



Foto: © Mary Czarhart

# Theater zwischen den Medien

Perspektiven für Theaterwissenschaft und Kritik angesichts einer zunehmenden Intermedialität in der Theaterpraxis.

CHRISTOPHER B. BALME

1 | Die Wooster Group 1991 mit „Brace Up!“ – Kate Valk auf der Bühne und Josphine Buscemi im Bildschirm.

Wenn es denn einen Trend auf den Bühnen der neunziger Jahre gibt,“ schrieb der Theaterkritiker Ralph Hammerthaler 1998 in der *Süddeutschen Zeitung*, „dann ist es der Trend zum Theatermovie.“ Als wichtigsten Gewährsmann für seine Behauptung zitiert er Frank Castorf, der in einem Interview für die *Berliner Zeitung* freimütig zugegeben hatte, dass das Theater, von dem er träume, „allenfalls im Kino, und zwar bei Quentin Tarantino“ zu finden sei. Das Theater als „Pulp Fiction“ also, ein Theater, das sich filmischer Mittel bedient wie – Hammerthaler zählt sie auf – „Soundtrack, Rhythmus, Ausschnitte, szenische Überblendungen und das stän-

dige Spiel mit Zitaten und Klischees“. Die neue Wortprägung *Theatermovie* ist symptomatisch für die immer dringender werdende Notwendigkeit, kritische Kategorien und Wertmaßstäbe für Medienprodukte (und dazu zählen Theaterinszenierungen) zu finden, die sich durch ihre Hybridisierung auszeichnen: Videotanz, Tanzfilm, Theaterverfilmung. Eine lange Liste weiterer alter und neuer intermedialer Gattungen ließe sich leicht aufstellen.

Hammerthalers wohlwollende Beurteilung solcher hybrider Produkte ist für die deutsche Kritikerszene eher ungewöhnlich. Auf Hybridität im Allgemeinen und auf das Theatermovie im Be-

sonderen wird eher mit Argwohn und Ablehnung reagiert. In Bezug auf Castorfs *Theatermovie* „Trainspotting“ von 1997 fragt Michael Laages in der *Deutschen Bühne* (DDB 10/1997), ob das nicht „vampirisches Schmarotzertum und Rattenfängerei“ sei. Castorf ist im Laufe seiner Karriere sicherlich mit schlimmeren Epitheta bedacht worden, aber die beiden Ausdrücke „Schmarotzertum“ und „Rattenfängerei“ sind für die Frage des Theaters im Medienzeitalter bezeichnend und entlarvend zugleich. Bezeichnend, weil sie für eine kritische (im Sinne der Theaterkritik) und wissenschaftliche Einstellung dem Theater gegenüber repräsentativ sind. Dem Vorwurf des Schmarotzertums liegt die

Vorstellung zugrunde, dass das Theater sich von schädlichen medialen Einflüssen frei zu halten habe. Entlarvend ist vor allem der Ausdruck „Rattenfängerei“, weil sich die Frage sofort stellt, welche Zuschauergruppe mit *Ratten* gleichzusetzen ist. Wer sind die *Ratten*? Aus der Sicht des Kritikers handelt es sich um vermutlich jugendliche Zuschauer, die sonst nur ins Kino gehen und, so kann geschlossen werden, möglichst dort bleiben sollen.

Dieser Vorstellung einer Trennung und Hierarchisierung der Medien – sowohl im Hinblick auf ihre Produkte als auch ihre Rezeptionsmuster – liegt das zentrale Problem zugrunde, das ich diskutieren möchte. Die These lautet, um es auf einen einfachen Nenner zu bringen, dass es unter den Theaterzuschauern heute viel mehr *Ratten* gibt als gemeinhin angenommen. *Ratten* sind in diesem Sinne Zuschauer, deren Erwartungshaltung und rezeptive Kompetenz durch eine ausdifferenzierte Medienlandschaft geprägt sind. Neben Kino gehören u. a. Fernsehen, Videos, Comic-Hefte und Internet zu den medialen Einflüssen, die der Theaterzuschauer selbstverständlich mit ins Theater bringt. Ausgehend von dieser eher feuilletonistisch geprägten Einsicht über die Vielfalt der Medien in unserer Zeit lässt sich für die Theaterwissenschaft eine besondere Fokussierung formulieren: Vor welchem methodologischen und theoretischen Hintergrund können das Theater und seine Produkte im Zeichen einer immer komplexer werdenden Medienwelt untersucht werden? Um dieser Herausforderung gerecht zu werden, bedarf es eines wissenschaftlichen Paradigmenwechsels. Anstelle einer Betrachtungsweise, die Fragen der medialen Spezifität in den Mittelpunkt stellt, muss eine Theorie der Intermedialität formuliert werden. Dass dieser Paradigmenwechsel im Theater selbst vielerorts bereits vollzogen ist, lässt sich leicht demonstrieren. Viel schwieriger gestaltet sich das Umdenken in-

nerhalb der Theaterwissenschaft, denn der Schritt hin zu einer intermedialen Betrachtungsweise impliziert die Verabschiedung von einer lieb gewonnenen ästhetischen Grundposition: der der medialen Spezifität.

