

Andreas Kotte

Definierbar ist nur, was keine Geschichte hat. Über Fortschritte der Medien und Wandlungen von Theater 2008

<https://doi.org/10.25969/mediarep/12530>

Veröffentlichungsversion / published version
Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Kotte, Andreas: Definierbar ist nur, was keine Geschichte hat. Über Fortschritte der Medien und Wandlungen von Theater. In: Henri Schoenmakers, Stefan Bläske, Kay Kirchmann u.a. (Hg.): *Theater und Medien / Theatre and the Media – Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme*. Bielefeld: transcript 2008, S. 31–41. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/12530>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://doi.org/10.14361/9783839410646-002>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 3.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 3.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

DEFINIERBAR IST NUR, WAS KEINE GESCHICHTE HAT. ÜBER FORTSCHRITTE DER MEDIEN UND WANDLUNGEN VON THEATER

ANDREAS KOTTE

Nach Friedrich Nietzsche entziehen sich »alle Begriffe, in denen sich ein ganzer Prozess« zusammenfasst, der Definition, »definierbar [sic] ist nur Das, was keine Geschichte hat« (316).¹ Geschichte wird als Prozess des tatsächlichen Gewordenseins verstanden. Audiovisuelle Medien wie Theater, mit dem sie einige Eigenschaften teilen, besitzen solche Geschichte. Deshalb berührt das grundsätzliche Definitionsproblem, das hier in einem Prolog, fünf Akten und einem Epilog anzusprechen ist, die Theater- und die Medienwissenschaft in ähnlichem Maße.

Prolog

Bezeichnungen wie *Medien* bzw. *Theater* fassen ganze Prozesse zusammen, das gilt sogar für die einzelnen Theaterformen und einzelnen Medienprodukte. Sollte Nietzsche in seiner Streitschrift *Zur Genealogie der Moral* Recht haben damit, dass sich die Begriffe dann der Definition entziehen, weil nur definierbar ist, was keine Geschichte hat, dann reihen sich alle unsere Definitionen in einen Totentanz ein. Denn jeder szenische oder mediale Vorgang bleibt, wenn er sich tatsächlich ereignet, fern eines geschichtslosen Prinzips oder Wertes oder theoretischen Terminus' – die nur ihre Begriffsgeschichten besitzen. Vorgänge hingegen schleppen den Rucksack ihres Gewordenseins mit sich. Die Probe ist in der Aufführung, das Setting im Bild enthalten. – Empfiehlt uns Nietzsche nun, deshalb alle Manuskripte mit Definitionen auf dem Marktplatz der Eitelkeiten öffentlich auszustellen und anschließend zu verbrennen? Nein, wir wissen seit Michail Bulgakow: »Manuskripte brennen nicht.«² Die Botschaft ist eine andere. Unsere Definitionen erfassen je einzelne Aspekte der Phänomengruppen Theater beziehungsweise Medien. Sie beleuchten wie Spots nur je einen Teil einer opaken Kugel, die der Gegenstand, das heißt die Blackbox unserer jeweiligen Wissenschaft ist. Es sind analysierende Blicke, die auf die Kugel gerichtet werden. Kein Spot vermag die Kugel ganz zu erfassen, deshalb muss es viele geben. Unter einem solchen Leitgedanken entgeht man der Tragikomik von Auseinandersetzungen um Alleinvertretungsansprüche. In

1 Nietzsche exemplifiziert dies am Beispiel der Strafe, indem er deren Prozeduren [Vorgänge] als etwas »Älteres, Früheres« beschreibt, das dann zum Strafen benutzt wird. Den Prozeduren wird ein Sinn oder vielmehr eine »Synthesis von ›Sinnen« beigelegt. Die entstehende Einheit ›Strafe« ist undefinierbar, was für die Fälle [Phänomene] im Einzelnen nicht gilt.

2 In seinem Roman DER MEISTER UND MARGARITA.

diesem Sinne endet der Prolog mit der These: Theater und Medien sind in einzelnen ihrer Aspekte definierbar.

I. Akt: Und wie wir's dann so herrlich weit gebracht.

Über die Entwicklung der Medien vom Niederen zum Höheren ist unendlich viel geschrieben worden, weil ihr Siegeszug die wohl gewaltigste produktive Umwälzung im kriegerischen 20. Jahrhundert darstellte. Befand sich das Kunstwerk Drama schon seit Gutenberg im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, so entstand durch das Aufkommen der Fotografie, des Films, des Fernsehens, des Videobandes, der DVD und des Internets doch eine bis anhin ungekannte Dynamik, die den Globus auf Welt Dorfgröße schrumpfen ließ. Die meisten Filme und Serien werden für das ganze Dorf produziert. Deshalb darf im Mainstream auch nichts vorkommen, was vielleicht den Absatz auf den Malediven oder in Nepal schmälern könnte. Eine breite Akzeptanz gilt als Wert bei der Identitätsfindung der audiovisuellen Medien. Telenovelas gibt es nun auch fürs Handy, jene im Fernsehen sind dafür aber viel zu kompliziert, zu differenziert, die Geschichten werden entschlackt und die Konturen für den kleinen Bildschirm geschärft. Bollywood erreicht mehr als 3 Mrd. Menschen, Hollywood bleibt zurück (Folath: 130). – Es ist atemberaubend, der Digitalisierung zuzuschauen. Wie lange ist es her, da konnte eine Festplatte grandiose 25 MB aufnehmen? Dann, als 1987 der Begriff Internet entsteht, sind sage und schreibe schon 27.000 Computer vernetzt, heute sprechen wir von einer Milliarde (Mingels: 18).³ Es gibt einen medialen Fortschritt, und für Medien ist er das Nonplusultra. Gerade berauschen wir uns an einer ganzen Million Pixel, da bietet die Kodak V610 6,1 Millionen Pixel, allein das Display hat schon 230.000 Pixel, der Zoombereich reicht mit zwei Objektiven von 38 bis zu sagenhaften 380 mm, 10-faches Zoom, dreifach war schon toll, Anti-Blur-Technologie reduziert nun Verwacklungen, auch noch Video-Aufnahmen in VGA-Auflösung sind möglich.⁴ Die sicher unwiderlegbare These dieses Aktes heißt: Medien entwickeln sich vom Niederen zum Höheren.

