projektbeispiels diskutiert werden. Ausgegangen wird hierbei vom gegenwärtigen Stand der Intermedialitätsdebatte. Demnach ist es das Hauptmerkmal der intermedialen Bühne, dass sie vermag, andere Medien ästhetisch zu rahmen und das Publikum zu kritischer Medienreflexion anzuregen.⁶ Die Auseinandersetzung mit der Rimini-Protokoll-Produktion *Breaking News* wird darüber hinaus allerdings zeigen, dass die Erkenntnis bringende Sprengkraft und Relevanz intermedialer Konfigurationen keineswegs allein darin besteht, andere Medien in ihre bekannten, vom Publikum gewohnten Bühnenformen zu inkorporieren und zur Aufführung zu bringen. Vielmehr stellen intermediale Konfigurationen, aufgrund ihrer räumlichen Komplexität, das Theater als kulturell gewachsene Formation immer auch selbst ein Stück weit infrage. Dies geschieht beispielsweise dann, wenn man – wie im Fall des Rimini-Protokoll-Projekts – eine Theaterbühne *live* und „in Echtzeit“ mit den virtuellen Räumen von Telekommunikation und Internet verschaltet: Solche Konfigurationen, die den ästhetischen Raum der Bühne medial hybrid werden lassen und gleichsam aufsprengen, ihn als Erfahrungsraum durchlöchern wie einen „Emmentaler Käse“ (Flusser), sind immer auch radikale Befragungen jener Parameter, die nach gängiger Auffassung das Medium Theater als solches konstituieren.

⁵ Vgl. v. a. Christopher Balme, „Theater zwischen den Medien: Perspektiven theaterwissenschaftlicher Intermedialitätsforschung“, in: ders./Markus Moninger (Hg.), *Crossing Media. Theater – Film – Fotografie – Neue Medien*, München, 2004, S. 13-31; sowie die Beiträge der Forschungsgruppe „Intermediality“ (FIRT/IFTR), v. a. den inzwischen in dritter Auflage erschienen Band *Intermediality in Theatre and Performance*, hg. v. Freda Chapple/Chiel Kattenbelt, Amsterdam, New York, NY, 2008, bes. die Einleitung.

⁶ Vgl. in diesem Sinne Kattenbelts Interpretation des Theaters als ‚Bühne der Intermedialität‘: ders., „Theatre as the Stage of Intermediality“, in: Freda Chapple/ders. (Hg.), *Intermediality in Theatre and Performance*, Amsterdam, New York, NY, 2008, S. 29-40: 37 f.

Die Frage nach dem Raum im Theater und in seiner Wissenschaft hat bekanntlich eine gewisse Tradition. Als sich die Theaterwissenschaft vor etwa hundert Jahren begründete, war es eine ihrer ersten theoretischen Setzungen, dass Theater auch und zu allererst als „Raumkunst“ zu begreifen sei.⁷ Als Parameter dieser „Raumkunst“ wurden differenziert: (1) die Architektur bzw. architektonische Gelegenheit, in der eine Aufführung statt hat, sowie die gewählte Bühnenform („theatraler Raum“), (2) deren aufführungsbezogene Gestaltung („szenischer Raum“), (3) der topologische (meist urbane) Kontext dieser Konfiguration („ortsspezifischer Raum“) und (4) der fiktive, gegebenenfalls durch ein Drama bzw. Stück thematisierte Raumentwurf („dramatischer Raum“), der sich realisiert im Spiel der Schauspieler bzw. Akteure⁸; diskutiert wird zudem (5) die Erfahrungs- und Wahrnehmungsdimension des Raums, also der theatertypische Umstand, dass ästhetische Räume immer erst im Spannungsfeld zwischen dem Tun der Akteure und den Wahrnehmungsleistungen des Publikums hervortreten⁹: Entlang dieser Parameter, die für die Dauer der Aufführung alle Beteiligten in einer aufeinander bezogenen, kommunikativen „Hier und Jetzt“-Konstellation verankern, definiert man heute die „spezifische Medialität“ des Theaters.¹⁰

Wie der vorliegende Beitrag zeigen will, leisten intermediale Konfigurationen demgegenüber spielerische Befragungen der genannten Parameter: Indem sie die Theaterbühne mit anderen medialen Dispositiven konfrontieren und ihre gewohnte Wahrnehmung als Präsenzfeld durchkreuzen, öffnen sie den theatralen Raum, wie man ihn bisher kannte, einer Auseinandersetzung mit experimentellen Raumbildungsprozessen. Inwiefern – so soll nun im Folgenden anhand des angekündigten Fallbeispiels überlegt werden – geht es hier um eine Revision der „Raumkunst“ Theater (oder vielleicht sogar um einen Paradigmenwechsel)? Mit anderen Worten: Inwiefern lassen sich solche Experimente als Versuch deuten, jener sich gegenwärtig abzeichnenden „Raum-Wende“,

⁷ „Bühnenkunst ist Raumkunst“, so die bekannte Formel, die Max Herrmann in seinem Aufsatz, „Das theatrale Raumerlebnis“ (1931) wegweisend formulierte, zit. n.: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt/M., 2006, S. 501-513: 501.

⁸ Vgl. Christopher Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin, 2008, Kap. „Raum“, S. 141-153: 142.

⁹ Der Raum des Theaters, wie Jens Roselt betont hat, ist insofern immer „sowohl Voraussetzung für Aufführungen als auch Produkt theatraler Vorgänge“. Ders., „Raum“, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart, Weimar, 2005, S. 260-267: 260.

¹⁰ Bezüglich dieser Formel besteht heute im Fach ein weitgehender, wenn auch nicht vollständiger Konsens, vgl. „Vom Nutzen und Nachteil des Medienbegriffs für das Theater und die Theaterwissenschaft“ (Podiumsdiskussion im Rahmen des 8. Kongresses der Gesellschaft für Theaterwissenschaft; Teilnehmer: Christopher Balme, Ulrike Haß, Chiel Kattenbelt u. a.), in: Henri Schoenmakers/Stefan Bläske/Kay Kirchmann/Jens Ruchatz (Hg.), *Theater und Medien / Theatre and the Media. Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme*, Bielefeld, 2008, S. 545-560.

die Flusser fast visionär als *condition humaine* einer „neuen Unbehaustheit“ beschrieb, künstlerisch Rechnung zu tragen?¹¹

1. Der zersprungene Raum.

Theaterbühnen im Horizont anderer Medien – am Beispiel des Rimini Protokoll-Projekts „*Breaking News – Ein Tagesschauspiel*“