II. Akt: Drum schonet mir... Prospekte nicht und nicht Maschinen.

Wie steht es nun aber mit dem Fortschritt im Theater? Theater, das ist keine Erfolgsgeschichte, eher eine Krise ohne Ende. Nur selten in seiner Vielgestaltigkeit akzeptiert, immer wieder in mehreren seiner Formen verboten, angefeindet, beschnitten oder reformiert. Den Agierenden wurde wegen fehlender Sesshaftigkeit Sozialprestige entzogen, Theater wurde über Jahrhunderte – anders als die bildende Kunst und die Musik – vom ästhetischen Diskurs ausgeschlossen, schließlich wurde es normiert und auf eine eingeschränkte Bildungsfunktion festgelegt. Als der Film aufkam, initiierte man ästhetische Debatten, ob er denn das Theater verdränge. Während der breiten Einführung des Fernsehens prognostizierte man für die Theaterform »subventioniertes Stadttheater« ein Debakel.

3 In den Jahren 1996: 55, 2000: 250, 2003: 600 und 2005: 900 Millionen.

4 Angaben aus der Werbung für diese Kamera.

Wenn überhaupt irgendein Fortschritt, dann muss man diesen in den technologienahen Rahmenbedingungen suchen.

Es ist keine Frage, dass das tiefer in den Hang eingegrabene Theatron in Form eines Koilon in Theatern wie Epidaurus einen Fortschritt darstellte gegenüber der rektilinearen Anordnung der Sitzreihen in Thorikos. Viel mehr Zuschauende konnten unter ähnlich guten Sichtverhältnissen die Vorstellung verfolgen. Es ist keine Frage, dass die Winkelrahmenbühne Serlios mehr Verwandlung zuließ als die (allerdings später fertig gestellte!) Architekturbühne des Teatro Olimpico in Vicenza, aber klar übertroffen wurde von der Wandelbarkeit der Kulissenbühne im Teatro Farnese in Parma. Und Joseph Furtenbach gereicht es sicher nicht zum Ruhme, dass er, Kulissen verachtend, für den Binderhof in Ulm noch an den Telarien festhielt. Drehscheiben und Versenkpodien besitzen ebenso ihre Fortschrittsgeschichte wie Scheinwerfer, Zerhacker, Kameras und die Film- und Videoprojektionsapparate. In Christoph Schlingensiefels KUNST UND GEMÜSE agiert Frau Angela Jansen, die seit dem 6. Dezember 1998 vollständig bewegungsunfähig im Bett liegen muss, weil sie an ALS leidet. Mit ihren Augen animiert sie über eine Laserkamera einen Computer und schreibt Texte, die alle Zuschauer lesen können. Dies miterlebend zweifelt wohl niemand mehr am Medienfortschritt im Theater. Frau Jansen sagt von sich, es fehle ihr nichts, sie könne sich nur nicht bewegen. Die erschütternde Wirkung bei den Zuschauern, medial vermittelt, tritt allerdings nur durch die stumme Präsenz der Akteurin ein. – Und was die Bühnen und ihre Ausstattung betrifft, muss man in Rechnung stellen, dass parallel zu den enormen Fortschritten schon immer die einfache Podiumsbühne existiert hat, ein Indiz dafür, dass der gesamte Bühnenzauber eine unglaubliche Bereicherung für Theater darstellte, Theater nichtsdestotrotz auch ohne ihn auskommt.

Theaterwissenschaft kann den Begriff Medium sinnvoll verwenden in einer Mediengeschichte von Theater (Kotte: 263f). Am Anfang steht eine Beziehung zwischen Menschen zu gleicher Zeit am gleichen Ort, eine Situation. Die Menschen bewegen sich unterschiedlich, wodurch Gruppen von Agierenden und Zuschauenden sowie Vorgänge zwischen diesen Gruppen entstehen. Um die Vorgänge zu verstärken, werden Dinge in den Vorgang eingebracht, zum Beispiel der Stab des Rhapsoden. Der Stab kann nicht nur als Wanderstab Fortbewegung andeuten, sodass der Rhapsode gleichsam durch den Mythos schreitet, oder horizontal gehalten etwa eine Wellenbewegung verdeutlichen, er kann auch auf den Boden gestoßen einen Autoritätsanspruch ausdrücken usw. Er ist ein dingliches Attribut des Handelns, etwas Eingeschobenes, zwischen Agierende und Zuschauende, das den Vorgang unterstützt, ihn einprägsamer macht, nachhaltiger. Dieses Dazwischengeschobene und Unterstützende kann man, wenn man möchte, ein ›Medium‹ nennen. Dazu gehört die gesamte Theatertechnik vom Flugkran über den Vorhang bis zur Drehbühne samt der Rahmenbedingung Theaterbau. Eine Mediengeschichte der Theaterformen reflektiert eine technologische Erfolgsgeschichte. These dieses Aktes: Es braucht eine Mediengeschichte von Theater.

Nachsatz: Eine Ruine ohne Dach, sogar ohne Bühnenbretter – das war das Nationaltheater in Kabul, Afghanistan, gezeigt in der TAGESSCHAU vom 8. Januar 2002.⁵ Auf den verbliebenen Eisenträgern der Drehbühne balancierten Darsteller, und zwar nicht in Kostümen, in ihrer Alltagskleidung, mit Fackeln in den Händen. Gespielt wurde eine sehr alte Geschichte, ursprünglich ein Epos, gezeigt vor Männern und Frauen, vor Frauen ohne Burka. – Solche Momente legen den Kern dessen bloß, was Theater ist, woher es kommt und was es vermag. Die Entwicklungen

5 Gemeint ist die Schweizer TAGESSCHAU von SF DRS, hier: SF 1, 19.30 Uhr.

sind das Marginale, die das Bleibende bestätigen. Es braucht eine Mediengeschichte von Theater. Aber, Erweiterung der These: Theater als sinnlicher Vorgang unterscheidet sich von seiner Mediengeschichte.

III. Akt: Die Zeiten der Vergangenheit sind uns ein Buch mit sieben Siegeln.

Wie wandelt sich Theater? Eruptiv, vulkanistisch, wie Goethe sagen würde, oder – »am farbigen Abglanz haben wir das Leben« (162)⁶ –, eher neptunistisch? Was wissen wir davon wirklich? Tragen die Modelle unserer Theatergeschichten zur Aufhellung des Problems bei? Fast ausnahmslos variieren diese Modelle das Konzept von Pietro Napoli-Signorellis erster Universaltheatergeschichte von 1777 (vgl. Hulfeld: 185-208). Ein Blick in deren Inhaltsverzeichnis genügt, um festzustellen, dass wir seine Periodisierung übernehmen und uns auf einen Beginn von Theater in Griechenland einigen. Auch deshalb gibt es keine theaterwissenschaftlichen Großforschungsprojekte zum Beispiel zum ägyptischen Theater sechshundert Jahre vor Troja, wovon uns mit dem Ramesseum-Papyrus sogar ein kompletter Text überliefert ist (vgl. Sethe). Unsere kulturelle Prägung durch die Darwinsche Entwicklungslehre und die Zivilisationstheorie von Norbert Elias ist so stark, dass gar nie die Frage aufkommt, ob nicht vielleicht bestimmte Beziehungen, darunter die spezifische zwischen Agierenden und Schauenden, sich vielleicht *nicht* im Sinne irgendeines Fortschritts entwickeln, sondern nur in ihren Formen wandeln. Ich bin versucht, dies mehr und mehr anzunehmen: Theater entwickelt sich nicht, es wandelt sich nur. Während Entwicklung Etappen auf dem Wege zur Perfektion kennt, bedeutet Wandlung, dass anderes, mit den jeweiligen Zeitumständen korrespondierendes, aber nicht unbedingt »besseres« Theater entsteht.

Außerhalb der Mediengeschichte von Theater und der Institutionsgeschichte von Theater, die ebenfalls noch zu schreiben ist, unterliegt Theater wegen seiner Körpergebundenheit keinem Entwicklungszwang vom Niederen zum Höheren. Das unbefragte Fortschrittskonzept verlangte allerdings, dass zum Beispiel für die Benennung von »Theaterähnlichem« vor der Entstehung des »eigentlichen« Theaters in Griechenland Begriffe wie Ur- oder Prätheater eingeführt wurden. Damit die Höchstleistungen des griechischen Theaters, die im römischen Reich versickern, noch eindrucksvoller wie ein Fels aus der Brandung ragen, schuf das Fortschrittskonzept auch das so genannte Theatervakuum zwischen 530 und 930. Man brauchte einen Neuanfang nach mehrhundertjähriger Pause, eine »zweite Geburt des Theaters« vor den nächsten »Gipfelleistungen« des elisabethanischen Theaters und jenen der jeweiligen Gegenwart.

Wenn man einräumt, dass nur wenige Nachrichten für die dunklen Jahrhunderte des so genannten Theatervakuums überkommen sind, darf man auch einmal konstatieren, wie viel Energie in die Aufrechterhaltung der Vakuum-Version gesteckt worden ist und wie wenig in alternative Lesarten. Dass Theater auf Konzilien und Synoden der Pausenzeit weiterhin verboten wurde, führte nicht zu der Schlussfolgerung, es müsse noch, vielleicht gewandelt, existieren, und wer diese Folgerung dennoch zog und dabei dann übertrieb, wie Hermann Reich, wurde wegen Übertreibung gebannt (vgl. Reich). Nach älteren Herodesspielen, von Johann Drumbl in seiner Dissertation erwähnt, wurde nicht weiter gefahndet, die depositio,

6 Es ist die letzte Zeile der ersten Szene »Anmutige Gegend«.

adoratio, elevatio crucis wurde nicht als Theater untersucht, weil die Schulbildung, auf die Suche nach *einem kohärenten, richtigen und umfassenden Theaterbegriff* fixiert, dies verhinderte (Drumbl: 118, 120, 137, 204).