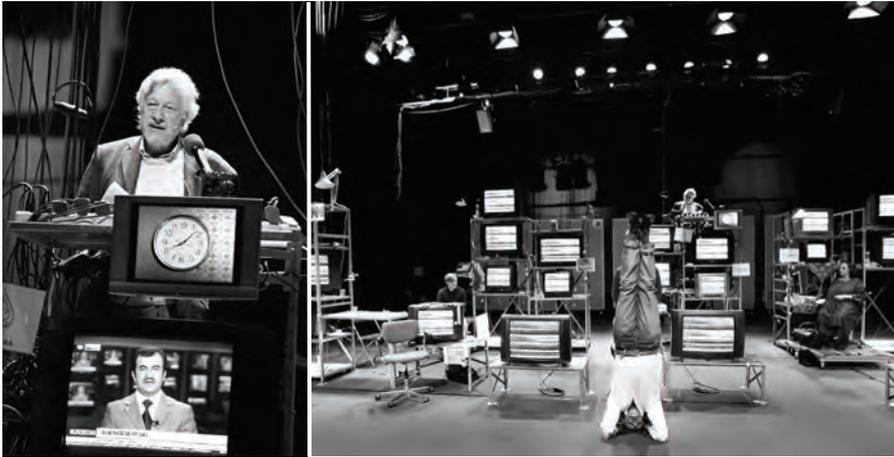
Im Jahr 2008 produzierten die beiden Rimini Protokoll-Künstler Daniel Wetzel und Helgard Haug ein Stück, das sich die Nachrichtenberichterstattung im Fernsehen und verwandten Medien zum Gegenstand machte.¹² Das Projekt, so der Ankündigungstext, war darauf angelegt, die Theaterbühne – genauer: den Theaterguckkasten, die altbekannte „schäbige Illusionskiste“ – vorübergehend in eine Art „Lochkamera“ zu verwandeln¹³: Zielsetzung war es, von der Bühne aus *live* die Mechanismen, Verflechtungen und auch Widersprüchlichkeiten des mit technischen Mitteln heute global vernetzten Nachrichtengeschehens zu erkunden. Um dieses Konzept zu realisieren, waren erkennbare Eingriffe in den Theaterraum nötig: Im Vorfeld der Aufführung installierte man auf dem Dach des Theaters vier große Satellitenschüsseln, Unmengen von Kabeln wurden verlegt und am Abend flimmerten unzählige Monitore auf der Bühne. Auf einmal gab es im Theater Fernsehsendungen aus aller Welt zu sehen: Live-Nachrichten von BBC, CNN oder Al Jazeera, des Pentagon-Channel, des indischen Senders Rayat TV oder des südamerikanischen TeleSUR. Übertragungen von etwa zweitausend TV-Stationen konnten empfangen werden, und auf der Bühne hatte ein Team von insgesamt acht Akteuren (wie bei Rimini Protokoll üblich waren es keine Schauspieler, sondern für die Produktion eigens ausgewählte „Experten“) die Aufgabe übernommen, aus der Flut der eingehenden Nachrichten – *live* und jeden Abend anders – eine Auswahl zu treffen und für das Publikum aufzubereiten. Die vier Journalisten, darunter der ehemalige ARD-Afrika-Korrespondent Hans Hübner und der Medienkritiker Walter van Rossum, zudem drei Dolmetscher sowie eine Cutterin agierten gleichsam als Selbstdarsteller und Vertreter ihrer jeweiligen Profession: Ausgestattet mit Headsets, übersetzten, moderierten und kommentierten sie die auf

¹¹ Experimentelle Raumbildungsprozesse, wie sie sich vermehrt etwa seit der Jahrtausendwende im Spannungsfeld zwischen dem Theater und anderen Medien (digitale audiovisuelle Medien, Telekommunikation, Internet) abzeichnen, sind auch der Gegenstand des DFG-geförderten Forschungsprojekts „Intermediale Szenographie. Raumästhetiken des Theaters am Beginn des 21. Jahrhunderts“ (Konzeption und Durchführung: Birgit Wiens), das seit 2010 am Institut für Theaterwissenschaft der Universität München realisiert wird; der vorliegende Beitrag gibt einen Einblick in die Fragestellungen des Projekts und seinen Forschungsansatz (Publikation der Studie voraussichtlich 2013).

¹² Die folgende Projektbeschreibung bezieht sich auf einen Aufführungsbesuch am Berliner Hebbel-Theater (HAU 2).

¹³ Zit. n.: Programmflyer zur Aufführung; s. a. den Presstext zum Projekt unter www.rimini-protokoll.de.

den Monitoren eingespielten Nachrichten. Provisorisch könnte man sagen, dass die Theaterbühne, für die Dauer der jeweiligen Aufführung, auf diese Weise zu einer Art Knotenpunkt des internationalen, über die globalen Netze distribuierten Nachrichtengeschehens wurde: Ein virtuelles Geschehen, das man auf der Bühne in seiner Vielstimmigkeit aufscheinen ließ. Mit künstlerischen Mitteln, so die erklärte Absicht, sollte dieses (sich in seiner Virtualität und Komplexität jeder Darstellung eigentlich entziehende) Geschehen gleichsam gerahmt und in einigen Aspekten ausgestellt werden, um – im Sinne eines Perspektivwechsels – das Publikum zu einer kritischen Betrachtung des alltäglichen „Tagesschauspiels“ zu animieren.



1 und 2 – Szenen aus Rimini Protokoll: *Breaking News* (2008)
mit Hans Hübner (links) und Walter van Rossum

Wie gut dies gelang – darüber gingen die Meinungen übrigens auseinander. Eine Kritik, die in Aufführungsbesprechungen mehrfach zu lesen war, gab zu bedenken, ob der hohe technische Aufwand denn auch tatsächlich in angemessener Relation zum künstlerischen Ergebnis stünde.¹⁴ Die großen Satellitenschüsseln, die einen ungewohnten Eingriff in die Architektur des Theaters darstellten, signalisierten dem Publikum jedenfalls schon vor dem Betreten des Theatergebäudes, dass man es gleich mit einem Theatervorgang zu tun bekommen würde, der sich von konventionellen Aufführungen unterscheidet. Die Gestaltung der Bühne, im Innern des Gebäudes, bezog sich dann – zumindest auf den ersten Blick – auf Mittel, die man bereits seit einiger Zeit aus einer dem Experiment verpflichteten szenographischen Praxis her kennt: Gearbeitet wurde mit dem Prinzip der multiplen Monitore und pluralen Rahmun-

¹⁴ Vgl. z. B. Peter Hans Göpfert, „Unser tägliches Leben mit der Tagesschau“, in: *Berliner Morgenpost* vom 07.01.2008.

gen, also mit jener „Windows-Ästhetik“, die seit den 1980er Jahren zu einem der Hauptmerkmale des postdramatischen Theaters avancierte. Im Sinne einer (in vergleichbarer Weise im Theater freilich schon oft geübten) Kritik an den elektronischen Medien, ihren Spektakeln und Simulationen, riefen die flimmernden Monitore – frontal auf das Publikum ausgerichtet und doch unübersichtlich – Irritationen hervor und forderten auf zu kritischer Wahrnehmung und Distanznahme.



3 – Szene aus *Breaking News*, mit Simon Birgisson

Über jene bekannten Distanzierungsgesten gegenüber den Medienbildern hinaus ließ Rimini Protokolls „Tagesschauspiel“ aber auch noch etwas anderes gewahr werden. Indem den ganzen Abend geradezu notorisch gefragt wurde, welche Nachricht von wo aus und von wem gesendet wird, was eigentlich gezeigt oder aber nicht gezeigt wird („Afrika kommt nicht vor ...!“) und worin sich die Darstellungen unterscheiden, interessierte sich das Projekt nicht nur für die Virtualität medialer Räume, um sie als Oberflächensimulation auszustellen. Vielmehr ließ der hier in Gang gesetzte raumbildende Prozess etwas anderes aufscheinen: Nämlich eine Ahnung von der Multilokalität, der räumlichen Ausdehnung und akuten Simultanität der anderorts stattfindenden, um den Globus verteilten und vermittels der diversen medialen Schnittstellen auf dieser Bühne „telepräsent“ aufscheinenden (doch in ihrer Mehrzahl unsichtbar und unüberschaubar bleibenden) Ereignisse. Flüchtig, momenthaft wurde man sich als Zuschauer der globalen Dimension der elektronischen Medien und ih-

rer Netzwerke bewusst, der Differenz der Kulturkreise und Sprachen sowie der Komplexität der Kommunikationsprozesse im medialen Äther. Eine solche Zersplitterung des erlebten Raumes in ein „Hier“ und ein fernes, aber gleichzeitiges „Anderswo“, das Gewährwerden dessen, dass „der aktuelle Raum, mein Leib, mein Ich oder meine Kultur“ sich mit einmal nur mehr als „eine Möglichkeit unter anderen“ erweist, wäre in Anschluss an Waldenfels als Erfahrung des „zersprungenen Raums“ zu beschreiben, die der aktuelle Medienumbruch paradigmatisch bedingt.¹⁵ Rimini Protokolls Projekt *Breaking News* verhandelte diese Erfahrung auf seiner intermedialen Bühne; in der skizzierten Weise ließ es einen relationalen, hochkomplexen Raum entstehen, dessen Prozessualität und ästhetische Qualität im theaterüblichen Vorgang des Darstellens, Zeigens und Sichtbarmachens freilich nicht mehr aufging.

2. Die intermediale Bühne: Experimentierfeld einer veränderten „communicatio“?

Auf der Bühne der *Breaking News* wurden verschiedene Kommunikationsmodelle in ein Spannungsverhältnis gebracht: Die *En-face*-Kommunikation des Theaters sowie die mediatisierte Kommunikation und Vernetzung des Satellitenfernsehens traten dort in Verschränkung. Bei dem Raumgebilde, das das Projekt in dieser Weise entstehen ließ, handelte es sich somit in einen äußerst komplexen, medial hybriden Kommunikationsraum: Wie dargelegt, ging es darum, die virtuellen Räume globalisierter Telekommunikation und technisch mediatisierter Übertragung auf der Bühne zum Thema zu machen und ausgewählte Nachrichtenausschnitte zu reflektieren. Dabei wurden die Medienbilder nicht nur interpretiert, sondern auch ihrer Herkunft nach auf der Weltkarte zurückverfolgt, also gewissermaßen topologisch „rückverortet“ (vgl. Abb. 3). Wie auf einer imaginären Karte wurde so die Komplexität, Dynamik und auch geografische Ausdehnung jenes vernetzten Kommunikationsraums immerhin annähernd kenntlich: Bewusst gemacht wurden so die räumlichen Distanzen, die bei der kommunikativen Übermittlung von Nachrichten zwischen dem „Hier“ und einem „Dort“ überbrückt werden müssen, ebenso wie die solchen Prozessen inhärenten Transformationen der übermittelten Inhalte und stets auch auftretenden Übersetzungsprobleme. Durchgängig wurde der Spielvorgang zudem noch um einen medienarchäologischen Hinweis ergänzt: Mehrfach – wie in einem Zwischenspiel – wurde aus Aischylos’ Tragödie *Die Perser* zitiert (dies war der Part Hans Hübners), namentlich aus dem Kriegsbericht jenes mit „guter oder schlimmer Nachricht“ erwarteten Boten¹⁶, der in

¹⁵ Bernhard Waldenfels, „Ortsverschiebungen“, in: Tom Fecht/Dietmar Kamper (Hg.), *Umzug ins Offene. Vier Versuche über den Raum*, Wien, New York, NY, 2000, S. 148-155: 150 f.

¹⁶ Aischylos, „Die Perser“ (472 AC), in: ders., *Die Perser/Sieben gegen Theben*, übers. u. hg. v. Emil Staiger, Stuttgart, 2007, S. 7-48: 16, VZ 248.

einer der Schlüsselszenen des Stücks aus Griechenland zurückkehrt und den entsetzten Persern von der Niederlage ihres Heeres berichtet. Mithilfe dieses wiederkehrenden Zwischenspiels (vgl. Abb. 1) haben Wetzell und Haug ihre Versuchsanordnung um das mediatisierte Nachrichtengeschehen heutiger Prägung somit mit dem antiken Botenmotiv verschränkt und auf der Bühne der *Breaking News – metatheoretisch* – eine Befragung dessen nahegelegt, was Medien (sowohl neue als auch alte) grundsätzlich leisten.

Kommunikation – sei es in der *En-face*-Kommunikation, als Telekommunikation oder auch in Form der Nachrichtenübertragung aus der Ferne – generiert Räume. Bedingt durch die experimentelle Verknüpfung unterschiedlicher Medien traten auf der Bühne von *Breaking News* verschiedene kommunikative Formen und auch medial unterschiedliche Raumqualitäten in ein spannungsreiches Wechselspiel.¹⁷ Diese Bühne, die quer zu theaterüblichen Erwartungen offenkundig nicht als „Präsenzfeld“ fungierte, also kein Ereignis darbot, das der Zuschauer im Bild der Bühne hätte überblicken und „lesen“ können, lässt sich eher als eine Art *Schwelldenraum* beschreiben: Eine Schwelle, auf der sich unterschiedliche mediale Performanzen ereignen, in Erscheinung treten, verschwinden oder sich lediglich andeuten und so stets zwischen Sichtbarem und Nicht-Sichtbarem, mithin nur Erahnbarem oszillieren.

Das Zusammenspiel, das eine solche Versuchsanordnung zwischen unterschiedlichen Medien in Gang setzt, gilt es zu analysieren und theoretisch zu erfassen; hierzu ist es zunächst notwendig, den verwendeten Medienbegriff zu präzisieren.¹⁸ Herangezogen kann dazu ein konzeptioneller Ansatz, der unlängst von der Berliner Medienwissenschaftlerin Sybille Krämer ausgearbeitet wurde. Ausgehend von der Grundfrage, was ein Medium überhaupt ist, proklamierte Krämer in ihrer 2008 publizierten Studie einen Medienbegriff, der – insbesondere in Abgrenzung zu den weit verbreiteten technizistischen Ansätzen – nicht allein dem Technischen verpflichtet ist, sondern erlaubt, unterschiedliche Medienphänomene in den Blick zu nehmen; hierzu bezieht sie sich auf die Figur des Boten.¹⁹ Auf den ersten Blick mag diese Wahl überraschen. Boten, Läufer über weite Strecken, Überbringer von Nachrichten – sei es

¹⁷ Solche Verknüpfungen unterschiedlicher kommunikativer Formen ließen sich u. a. in Anschluss an Flusser ‚kommunikologisch‘ interpretieren; vgl. ders., *Kommunikologie*, hg. v. Stefan Bollmann/Edith Flusser, 4. Aufl., Frankfurt/M., 2007; ders., „Räume“ (1991), in: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt/M., 2006, S. 274-285; ein solcher Ansatz ist in der theaterwissenschaftlichen Intermedialitätsforschung bislang ein Desiderat.

¹⁸ Zum Umstand, dass auch der Begriff ‚Medium‘ (ähnlich wie der Theaterbegriff) definitiv nicht feststeht, sondern in der Forschung kontrovers diskutiert wird, vgl. das Vorwort zum „Kursbuch Medienkultur“, deren Verfasser die These vertreten, dass „es keine Medien gibt, keine Medien jedenfalls in einem substanziellen und historisch stabilen Sinne“; Claus Pias et al. (Hg.), *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*, 5. Aufl., Stuttgart, 2004 [1999], S. 8-12: 10; s. a. Stefan Münker/Alexander Roesler (Hg.), *Was ist ein Medium?*, Frankfurt/M., 2008.