Selbst die Varianten der so genannten zweiten Geburt von Theater, auf die man sich verständigte, wurden nie systematisch verglichen. Waren es nun der Ostertropus im 10. oder die Entstehung des weltlichen Spiels zwischen dem 12. und 14. Jahrhundert (Simon: 38)⁷, war es das Fastnachtsspiel oder war es die berufsmäßige Schauspielkunst im 15. Jahrhundert, die den vermeintlichen Neubeginn von Theater markieren? Schon der Wettbewerb um die Palme der zweiten Geburt legt die Vermutung nahe, dass sich hier Konstrukte historischen Diskurses beflechten. Eine Abkehr hiervon unter dem Gesichtspunkt, es gibt keinen *kohärenten Theaterbegriff*, sondern nur Definitionen für Aspekte von Theater, würde eine zumindest partielle Neuausrichtung der Schwerpunkte im Forschungsnetz verlangen. Die Theatergeschichte ist weit, sehr weit davon entfernt, aufgeschrieben worden zu sein. Statt sie wirklich zu erforschen nun die unzulänglichen Texte nur unter dem Motto »Theater ist ein Medium« neu zusammenzufassen, um sie einem Fortschrittskonzept anzupassen, das wäre eine veritable Forschungssatire.

Deutlich wird also der Fortschritt der Medien und dass sie an diesen gebunden sind. Auch ein Fortschritt von mindestens dreitausend Jahren Bühnenbau und Bühnentechnik, Dekoration, verwendeten dinglichen Attributen des Spiels, Räumen und Technologien steht außer Zweifel. Existiert aber eine Höherentwicklung der Beziehung zwischen Agierenden und Schauenden, die man früher als selbstverständlich erachtete? Eine Meyerholdsche Biomechanik, reflektiert und beschrieben in den 1920er Jahren – haben wir je gefragt, ob nicht einige Truppen der *Commedia dell'arte* solche Techniken nutzten? Rhythmisierung, Nachahmung des Maschinellen bis zur physischen Erschöpfung, stark überhöhtes, kunsthaftes Spiel? Haben wir das Phänomen vielleicht zu eng an seine erstmalige intensive *schriftliche* Erörterung gekoppelt? Oder nehmen wir die Differenziertheit heutigen Schauspiels, in Diderotscher Schauspieltheorie beschrieben. War sie wirklich erst nach ihrer aufgeklärten *Reflexion* physisch und psychisch möglich oder vielleicht schon zu spätantiken Zeiten, als man in den Diskursen vorrangig das Verhältnis von Schauspielkunst und Rhetorik reflektierte? In Frank Castorfs *MEISTER UND MARGARITA* oder *DER IDIOT* werden Innenräume mittels Video zu Außenräumen und umgekehrt. Ein grandioses Spiel mit mehreren Medien. Spätestens seit Christoph Schlingensiefels *CHANCE 2000* wird immer wieder auf Gesichter auf Leinwänden eingeschlagen.⁸ Neue Spielobjekte und Spielräume werden erkundet. Aber ändert dies etwas daran, dass die Spieler präzise sein müssen, so präzise wie Joseph Felix von Kurz-Bernardon oder Johann Nestroy, dass sie die Doppeltheit von Rolle und eigenem Leib variantenreich ausspielen und genau überlegen müssen, wann sie als Privatperson hervortreten? Die Möglichkeiten des Körpers, der Sprechweise, des Spiels, der Bildung von Situationen sind über die Jahrhunderte ähnlich geblieben, in unterschiedlichen Theaterformen unterschiedlich intensiv und variiert genutzt. Die These lautet daher: Theater entwickelt sich nicht, es wandelt sich nur.

7 Deutschsprachig um 1370.

8 *CHANCE 2000* – WAHLKAMPFZIRKUS '98, Regie: Christoph Schlingensiefel, Zirkuszelt des Zirkus Sperlach im Garten des Prater, Prenzlauer Berg, Berlin, Premiere: Freitag, 13.03.1998, Vorstellung 04.04.1998.

IV. Akt: Zwar sind sie an das Beste nicht gewöhnt, allein sie haben schrecklich viel - gesehen.

Ohne Frage ist unser aller Wahrnehmung *vornehmlich* medial geprägt. Theater positioniert sich täglich in medialer Umwelt, reagiert auf zwei Erwartungshaltungen: Dopplung und Störung. Dopplung meint, man möchte zwar das Ereignis Theater genießen, aber doch möglichst nah den Sehgewohnheiten von LINDENSTRASSE und GUTE ZEITEN, SCHLECHTE ZEITEN oder Spielfilmen und Talkshows bleiben. Störung meint, das Ereignis Theater soll die mediale Prägung der Wahrnehmung zumindest kurzzeitig aufbrechen, was als anregend und genussvoll empfunden wird. Theater versucht sich allabendlich an diesem Spagat. Am besten werden aber meist Erwartungshaltungen erfüllt, wenn die Theaterform selbst schon Signale aussendet. Im Familienprogramm auf der Freilichtbühne wird kaum Störung erwartet, im Kellertheater mit vierzig Plätzen wird ein zweiter Förster aus Falkenau eher Unmut erzeugen.⁹ Die Dopplung, die Vertiefung der medial geprägten Wahrnehmungsweise, wird am besten deutlich, wenn man an die Übernahme des »Movischen« im Theater denkt. Bei Ohnsorg in Hamburg, aber auch in einzelnen Produktionen der Stadttheater, zum Beispiel in Musicals, wird reaktiviert, was vor kurzem Nikolaus von Festenberg in einem Artikel über die Kunstsprache des »Movismus« formulierte. Er stellte die Frage, ob der Strom immer neuer Fernseh-Movies nicht einfach nur den ewig gleichen Film zeige.