¹⁹ Vgl. Sybille Krämer, *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*, Frankfurt/M., 2008.

mündlich oder in Briefform – wirken von heute aus gesehen wie ein geradezu archaisches Relikt aus jener Zeit, in der es (wie Krämer selbst vermerkt) „noch keine technische Unterstützung der Fernkommunikation gab“.²⁰ Für das, was Medien – gleich in welcher Form – grundsätzlich leisten, bilde der *Botengang* jedoch eine Art „Urszene“: „Der Bote steht zwischen verschiedenartigen Welten und bringt Kraft seiner Position in deren Mitte und als Mittler einen Austausch in Gang“.²¹ Nicht Nähe, sondern (ein nicht nur räumliches, sondern auch existenzielles) Entferntsein sei Bedingung bzw. sogar Auslöser jedweden Kommunizierens, und in den unterschiedlichen Versuchen des Menschen, dieses Entferntsein zu überbrücken, fungieren Medien, so Krämer, dabei als „Mittler“, „Vermittler“.

Krämers Modell, bei dem es sich in erster Linie um ein kommunikationstheoretisches Modell handelt, hat mehrere Aspekte, die erlauben, die Rolle bzw. Funktion von Medien genauer in den Blick zu nehmen: Die Botenperspektive macht erkennbar, (1) dass Medien immer in einem Zwischenraum, in einem „Dazwischen“ agieren (Krämer bezeichnet dies als „*abständige Kommunikation*“), und dass (2) im „Dazwischen“ kommunikativer Vorgänge Medien auf unterschiedliche Weise bemerkbar werden, also hervortreten können oder aber zurücktreten, verlöschen (nach Krämer ist ein Medium nie transparent, aber auch nie die Nachricht selbst, es ergibt sich also eine Spannung zwischen „*Medientransparenz*“ vs. „*Teilhabe*“). (3) Drittens akzentuiere die Botenperspektive, in diesem Sinne, die Mittler-Funktion der Medien („*Dritttheit*“): Der Bote agiert somit auf einer Schwelle zwischen An- und Abwesenheit, und im Raum der Präsenz markiert die Figur des Boten, auch im Sinne Derridas, einen „Riss“.²² Ein weiterer Punkt in Krämers an so unterschiedlichen Theoretikern wie Walter Benjamin, Régis Debray, Michel Serres, Jacques Derrida, Jean-Luc Nancy und John Durham Peters anknüpfendem Modell ist schließlich eine Neubewertung der *En-face*-Kommunikation: Indem sie eine Aufwertung des „postalischen Prinzips“ gegenüber dem „dialogischen Prinzip“ des (vermeintlich unmittelbaren) *En-face*-Kommunizierens vornimmt, werden auch mediatisierte Kommunikations- und Übertragungsvorgänge (wie etwa die Übermittlung eines Videobildes, z. B. via Skype) gegenüber dem „unmittelbaren“ Gespräch als prinzipiell gleichwertig, oder – in Krämers Worten – als „kulturstiftende Tätigkeit“ verstanden²³; in diesem Sinne sind sie stets „welterschließend“, aber auch „welterschaffend“.

²⁰ Ebd., S. 10.

²¹ Ebd., S. 109; s. a. Sybille Krämer, „Medien, Boten, Spuren“, in: Stefan Münker/Alexander Roesler (Hg.), *Was ist ein Medium?*, Frankfurt/M., 2008, S. 65-90: 69.

²² Sybille Krämer, „Das Botenmodell“, in: dies. (2008), *Medium, Bote, Übertragung*, S. 103-121.

²³ S. a. Sybille Krämer, „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., 2003, S. 78-90.

Welche Implikationen hat Krämers Botenmodell nun aber für die Auseinandersetzung mit Theater, mit dessen Medialität bzw. Intermedialität? Medien übermitteln Botschaften, sprachliche Inhalte, Informationen, Geschichten und lassen mithin ganze Welten hervortreten: Dies tut – im Zusammenspiel seiner Mittel und Medien – auch das Theater. Mit Blick also auf die dem Kunstmedium Theater inhärente Eigenschaft, mithilfe unterschiedlicher Medien ästhetisch komplexe, räumlich vielschichtige Szenarien hervorzubringen, ergeben sich für die Analyse folgende Konsequenzen: In Revision bisher vorliegender theaterwissenschaftlicher Ansätze, die vor allem die Semiotik und die Performativität des Theaters untersucht haben, wird damit möglich, die *Mittelbarkeit* (Multi-/Intermedialität) theatraler Konfigurationen in den Blick zu nehmen. Mit Krämers Botenmodell wäre also zu folgern:

1. Was theatrale Kommunikation auf einer Szene zur Aufführung bringt, ist so niemals tatsächlich präsent. Theater – gleich ob es seine Mittel verfremdet (etwa im Brecht'schen Sinne Distanz zu erzeugen) oder ob es als Medium „transparent“ wird (und seine Medialität gleichsam verbirgt) – ist immer vermittelte Kommunikation, die auf eigentlich *Abwesendes* verweist: Theater wäre somit prinzipiell kein Medium der Präsenz, sondern eines der *Absenz*.²⁴ Auch ist auf der Szene niemals *alles* zu sehen, vielmehr treten dort reale und performative sowie fiktive und virtuelle Welten in *Austausch*, also in ein mehr oder weniger komplexes Spannungsverhältnis.²⁵

2. Die Elemente der theatralen Kommunikation (und damit die Medialität des Theaters selbst) sind durch eine grundständige Multi- bzw. Plurimedialität gekennzeichnet. Das heißt, auf der Szene (die vorstellbar wird als Schwellenraum) treten verschiedene Medien auf, ab bzw. zueinander in Konfiguration und bringen, prozessual, heterogene Räumlichkeiten hervor, und auch die Schauspieler sind, ohne dass ihnen eine Sonderstellung zukäme, als Medien („Mittler“) anzusehen.²⁶

²⁴ Siehe auch die von Gerald Siegmund (aus tanzwissenschaftlicher Sicht) vorgelegte Dekonstruktion des Präsenzbegriffs: ders., *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*, Bielefeld, 2006.

²⁵ Im Sinne bisher vorliegender theaterwissenschaftlicher Ansätze ist es für die Analyse solcher Prozesse ein erster Anhaltspunkt, Theater als ein realräumlich an einem bestimmten ‚Platz‘ verankertes Heterotop zu denken, dessen Medialität sich über die besondere Aufeinanderbezogenheit von Akteuren und Zuschauern definiert (vgl. Hans-Christian von Herrmann, „Medialität“, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart, Weimar, 2005, S. 196-199; über Konzepte, die Theater hierbei, etwa im Sinne Fischer-Lichtes als „Feier leblicher Anwesenheit“ interpretieren (vgl. dies., *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/M., 2004, S. 126) weicht der vorliegend projizierte Analyseansatz pluri- und intermedialer Konfigurationen allerdings notwendigerweise ab.

²⁶ Wenn etwa Einar Schleef, in Anlehnung an Heiner Müller, vermerkte, dass Schauspieler „die Texte von Toten“ sprechen, so verweist dies auf die dem Theatervorgang prinzipiell inhärente ‚Abständigkeit‘. Einar Schleef, „Zehn Punkte für Schauspieler“, in: *Theaterschrift* 3 (Grenzverletzungen: Über Risiko, Gewalt und innere Notwendigkeit), Berlin u. a., 1993, S. 172-181: 180; im Übrigen ist diese auch dann gegeben, wenn sich Laienspieler bzw. sog. ‚Spezialisten‘ wie bei Rimini Protokoll, vermeintlich authentisch, im ästhetischen Rahmen der Bühne

3. Das Gefüge der Bühne – sofern man mit Krämer das „dialogische“ und das „postalische“ Prinzip als prinzipiell gleichrangig anerkennt – verändert sich: Telekommunikation und mediatisierte Liveübertragung wären somit von der präsentischen Kommunikation auf der Bühne nicht mehr notwendig diametral (oder dieser gar nachgeordnet) unterschieden; vielmehr wird die Bühne, so verstanden, zum Auftrittsort und Erfahrungsfeld unterschiedlicher („unmittelbarer“ oder vermittelt durch technischer Medien hervorgebrachter) Phänomene von *Liveness*.²⁷ Der letzte Punkt betrifft die „Drittheit“ der Medien. Wie die Erfahrung zeigt – und dies ist zugleich eine zentrale Prämisse der Intermedialitätsforschung – tritt sie immer dann besonders hervor, wenn ein Medium neu bzw. in einem bestimmten Kontext „fremd“ ist²⁸; im Theater wird die „Drittheit“ immer dann besonders erkennbar, wenn ein Medium auftritt, das weder bereits in das raumbildnerische Repertoire noch in die Wahrnehmungsgewohnheiten des Theaterpublikums eingegangen ist („*Intermedialitätseffekt*“). Insgesamt erlaubt Krämers Modell – das, wie der vorliegende Beitrag vorschlägt, auch für die theaterwissenschaftliche Analyse einen brauchbaren Ansatz bietet – den Blick zu schärfen für die Diversität von Räumen, die durch unterschiedliche Medien generiert werden. Seien es „Wortkulissen“, filmische Räume, oder – wie im Fall des Rimini-Protokoll-Projekts *Breaking News* – die global verzweigten Netzwerke heutiger Telekommunikation, die in ihrer Komplexität auf der Theaterbühne freilich nicht darstellbar sind, sondern dort, wie beschrieben, lediglich diskursiviert werden können bzw. ästhetisch allenfalls aufscheinen. Eine Analyse, die raumbildnerische Prozesse im Spannungsfeld zwischen dem Theater und anderen Medien untersucht, hätte insbesondere zu fragen, welche ästhetischen Relationen es zwischen den unterschiedlichen Räumen gibt, in welches Wechselspiel sie im Ablauf einer Aufführung treten und wie der Austausch zwischen ihnen vonstattengeht.

Krämer hat solche Prozesse, die sich zwischen unterschiedlichen Medien vollziehen, auch als eine Art Tanz beschrieben: als ein Tanz der Medien und Zeichen „mit nur vorübergehender Berührung“.²⁹ Das, was Medien leisten, sei insofern nicht allein in Kategorien des Sich-Verständigens zu fassen, sondern eher in solchen des Wahrnehmbar-Machens und Erscheinen-Lassens. Hierbei, so Krämer, erfährt die Rolle des Rezipienten eine Aufwertung: Angesichts der Komplexität dieser Struktur kommt dem Rezipienten eine gesteigerte Verantwortung dafür zu, dass das Übermittelte „auf fruchtbaren Boden fällt“.³⁰ Insbe-

exponieren: Im Sinne Krämers könnte man sagen, sie werden zu Boten ihrer eigenen Geschichte.)

²⁷ Es ist das Verdienst Philip Auslanders, das Phänomen der *Liveness* im Spannungsfeld zwischen technischen und nicht-technischen Medien erstmals einschlägig problematisiert zu haben, vgl. ders., *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, London, New York, NY, 2008. [1999]

²⁸ Vgl. dazu Balme (2004), Theater zwischen den Medien.

²⁹ Krämer (2008), Das Botenmodell, S. 107.

³⁰ Ebd.

sondere die intermediale Bühne– wie am angeführten Projektbeispiel deutlich wurde – gibt Theaterereignisse nicht einfach zu sehen; vielmehr lässt sie zwar in physischen Raum verankerte, jedoch relational in unterschiedliche mediale Räume hineinspielende ästhetische Gefüge entstehen, die man auch als experimentelle „Verhaltens- und Verständigungslandschaften“ bezeichnen könnte: eine Art *neu konfigurierte „communicatio“*, die auch die Wahrnehmung und Reflexion des Publikums (Aisthesis) in besonderer Weise fordert. Vielleicht wäre ein solches Theater, in Anschluss an Bernhard Waldenfels, als „Raumkunst neuen Typs“ zu definieren; die besondere Vorgehensweise einer solchen Raumkunst bestünde demnach – unter besonderer Berücksichtigung der Raumfrage – darin,

dass die Räumlichkeit von ihr eigens modelliert, befragt, bearbeitet wird, ähnlich wie Malerei, Musik und Sprachkunst sich mit der Sichtbarkeit, der Hörbarkeit und Sagbarkeit als solcher befassen. Dabei werden gewohnte Formen gestört, verfremdet, gesteigert, überboten, bis hin zu einem Unsichtbaren, Unhörbaren, Unsagbaren [...].³¹

3. Reflexion und Analyse von Raumbildungsprozessen als ästhetischer Diskurs: Szenographie als Dispositiv

Die Entscheidung darüber, was und vor allem *wie* kommuniziert wird – und im Falle intermedialer Versuchsanordnungen die Frage, auf welche Weise verschiedene Medien im Ablauf einer Aufführung zusammenspielen und im Schwellenraum der Bühne zum Auftritt kommen –, ist im Theater nicht allein Angelegenheit der Regie, auch nicht vornehmlich der Dramaturgie, sondern vor allem eine der Szenographie. Um die gestalterische und auch diskursive Funktion genauer beschreiben zu können, die Theaterszenographie – vielfach auch und gerade in Auseinandersetzung mit anderen Medien – im Theater der Gegenwart übernimmt, sei an dieser Stelle eine Präzisierung des Szenographie-Begriffs unternommen.

Szenographien – gemäß der hier vorgeschlagenen Arbeitsdefinition – sind temporär realisierte, künstlerische Raumentwürfe, die sich von dauerhafteren und eher dem Nicht-Künstlerischen zugerechneten Raumgestaltungen (Architektur, Stadtplanung, Design) in Gebrauch und Rezeption ästhetisch abheben; in der Weise, wie sie für besondere Ereignisse (beispielsweise für Ausstellungen oder für Theateraufführungen und Performances) gestaltet werden, werden Szenographien, im Rahmen dieser Ereignisse, zu „Objekte[n] eines *anderen Erscheinens*“.³² Theaterszenographien – also Raumgestaltungen im bzw.

³¹ Bernhard Waldenfels, *Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden* 3, Frankfurt/M., 1999, darin das Kap. „Raumnutzung als Überfluss“, S. 212-215: 215.