»Eine Betrogene sagt zum Fremdgänger [...]: ›Seit wann geht das?‹ Er: Guckt dumm. Sie: ›Ist es ernst?‹ Er (in die Ferne blickend): ›Ich glaube, ja.‹ Sie: ›Warum gerade jetzt?‹ Er: ›Ich weiß es ja auch nicht.‹ Sie: ›Was soll werden?‹ Er: ›Gib mir Zeit.‹ Dann sieht man den Mann mit einem Koffer das Haus verlassen. Movie-Manns Habe passt immer in einen Koffer. Draußen regnet es gern, der Himmel heult. Dass nur die Musik weint, reicht ja nicht. Doppelt, dreifach, vierfach – Movisch ist auf Redundanz gebaut. Movisch? Kommt von ›Movie‹. Wir alle verstehen Movisch, die Sprache des Fernsehfilms, denn wir sind abgerichtet. Unsere Spracherzieher heißen Rosamunde Pilcher und Inga Lindström. Der Landarzt spricht es uns vor, der Förster aus Falkenau lässt es aus seinem Mund rauschen: ›Der Wald war schon vor uns Menschen da. [...] Kompliziertes, Uneindeutiges, wissenschaftliche Vorbildung Erforderndes – für Movisten kein Problem. [...] ›Du musst an dich glauben‹, ›Du musst es einfach nur wollen‹. Und die Gretchenfrage aus den meisten Doktorspielen, Movisch in seiner ganzen Reinheit: ›Wird er/sie/es durchkommen?‹ ›Im Moment können wir nicht mehr tun. [...] Movisch [...] braucht nicht übersetzt zu werden, denn es ist längst fest verankert im Zuschauerhirn. Auf dem Ölfilm der Musik gleiten die Stereotypen in den Zuschauer hinein und zwingen ihm sanft ihre Präsenz auf. Movisch hat ein triviales Geheimnis: Es verweist auf keine andere Welt, es verweist nur auf sich selbst. Die Wahrheit dieser Kunstsprache besteht in der dauernden Wiederholung« (Festenberg: 140-141).

Und das im Fernsehen wie im Theater. Deshalb hier die vorgezogene These des vierten Aktes: Entweder stützt Theater die medial geprägte Wahrnehmung oder es stört sie.

9 Serie FORSTHAUS FALKENAU des Senders ZDF.

Ohne Frage erreichen Medien viele Menschen, Theater erreicht nur einige wenige. Dass dieser quantitative Aspekt aber nichts über die Wichtigkeit von Theater oder Medien aussagt, lässt sich am Fall Beltrametti erläutern. Dezember 2001. Der Skifahrer Silvano Beltrametti ist in der Schweiz etwa so populär wie in Deutschland der Torwart Oliver Kahn. Beltrametti stürzt in Val-d'Isère. Der Sturz führt zu einer Querschnittslähmung. Ein Dokumentarfilm über die Rehabilitationsbemühungen wird gedreht und im Dezember 2002 ausgestrahlt. Er regt eine Theaterproduktion an, Premiere März 2004. Die ersten Medien-Kommentare zum Sturz gelten den Komplexen Gefahr, Leistung, Heldentum und Mythos. O-Ton Trainer: »so hart das tönt... Der Sport geht weiter« (Geisser: 43). Dann drängt Beltrametti mit Statements selbst in die Massenmedien. Das Filmteam stärkt und schafft unter dem Titel MIT KLEINEN SIEGEN ZURÜCK INS LEBEN einen Mythos und die Theatermacher der Gruppe *400asa* befragen schließlich genau diese Mythenbildung. Sie spielen in B. EIN STÜCK ÜBER SPORT UND BEHINDERUNG vermeintlich den Dokumentarfilm nach, amüsant-bissig, unter Einsatz von Kasperle-Figuren, Musik und Videoprojektionen. Sie konterkarieren die Dokumentarvariante des Movischen, die Heroisierung. Der Film erzielt mit klassischer Steigerung seinen emotionalen Höhepunkt in der Szene, in der man Beltrametti an den Ort des Unfalls zurückkehren lässt, an den Ort, mit dem er sich nun aussöhnt. Tragödie und Katharsis, oder wie es die Filmmankündigung formuliert: »Ein bewegender Film, der trotz allem Mut macht«. Im Theater entsteht durch Distanz eine exemplarische Erörterung des Verhältnisses von zeitgenössischem Film und Theater. Gerade weil dieser Sport-Film mit seiner Dauerpräsenz von Optimismus jede Frage nach dem Sinn moderner Rekordjagden meidet und weil das Theater nicht rührt, werden die Differenzen von Medium und Theater so deutlich: Eine Theaterproduktion im Sinne des Films fände kaum einen einzigen Besucher. Ein Film im Sinne des Theaterstücks wäre nicht gesendet worden. Theater realisiert hier eine kritisch-tätige Draufsicht auf Mediales, ganz nach dem Theaterbegriff von Novalis: »Das Theater ist die tätige Reflexion der Menschen über sich selbst« (836). – Der Nachricht vom Unfall war das größte und das kürzeste Echo beschieden. Der Dokumentarfilm mit fünf Wiederholungen wurde sehr breit – knapp zwei Millionen Zuschauer – und generell zustimmend rezipiert, während die Theaterproduktion nur von 1.010 Personen gesehen wurde, aber wohl die intensivste Auseinandersetzung hervorrief (Graffenried: 8, 23, 56, 58, 96).¹⁰ Insofern besitzen Medien und Theater deutlich unterschiedliche Funktionen in der Gesellschaft, denen die Bezeichnungsebene auch angemessen Rechnung tragen sollte.