³² In Anschluss an Martin Seel könnte man sagen, Szenographie lässt Räume entstehen, die ästhetisch ‚auffällig‘ werden, vgl. ders., *Ästhetik des Erscheinens*, Frankfurt/M., 2003, S. 172. [Herv. i. O.]

für das Theater – werden mithilfe geeigneter Materialien, Objekte und technischer Apparaturen entworfen, um anlässlich von Aufführungen von Akteuren und Publikum bespielt und wahrgenommen zu werden. Obwohl anderen Gattungen vor allem der bildenden Kunst (etwa der Installation) verwandt, stehen Bühnenbilder bzw. Szenographien somit nicht für sich allein, sondern werden konzipiert, um in Theaterprozessen zu einem „Mitspieler“ zu werden; somit sind Szenographien keine freien künstlerischen Äußerungen, sondern immer auch mit allen anderen Arbeitsfeldern des Theaters verbunden. Dennoch – und dieses Forschungsfeld hat die Theaterwissenschaft bisher erstaunlich wenig berücksichtigt – bildet die Szenographie im Kontext des Theaters, seinen Institutionen, diversen Ausprägungen und seiner Geschichte einen eigenen Diskurs, mit dem Fragen des Gestaltens und Wahrnehmens von Räumen behandelt werden. Entwurf und Realisierung einer spezifischen Szenographie sind insofern immer in einem größeren diskursiven Zusammenhang zu sehen: Sie erzählen etwas über das Raumdenken und -wahrnehmen in einer Kultur sowie auch über raumbildende Medien und die Art ihres Gebrauchs. Somit wäre Szenographie nicht allein als angewandte Kunst zu verstehen, sondern, wie Patrice Pavis betont hat, als ästhetischer Diskurs und (im Foucault'schen Sinne) als Dispositiv, das teilhat an der Geschichte der Denksysteme.³³

Betrachtet man den Wandel ihrer Formen und künstlerischen Verfahren, so zeigt sich, dass Szenographie in der Tat immer wieder auf ein sich veränderndes kulturelles Wissen über den Raum reagiert hat. Etymologisch gesehen ist der Begriff Szenographie allerdings so alt wie das europäische Theater selbst³⁴: In seiner ältesten Bedeutung stand das Kompositum Szenographie (gr. *skene*, Bühnenhintergrund, Front des Bühnenhauses, und *graphein*, schreiben) für das Malen, Bemalen und Ausgestalten der „Skene“ im antiken griechischen Theater; als Hintergrund der *orchestra* (dem Aktionsraum von Protagonisten und Chor) und integriert in die Gesamtanlage der Spielstätte (*theatron*) bildete die *skene*, zusammen mit den Kostümen und Masken, das wichtigste visuelle Gestaltungselement des Theatervorgangs. Später bezeichnete man als Szenographie die bildnerisch gestalteten Elemente der Bühne: Seitdem um 1600 die ersten geschlossenen Theateranlagen entstanden, mit denen der Spielort in einen (perspektivisch organisierten) Bildraum und einen gegenüber situierten Bildraum getrennt wurde, bezog sich der Begriff auf die gemalte Kulisse und meinte von nun an eine mathematisch berechnete und auf Illusionswirkung ausgerichtete Raumdarstellung.³⁵ Der Anfang des 20. Jahrhunderts markierte eine weitere Zäsur: Sze-

³³ Vgl. Patrice Pavis, „Scénographie“, in: ders., *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, 1996, S. 314-317; 315; ders., „Szenographie“, in: Manfred Brauneck/Gérard Schneilin (Hg.), *Theaterlexikon 1: Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, 5. überarb. Aufl., Reinbek b. Hamburg, 2007, S. 969-971.

³⁴ Erstmals findet er sich bei Aristoteles, vgl. ders., *Poetik*, hg. v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart, 2003, S. 14.

³⁵ So namentlich in den Architekturtraktaten Sebastiano Serlios, vgl. Ulrike Haß, *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*, München, 2005, S. 172 f.

nographie, bis dahin ein Bilddiskurs, wurde zum Raumdiskurs. Den Auftakt dazu markierten die Reformen Adolphe Appias, die damals einem Ikonoklasmus der (seit der Renaissance gängig gewordenen) Bühnenform der Perspektivbühne und ihrer Kulissenbilder gleichkam.³⁶ Seither bezeichnet man als Szenographie – in Abgrenzung zum eher traditionellen Bühnenbild – die ganze Bandbreite raumbildender Verfahren, die mit verschiedenen experimentellen Strategien darauf abzielen, den Theaterguckkasten neu zu interpretieren bzw. aufzubrechen und zugunsten offener, variabler Konfigurationen zu revidieren.³⁷ Dass ihr dabei inhärent ist, dass sie immer auch technologische Innovationen (vom elektrischen Licht über den Film bis hin zu den elektronischen Medien) in sich aufgenommen bzw. künstlerisch reflektiert und bearbeitet hat, gilt als weiteres Merkmal neuerer Szenographie.³⁸

Die heute übliche Verwendung des Begriffs hat verschiedene, teilweise divergierende Facetten. Bedingt durch die Vielfalt ihrer gegenwärtigen Erscheinungsformen zeichnen sich zudem unterschiedliche Zugriffe auf die Szenographie als Forschungsgegenstand ab: Nach seinem gattungsübergreifenden Verständnis umfasst der Szenographie-Begriff Raumgestaltungen in verschiedenen disziplinären Kontexten (Museum, Eventkultur, Film, Computerspiel-Design)³⁹ oder aber – theaterbezogen – experimentelle Gestaltungen von Bühnen bzw. temporären Spielorten im öffentlichen Raum.⁴⁰ Wie erwähnt, wurzelt der Begriff zwar historisch in den Anfängen der Theatergeschichte, als künstlerische Disziplin agiert Szenographie aber spätestens seit der Moderne erkennbar inter- bzw. transdisziplinär und hat, in ihrer Eigenschaft als „Dispositiv“, mit ihren Konzepten und Verfahren bereits mehrfach auf ein sich veränderndes kulturelles Wissen über den Raum reagiert.⁴¹ Auch die eingangs erwähnte „Raum-Wende“-Diskussion, die durch den aktuellen Medienumbruch und die seit einiger Zeit virulenten Vernetzungs- und Globalisierungsprozesse in Gang kam, findet darin inzwischen ihren Niederschlag und stellt für den gegenwärtigen

³⁶ Vgl. Gabriele Brandstetter/Birgit Wiens (Hg.), *Theater ohne Fluchtpunkt. Das Erbe Adolphe Appias*, Berlin, 2010, bes. die Einleitung, S. 7-36.

³⁷ Zu dieser Beobachtung vgl. auch Thea Brejzek/Gesa Mueller von der Haegen/Lawrence Wallen, „Szenografie“, in: Stephan Günzel (Hg.), *Raumwissenschaften*, Frankfurt/M., 2009, S. 370-385.

³⁸ Siehe dazu auch Christopher Baugh, *Theatre, Performance and Technology: The Development of Scenography in the Twentieth Century*, Houndmills/Hampshire, New York, NY, 2005.

³⁹ Vgl. Brejzek/Mueller von der Haegen/Wallen (2009), Szenografie, S. 370 f.

⁴⁰ Ebd., S. 373; s. a. den theaterspezifischen Definitionsansatz von Christopher Balme: ders., „Szenographie“, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart, Weimar, 2005, S. 322-325.

⁴¹ Aufgabe einer eigenen Untersuchung wäre es darzulegen, wie die Szenographie jeweils auf den kulturellen Wandel von Raumparadigmen reagiert hat; nach Bernhard Waldenfels wurden, historisch betrachtet, als Paradigmen bisher in Anschlag gebracht: 1. die aristotelische Topos-Lehre, 2. der neuzeitliche Raum der mathematisch berechenbaren Abstände und Ausdehnungen („Spatium“) sowie 3. seit Beginn des vergangenen Jahrhunderts das phänomenologische Konzept der ‚Lebenswelt‘ (vgl. ders. (2000), Ortsverschiebungen, darin der Abschnitt „Drei historische Paradigmen“, S. 148 f.).

tigen Szenographie-Diskurs eine neue Herausforderung dar. Mit künstlerischen Mitteln zu leisten gilt es hierbei: 1. eine grundsätzliche Neubetrachtung geltender Raumbegriffe (d. h. eine Auseinandersetzung mit der ihrerseits disziplinübergreifend geführten „Spatial Turn“-Diskussion), 2. eine Prüfung und Revision bisher gängiger raumbildender Verfahren und Kulturtechniken (im Sinne der „Topographical Turn“-Debatte) sowie 3. eine Neubewertung des (sich bisher im physischen Raum verankernden) Ortsbegriffs, im Spannungsfeld zwischen Lokalem und Globalem, zwischen Nähe und Ferne und zwischen Realem und Virtuellem („Topological Turn“).⁴² Die intermediale Bühne hat – wie mit dem angeführten Fallbeispiel gezeigt wurde – prinzipiell das Potenzial, solch vielschichtige Raumreflexionen zu leisten; hierbei tritt sie, wie Thea Brejzek beobachtet, in vielfältigen Formen auf:

Der szenographische Diskurs des 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts verortet sich, theaterspezifisch, von der klassischen Portalbühne hin zu offenen Raumkonfigurationen, in der Verhandlung des Verhältnisses zwischen dem Raum der Aktion und dem Raum der Rezeption. Mit der Verwendung (interaktiver) Technologien im Installationskontext wie auf der Bühne wird die Auseinandersetzung zwischen räumlichen Konfigurationen des Darstellens und Zeigens einerseits und des Wahrnehmens andererseits zunehmend zu einem Diskurs über *liveness* und Mediatisierung [...].⁴³

4. Szenographie als „Metaszenographie“? Vorläufige Schlussbemerkungen

Am Beispiel des Rimini-Protokoll-Projekts *Breaking News* wurden im vorliegenden Beitrag die Merkmale der intermedialen Bühne diskutiert. In Auseinandersetzung mit den aktuellen Medienumbrüchen (Digitalmedien, elektronische Echtzeitkommunikation, mediale Vernetzung in globaler Reichweite) erhält, auch aus der Sicht des Theaters, die Frage nach den Räumen anderer Medien vermehrte Relevanz. Die intermediale Bühne, deren Spielarten vielfältig sind, nimmt – dies ist ihr Hauptmerkmal – Bezug auf andere Medien (im Fall des angeführten Beispiels auf das Digitalfernsehen) und wird zum Instrument bzw. zu einer Plattform ihrer reflektierenden Erfahrung.

Indem sich Theater anderen Medien öffnet, sich mit ihnen *in actu* verschaltet, wird aber auch der Raum des Theaters selbst befragt und als solcher neu reflektiert: In geradezu paradigmatischer Weise bricht im Besonderen die „verkabelte Bühne“ mit den überkommenen Raumvorstellungen vom „heilen Haus“ oder „Behälter“. Stattdessen machen solche Experimente den Raum als

⁴² Zu den Aufgabenfeldern der aktuellen ‚Raum-Wende‘-Diskussion vgl. Stephan Günzel, „Spatial Turn – Topographical Turn – Topological Turn. Über die Unterschiede zwischen Raumparadigmen“, in: Jörg Döring/Tristan Thielmann (Hg.), *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Bielefeld, 2008, S. 219-237.

⁴³ Brejzek/Mueller von der Haegen/Wallen (2009), *Szenografie*, S. 373.

ästhetisches, kommunikatives und insofern durch Medien bedingtes Phänomen erkennbar. Demnach ist Raum nichts „Gegebenes“, sondern tritt – im Spannungsfeld zwischen den jeweils herrschenden Raumkonzepten und dem menschlichem Raumerleben, das wiederum geprägt ist durch erlernte, sich aber ebenfalls verändernde Wahrnehmungskonventionen – stets erst hervor. Die Bühne der *Breaking News* (abweichend von Interpretationen der Theaterbühne als „Präsenzfeld“) wurde – in Anschluss an Sybille Krämers „Botenmodell“ – als *Schwelle* beschrieben, auf der die Aufführung (inter-)mediale Austauschprozesse in Gang setzte zwischen dem im Realräumlichen verankerten, ästhetischen Raum des Theaters, der mit Pavis als „szenographischer Raum“ („espace scénographique“) zu bezeichnen wäre⁴⁴ sowie dem virtuellen, allenfalls der Phantasie und einer gewissen Erfahrbarkeit zugänglichen Raum der telekommunikativen Vernetzung und Übertragung („espace télématique“).

Der hier vorgestellte künstlerische Raumdiskurs kann auch als *intermediale Szenographie* bezeichnet werden. Sie entwirft die Bedingungen dafür, wie die Akteure im Spannungsfeld der unterschiedlichen Räume und Medien in den Spielvorgang eintreten können. Im Ablauf des Spiels wird die intermediale Bühne, wie dargelegt, zu einem Feld ästhetischer Erfahrung und vor allem zu einem Diskursfeld, das nicht nur die Akteure, sondern auch das Publikum in neuer Weise einbezieht, indem sie deren kollaborative Kreativität, kognitiven Fähigkeiten und intellektuelle Reflexion dezidiert anspricht; eine Szenographie, die so verfährt, trägt die Merkmale dessen, was die Kunstwissenschaft neuerdings auch als „Metaszenographie“ definiert.⁴⁵ Ob das Theater, in seiner Eigenschaft als „Raumkunst“, in Auseinandersetzung mit der im Alltag längst nahezu alle Lebensbereiche durchziehenden medialen Vernetzung selbst einen signifikanten Umbruch durchmachen wird, muss an dieser Stelle offen bleiben. Wahrscheinlicher aber ist es – die Prognose sei erlaubt –, dass das Theater (wie dies angesichts der diversen in den vergangenen Jahren bzw. Jahrzehnten ausgerufenen Paradigmenwechsel und „Wenden“⁴⁶ bereits der Fall war) das kritische Potenzial der Intermedialitätsperspektive und auch der „Spatial Turn“-Diskussion für die eigenen Zwecke spielerisch nutzen und, unter Beibehaltung seiner gewohnten medialen Grundkonfiguration, seinen inzwischen außerordentlich vielfältig gewordenen Formenreichtum noch weiter auffächern wird. In dem Maß aber, in

⁴⁴ Vgl. Pavis' Eintrag: „Espace (au Théâtre)“, in: ders. (1996), *Dictionnaire du Théâtre*, S. 146.

⁴⁵ Vgl. hierzu Pamela C. Scorzin: „Contemporary metascenography testifies to a remarkable new role of the audience a sactive, complicit participants and so-called ‚prosumers‘ (a blending of ‚consumers‘ and ‚producers‘), who contribute to the completion of performances as open artworks [...]. In this context, metareference can be understood as a significant symptom and an essential part of the general appreciation and celebration of the recipients' creativity; moreover it bespeaks the concept of shared, or multiple authorship in contemporary culture“. Dies., „Metascenography. On the Metareferential Turn in Scenography“, in: Werner Wolf (Hg.), *The Metareferential Turn in Contemporary Art an Media. Form, Functions, Attempts at Explanation*, Amsterdam, New York, NY, 2011, S. 259-277: 259.