Dies geschieht nicht, wenn an die Wirklichkeit, statt konkret, subjektiv und sinnlich, ausgesprochen abstrakt herangegangen wird, wie z.B. mit der Auffassung: »Menschliche Lebewesen als soziale und kulturelle Wesen sind [...] selbst ›mediale Ereignisse‹« (Kracht: 196).¹¹ Wenn der Mensch mediales Ereignis wird, dann braucht es keine Theaterwissenschaft mehr, höchstens noch – wenn überhaupt – eine Medienwissenschaft als Lebenswissenschaft. Und wenn Theater, wie

10 Ausführlich zum Gesamtkomplex siehe Ariane von Graffenried *Der Fall Beltramettis in Film und Theater* und B. EIN STÜCK ÜBER SPORT UND BEHINDERUNG von *400asa*, Regie: Samuel Schwarz, Fabriktheater Rote Fabrik, Zürich, Premiere am 17.03.2004. 883 Besucher in der Schweiz, 127 in Österreich. Ausgangspunkt ist der Sturz Silvano Beltramettis am 08.12.2001 in Val-d'Isère. Der Dokumentarfilm von Martin Masafret, Elmar Deflorin und Peter Staub wurde vom Schweizer Fernsehen am 12.12.2002 erstmals ausgestrahlt.

11 Der Autor nimmt Bezug auf Jochen Hörisch (2001).

in *Grundwissen Medien*, als das vierzehnte von siebzehn aufgeführten »Einzelmedien« erscheint, gleich nach Plakat, Schallplatte und Telefon, dann wird nicht mehr geforscht, sondern nur noch zusammengefasst (Uka: 327). Auf das ›mediale Ereignis‹ Mensch oder auf Theater als so genanntes »Menschmedium« (Faulstich: 23) könnten Theaterwissenschaftler ebenso abstrakt antworten, und sich unter der Prämisse »Die Welt ist eine Bühne« ganz nebenbei der Gegenstände der Medienwissenschaft bemächtigen. Das Ergebnis wäre Zusammenfassung statt Forschung, heillosen Dilettantismus. Die Gegenstandsbereiche beider Wissenschaften sind hochgradig komplex. Auch aus solchen rein forschungspraktischen Gründen wäre es wenig sinnvoll, Theater zum Medium machen zu wollen, anstatt dass Theater- und Medienwissenschaftler ihre Disziplinen ausgestalten und zusammenarbeiten, beispielsweise auf den Gebieten der Dramaturgie, Aufführungsanalyse und Intermedialität, gerade weil es auch in der Medienwissenschaft nicht nur um Technologie geht.

V. Akt: Die Masse könnt ihr nur durch Masse zwingen, ein jeder sucht sich endlich selbst was aus.

Der Theaterdirektor im Vorspiel zu Goethes FAUST meint damit klar die Angebotsvielfalt innerhalb einer Vorstellung. Der Satz lässt sich aber sehr gut auf das kulturelle Angebot einer Freizeitgesellschaft ausdehnen. Massenhafte Medienverwendung neben einzelnen Theater- und anderen Besuchen, ein Nebeneinander von Freizeitangeboten. Ausschließlich besondere Qualitäten und Funktionen von Theater entscheiden darüber, ob die Zuschauenden kommen oder ausbleiben, ob sie *ihr* Theater finden oder der erwähnte Spagat eben misslingt. – Ins Düsseldorfer Schauspielhaus strömt gewiss nicht die Masse, und wenn die, die sich das ausgesucht haben, in der MACBETH-Inszenierung von Jürgen Gosch sieben nackte Schauspieler ihre psychophysischen Grenzen ausloten sehen, mit armem Theater konfrontiert werden, dann zeigt sich wie bei *400asa*, dass zuweilen Theater nicht mehrheitsfähig ist. Viel Blut, kein Fortschritt, da hält die Technologie den Atem an. »Andererseits«, wie Hermann Pitt schreibt,

»großes Schauspieler-Theater mit stillen, ja poetischen Momenten zwischendurch. Und einem siebenköpfigen Männerensemble, das mit den hier im Brechtschen Sinn ganz offen ausgestellten Theaterrmitteln und bei vollem Saallicht eine geradezu atemberaubende Bühnenpräsenz erreicht, die keinem mit noch so viel Hightech vollgestopften Hollywood-Streifen je gelingt«.

Die Zuschauenden haben die Möglichkeit, den Saal zu verlassen, wenn sie nicht mehr ertragen, was ihnen hier direkter als im Fernsehen erscheint. »Ekeltheater« hin oder her. Nicht nur Klaus Wowereit¹² hat es gefallen: »Der Regisseur hat uns an die Grenzen geführt, und die schauspielerische Leistung ist genial, soviel Körperlichkeit nicht nur im eigentlichen körperlichen Sinne, sondern auch sehr viel Emotion mitgezeigt. Das ist schon einmalig« (Plenio/Lange). Eben, einmalig. So nicht reproduzierbar, nicht zu speichern. Für die einen ist das *kein* Theater mehr, sie lassen die Saaltüren klappen. Für andere ist das *endlich* einmal Theater, weil ihr

12 Klaus Wowereit, regierender Bürgermeister von Berlin.

Theaterbegriff ein anderer ist. Vielleicht verstehen selbst wir Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler nach solchen Erlebnissen besser, warum es viele Theater- und Medienbegriffe geben muss – weil *eindeutig* nur definiert werden kann, was *keine* Geschichte besitzt. Einerseits erfordert das professionelle Arbeiten auf der Bezeichnungsebene viel Gelassenheit, weil die Theaterphänomene in den Theaterformen und die Medienphänomene in den Medienarten und -formaten sich sowieso nicht um wissenschaftliche Bezeichnungsprobleme scheren, sondern munter fortexistieren. Andererseits sind wir beruflich aufgefordert, Vorschläge für den allgemeinen Sprachgebrauch zu unterbreiten. Erinnerung sei an das postdramatische Theater, das ohne solchen Vorschlag vielleicht noch immer namenlos wäre. Diese gesellschaftliche Verantwortung ist es, die die Diskussion über das Verhältnis von Theater und Medien anregt. Einige, einem bestimmten Diskursumfeld verpflichtet, halten Theater für ein Medium, andere nicht. Wie damit umgehen? Sicher ist jeweils die Abstraktionshöhe des Diskussionsgegenstandes zu bestimmen. Auf der Bezeichnungsebene, die immer nur einzelne Aspekte der Phänomene zu erfassen vermag, kann es vorkommen, dass ein bestimmter Theaterbegriff einmal ein bestimmtes Medium subsumiert. Zum Beispiel kann der Aspekt Interaktion, für einige Theaterbegriffe zentral, auf das Internet ausgedehnt werden. Oder einer der Medienbegriffe erklärt Theater zum Medium, weil er auf Institutionalisierungsvergleiche aus ist. Man kann einen Stuhl eine Zeit lang als Tisch betrachten, denn er hat eine Ablagefläche und er hat vier Beine. Man erhält als Ergebnis den Tischaspekt dieses Stuhles, einen Aspekt unter vielen. Und niemand wird es beanstanden, wenn ein Tisch einmal als Stuhl angesehen wird, denn man kann darauf sitzen, was den Stuhl-Aspekt des Tisches ausmacht. Betrachtet man nun Theater als ein Medium, erkennt man einen medialen Aspekt von Theater, beispielsweise den technischen. Und sieht man audiovisuelle Medien als Theater an, begreift man einen Theateraspekt dieser Medien, beispielsweise den dramaturgischen. Solche begründeten Ausschweifungen können nützlich und lehrreich sein. Ausschließlich die Behauptung, der Tisch sei tatsächlich ein Stuhl (oder umgekehrt) beeinträchtigt dann die Kommunikation mit den Laien, die von anderen Erfahrungen ausgehen.

Beim Übergang von szenischen in mediale Vorgänge werden Phänomene durch medientechnische Apparate wie eine Kamera in Daten, in Informationen umgewandelt. Die Umwandlung hinterlässt Spuren. Wird auch Theater nur als eine solche Informationsvermittlung betrachtet, als Medium, dann werden sinnliche Beziehungen zwischen Agierenden und Schauenden, auch Angst und Scham und Macht, mit Technologien und Apparaturen gleichgeschaltet beziehungsweise gleich bewertet, ohne dass der Gegenstand, das Phänomen es zwingend erforderte oder daraus irgendein Erkenntnisgewinn resultierte. Die Aufhebung der Differenzen zwischen Menschen, Mitteln und Technologien wiegt innerhalb einer – vielleicht altmodischen? (Schechner: 96)¹³ – humanistischen Wissenschaftsauffassung erkenntnistheoretisch schwer. Besser: »Contradictio est regula veri, non contradictio falsi« (Hegel: 533). »Der Widerspruch ist die Regel für das Wahre, der Nichtwiderspruch für das Falsche«. Die Affinitäten zwischen Theater und Medien sind das unwidersprochen empirisch Gegebene. Sie werden gern und oft und gut beschrieben. Die Differenzen zwischen Theater und Medien schwinden dabei mit steigender Abstraktionshöhe des Diskurses dahin. Da nun m. E. Forschung weniger durch Affinitäten generiert wird als durch Differenzen, muss ich persönlich, der ich forschend von den Phänomenen starte und nicht von der Diskursebene, es für

13 »Humanism is a very arrogant, anthropocentric, expansionist, and high-energy ideology«.

sinnvoller erachten, Theater nicht als ein Medium zu bezeichnen. Denn Theater ist nach wie vor nicht reproduzierbar, nicht speicherbar, arg begrenzt wirksam, zuwilen nicht mehrheitsfähig, fortschrittsresistent, und vor allem nicht in Informationen beziehungsweise Daten wandelbar.

Kurz, es ist atavistisch, ein Relikt aus der Zeit der Handarbeit, weil es doch nicht ohne die gleichzeitige Anwesenheit von Akteuren und Schauenden auskommen kann. Heutige Übergänge und Hybridformen, auch Performances und Frank-Castorf-Inszenierungen, beweisen nur, dass das Problem der Handarbeit ins Bewusstsein gerückt ist und dass man herrlich damit spielen kann. Die erfreuliche Vielfalt der Theaterbegriffe führt zu folgender These für den 5. Akt: Die unterschiedlichen Existenz- und Funktionsweisen von Theater und Medien rechtfertigen die unterschiedlichen Bezeichnungen.

Epilog

Theater- und Medienwissenschaft treffen sich u.a. bei der Verwendung von Begriffen wie Intermedialität, Theatralität oder Performativität. Diese bezeichnen Prozesshaftes, sind aber – wie wohl alle Begriffe, die auf -ität enden – theoretische Begriffe des Diskurses. Insofern besitzen sie, jenseits der eigenen Begriffsgeschichte, keine Geschichte und können nach Nietzsche daher grundsätzlich etwas besser definiert werden. Zwar gibt es für Intermedialität – ähnlich Theater und Medien – fast so viele Bestimmungen wie damit befasste Forscherinnen und Forscher, aber eine wichtige Größe entfällt: Während die Laien, die Nicht-Wissenschaftlerinnen und Nicht-Wissenschaftler, angeregt durch ihnen bekannte Theaterformen und Medienformate, durchaus je einen eigenen Theater- und Medienbegriff ausbilden, was man durch Umfragen belegen könnte, unterlassen sie das für abstraktere Begriffe des theoretischen Diskurses.