⁴⁶ Für eine Zusammenstellung der diversen ‚Wenden‘ vgl. Bachmann-Medick (2009), *Cultural Turns*.

dem das Theater mit seiner Szenographie auf andere Medien und Diskurse Bezug nimmt, trägt es andererseits selbst immer weiter bei zu seiner eigenen Hybridisierung und agiert zudem in der Tat metareferenziell. Was wiederum bedeutet dies für die Theoriebildung? Die Theaterwissenschaft kommt, wie es sich zeigt, in Auseinandersetzung mit solchen Experimenten ihrerseits kaum ohne inter- bzw. transdisziplinäre Bezugnahmen aus; in diesem Sinne tut sich hier für das Fach (verbunden mit einer gewissen Selbstreflexion) die sicherlich reizvolle Herausforderung auf, die sich abzeichnenden Tendenzen intermedialer, metareferenzieller Spielanordnungen diskursiv zu begleiten und auf seinen eigenen „Bühnen“ zu reflektieren.

Literatur

- Aischylos, „Die Perser“, in: *Die Perser/Sieben gegen Theben*, übers. und hg. v. Emil Staiger, Stuttgart, 2007, S. 7-48. [Gr. OA 472 AC.]
- Akademie der Künste Berlin, *Topos RAUM. Die Aktualität des Raumes in den Künsten der Gegenwart*, zusammengestellt v. Angela Lammert, Nürnberg, 2004.
- Aristoteles, *Poetik* [Griechisch/Deutsch], hg. v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart, 2003. [OA um 335 AC.]
- Auslander, Philip, *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, London, New York, NY, 2008. [1999]
- Bachmann-Medick, „Spatial Turn“, in: dies., *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek b. Hamburg, 2009, S. 284-328.
- Balme, Christopher, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, 4. durchges. Aufl., Berlin, 2008. [1999]
- Ders., „Theater zwischen den Medien: Perspektiven theaterwissenschaftlicher Intermedialitätsforschung“, in: ders./Markus Moninger (Hg.), *Crossing Media. Theater – Film – Fotografie – Neue Medien*, München, 2004, S. 13-31.
- Ders., „Szenographie“, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart, Weimar, 2005, S. 322-325.
- Ders. et al., „Vom Nutzen und Nachteil des Medienbegriffs für das Theater und die Theaterwissenschaft“ (Podiumsdiskussion im Rahmen des 8. Kongresses der Gesellschaft für Theaterwissenschaft), in: Henri Schoenmakers et al. (Hg.), *Theater und Medien / Theatre and the Media. Grundlagen-Analysen-Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme*, Bielefeld, 2008, S. 545-560.
- Baugh, Christopher, *Theatre, Performance and Technology: The Development of Scenography in the Twentieth Century*. Houndmills/Hampshire, New York, NY, 2005.
- Brandstetter, Gabriele/Birgit Wiens (Hg.), *Theater ohne Fluchtpunkt. Das Erbe Adolphe Appias. Szenographie und Choreographie im zeitgenössischen Theater*, Berlin, 2010.
- Brejzek, Thea/Gesa Mueller von der Haegen/Lawrence Wallen, „Szenografie“, in: Stephan Günzel (Hg.), *Raumwissenschaften*, Frankfurt/M., 2009, S. 370-385.

- Chapple, Freda/Chiel Kattenbelt (Hg.), *Intermediality in Theatre and Performance*, Amsterdam, New York, NY, 2008. [2006]
- Crang, Mike/Nigel Thrift (Hg.), *Thinking Space*, New York, NY, London, 2000.
- Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/M., 2004.
- Flusser, Vilém, „Räume“ (1991), in: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt/M., 2006, S. 274-285.
- Ders., *Kommunikologie*, hg. von Stefan Bollmann und Edith Flusser, 4. Aufl., Frankfurt/M., 2007. [1996]
- Ders., *Medienkultur*, Frankfurt/M., 2008. [1993]
- Göpfert, Peter Hans, „Unser tägliches Leben mit der Tagesschau“, in: *Berliner Morgenpost* vom 07.01.2008.
- Günzel, Stephan, „Spatial Turn – Topographical Turn – Topological Turn. Über die Unterschiede zwischen Raumparadigmen“, in: Jörg Döring/Tristan Thielmann (Hg.), *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Bielefeld, 2008, S. 219-237.
- Haß, Ulrike, *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*, München, 2005.
- Herrmann, Hans-Christian von, „Medialität“, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart, Weimar, 2005, S. 196-199.
- Herrmann, Max, „Das theatralische Raumerlebnis“ (1931), in: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt/M., 2006, S. 501-513.
- Kattenbelt, Chiel, „Theatre as the Stage of Intermediality“, in: Freda Chapple/ders. (Hg.), *Intermediality in Theatre and Performance*, Amsterdam, New York, NY, 2008, S. 29-40.
- Krämer, Sybille, „Erfüllen Medien eine Konstitutionsleistung?“, in: Stefan Münker/Alexander Roesler/Mike Sandbote (Hg.), *Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs*, Frankfurt/M., 2003, S. 78-90.
- Dies., „Medien, Boten, Spuren. Wenig mehr als ein Literaturbericht“, in: Stefan Münker/Alexander Roesler (Hg.), *Was ist ein Medium?*, Frankfurt/M., 2008, S. 65-90.
- Dies., *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*, Frankfurt/M., 2008.
- Münker, Stefan/Roesler, Alexander (Hg.), *Was ist ein Medium?*, Frankfurt/M., 2008.
- Pias, Claus et al. (Hg.), *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*, Stuttgart, 2004. [1999]
- Pavis, Patrice, „Scénographie“, in: ders., *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, 1996, S. 314-317.
- Ders., „Szenographie“, in: Manfred Brauneck/Gérard Schneilin (Hg.), *Theaterlexikon 1: Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, 5. überarb. Aufl., Reinbek b. Hamburg, 2007, S. 969-971.
- Roselt, Jens, „Raum“, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart, Weimar, 2005, S. 260-267.
- Schleef, Einar, „Zehn Punkte für Schauspieler“, in: *Theaterschrift* 3 (Grenzverletzungen: Über Risiko, Gewalt und innere Notwendigkeit), Berlin u. a., 1993, S. 172-181.
- Scorzin, Pamela C., „Metascenography. On the Metareferential Turn in Scenography“, in: Werner Wolf (Hg.), *The Metareferential Turn in Contemporary Art and Media. Form, Functions, Attempts at Explanation*, Amsterdam, New York, NY, 2011, S. 259-277.
- Seel, Martin, *Ästhetik des Erscheinens*, Frankfurt/M., 2003.

Siegmund, Gerald, *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*, Bielefeld, 2006.

Waldenfels, Bernhard, *Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden 3*, Frankfurt/M., 1999.

Ders., „Ortsverschiebungen“, in: Tom Fecht/Dietmar Kamper, *Umzug ins Offene. Vier Versuche über den Raum*, Wien, New York, NY, 2000, S. 148-156.

Internetquellen

www.rimini-protokoll.de