Versteht man unter Intermedialität etwa die Realisierung der ästhetischen Konventionen und/oder Seh- und Hörgewohnheiten (Balme: 154) eines Mediums 1 in einem Medium 2, so kann man unter anderem im Fernsehen fotografische Techniken oder theaterdramaturgische Mittel im Film *DOGVILLE* untersuchen. Man kann zu diesem Zweck nun Theater unter die Medien aufnehmen oder nicht. Tut man es, werden, unter dem Zwang eines theoretisch eingesetzten Begriffes, die genannten Unterschiede zwischen Theater und Medien als unwesentlich eingestuft und der künstliche Begriff reguliert deduktiv weiteres Denken. Tut man es nicht, werden bestimmte Beziehungen zwischen Medien erforscht, und man stellt spezifische Bezüge zu Theater her. Auch dies funktioniert reibungslos unter dem Begriff Intermedialität.

Aus der Sicht der Preisfrage der Gesellschaft für Theaterwissenschaft »Ist Theater (k)ein Medium?« gilt vorliegender Text klar als ein Minderheitsvotum. Bei vierzehn Voten wird Theater sieben Mal als ein Medium bezeichnet, vier der Nachwuchswissenschaftlerinnen und -wissenschaftler legen sich nicht fest und nur drei Mal ist Theater kein Medium. Der Sinn des Abdrucks eines Minderheitsvotums könnte vielleicht dennoch aufscheinen, wenn man in Rechnung stellt, dass hier eine rhetorische Figur exemplifiziert wird. Statt auf der Bezeichnungsebene zu sagen: Das ist richtig und das ist falsch, wäre generell die Formulierung zu bevorzugen, man halte das und das für sinnvoller als das andere, Komma, weil ...

Literatur

- Balme, Christopher (1999): *Einführung in die Theaterwissenschaft*. Berlin: Schmidt.
- Drumbl, Johann (1969): *Der Begriff des Theaters und der Ursprung des liturgischen Spiels* (Diss.). Wien: Privatdruck.
- Simon, Eckehard (2003): *Die Anfänge des weltlichen deutschen Schauspiels 1370-1530*. Tübingen: Niemeyer.
- Faulstich, Werner (2002): *Einführung in die Medienwissenschaft*. München: Fink.
- Festenberg, Nikolaus von (2006): »Du willst es doch auch«. In: *Der Spiegel*, Nr. 22, S. 140-41.
- Folath, Erich (2006): »Big Bang Bollywood«. In: *Der Spiegel*, Nr. 23, S. 130-139.
- Geisser, Remo (2001): »Vom Schicksal eingeholt«. In: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 287, 10.12.2001, S. 43.
- Goethe, Johann Wolfgang (1961): »Faust. Der Tragödie zweiter Teil«. In: *Goethes Werke*, hg. v. Ernst Beutler. Zürich: Artemis.
- Graffenried, Ariane von (2005): *Der Fall Beltramettis in Film und Theater* (Lizenzarbeit). Bern: Institut für Theaterwissenschaft.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1986): »Habilitationsthesen«. In: *Werke. Jenaer Schriften 1801-07*, Bd. 2, hg. v. Eva Moldauer/Karl Markus Michel. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Hörisch, Jochen (2001): *Der Sinn und die Sinne. Eine Geschichte der Medien*. Frankfurt/M.: Eichborn.
- Hulfeld, Stefan (2007): *Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis. Wie Wissen über Theater entsteht*. Materialien des ITW Bern 8. Zürich: Chronos.
- Kotte, Andreas (2005): *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*. Köln: Böhlau.
- Kracht, Günter (2003): »Medien/Medium«. In: Gerd Koch/Marianne Streisand (Hg.): *Wörterbuch der Theaterpädagogik*. Berlin: Schibri.
- Mingels, Guido (2005): »Die Revolution, die keine war«. In: *Tages-Anzeiger. Das Magazin*, Nr. 41, S. 18-29.
- Napoli-Signorelli, Pietro (1777): *Storia critica de' teatri antichi e moderni* (Libri III). Napoli: Orsino.
- Nietzsche, Friedrich (1988): »Zur Genealogie der Moral«. In: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, Bd. 5, hg. v. Giorgio Colli/Mazzino Montanari. München: dtv.
- Novalis (1999): »Das philosophisch-theoretische Werk«. In: *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, Bd. 2, hg. v. Hans-Joachim Mähl/Richard Samuel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Pitt, Hermann (2006): »Macbeth. Düsseldorfer Schauspielhaus«. In: *Herner Feuilleton*, <http://www.herner-netz.de/Macbeth-121005/macbeth-121005.html> (25.04.2006).
- Plenio, Jörg/Ralf Lange (2006): »Theatertreffen 2006: Eröffnung ohne Ekel – »Macbeth««. In: *rbbonline*, http://www.rbb-online.de/_stilbruch/beitrag_jsp/key=4325462/print=yes.html (11.05.2006).
- Reich, Hermann (1903): *Der Mimus*. Berlin: Weidmann.
- Schechner, Richard (1982): *The End of Humanism. Writings on Performance*. New York: Performing Arts Journal Publications.
- Sethe, Kurt (1964): *Untersuchungen zur Geschichte und Altertumskunde Aegyptens*, Bd. 10, Hildesheim: Olm (Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1928).
- Uka, Walter (1995): »Theater«. In: Werner Faulstich (Hg.): *Grundwissen Medien*. München: Fink, S. 303-332.