## ► Von medialer Spezifität zur Intermedialität

Unter medialer Spezifität hat man nach Ansicht des Filmtheoretikers Noël Carroll die Forderung zu verstehen, dass jedes Medium über eigene Gesetze verfüge, die die ästhetische Gestaltung im jeweiligen Medium prägen sollten. Im Falle des Films seien die ästhetisch wertvollsten Produkte diejenigen, die die Besonderheiten des Mediums Kino ausnutzen, speziell Kameraführung und Montage. Auf das Theater angewandt, bedeutet mediale Spezifität entweder eine Konzentration auf die theatrale Grundsituation, die die Anwesenheit eines Live-Publikums hervorhebt, und/oder eine Spielästhetik, die ohne moderne Technologie auskommt. Carroll weist nach, dass besonders in der frühen Filmtheorie von Kracauer und Arnheim die Lehre der medialen Spezifität vor allem der Legitimation des neuen Mediums als Kunstform dient.

Eine vermutlich erste Infragestellung der medialen Spezifität seitens der Film- und Theatertheorie findet sich in Susan Sontags viel zu wenig beachtetem Aufsatz über Film und Theater aus dem Jahr 1965. Sie beginnt mit der Frage, „ob es einen unüberbrückbaren Unterschied, ja eine Polarität zwischen den beiden Kunstgattungen des Films und des Theaters gibt? Gibt es etwas echt *Theatermäßiges*, das sich qualitativ von dem unterscheidet, was echt *filmisch* ist? Fast allenthalben herrscht die Ansicht vor, dass es einen solchen grundsätzlichen Unterschied gibt. Es ist zum Gemeinplatz der Diskussion um diese Frage geworden, dass Film und Theater zwei verschiedene, ja so-

gar antithetische Kunstgattungen sind, deren jede ihre eigenen Maßstäbe der Bewertung und ihre eigenen Gesetze der Form hat.“

Den hier angesprochen „Gemeinplatz“ unterzieht Sontag einer kritischen Prüfung, indem sie das bis dahin gültige, von einer Vielzahl namhafter Film- und Kunsttheoretiker vertretene Dogma hinterfragt, der Kunstcharakter des Films im Gegensatz zu dem des Theaters lasse sich in seiner „elementaren Materialeigenschaft“ festmachen. Das heißt nicht, dass die beiden Medien nicht Unterschiede aufzuweisen hätten. Sie gebe es selbstverständlich. Problematisch sei jedoch die Verknüpfung von ästhetischer Wertung und medialer bzw. Materialeigenschaften.

Was Sontag nicht sieht, wohl weil die Tendenz Mitte der sechziger Jahre noch nicht deutlich sichtbar war, ist die Reaktion des Theaters auf diese Diskussion. Rückblickend lässt sich die Entwicklung der zweiten Hälfte der sechziger Jahre im Theater hin zu der Suche

2 | Der Schauspieler als zentrales Medium: Peter Brooks „Le Costume“ mit Hubert Koundé und Tanya Moodie.



Foto: Iko Freese / DRAMA

nach dem „unmittelbaren“ (bei Peter Brook) oder „armen“ Theater (Jerzy Grotowski) als die theaterästhetische Umsetzung des Postulats der medialen Spezifität identifizieren. Bei beiden Regisseuren geht es um eine Konzeption, die das Theater auf seine Wesenhaftigkeit oder Essenz reduzieren will.

Fast zeitgleich vollzieht sich innerhalb der Theaterwissenschaft eine Neubestimmung des Fachs im selben Geiste. Verstärkt treten Bemühungen auf, das Wesen des Faches in der intratheatralen, also zwischen Bühne und Zuschauererraum verlaufenden Kommunikation zu bestimmen und es aufgrund dieser besonderen Unmittelbarkeit von anderen Fächern abzugrenzen. In seinem Aufsatz „Theaterwissenschaft als Lehre vom theatralischen Handeln“ aus dem Jahr 1970 fordert der Berliner Theaterwissenschaftler Arno Paul, die Theaterwissenschaft solle sich konzentrieren „auf einen wesenseigenen Kern, dessen angemessenes Studium keiner anderen Disziplin obliegt und von dem aus, den jeweiligen Fragestellungen entsprechend, interdisziplinäre Verbindungen zu verknüpfen wären.“ Tatsächlich bestimmt die Suche nach dem „wesenseigenen Kern“ die theaterwissenschaftliche Theoriebildung stark. „Es gilt, gezielt und systematisch nach dem konstitutiven Moment des Theaters zu fragen, um von dort aus das zentrale Objekt einer Wissenschaft vom Theater zu fixieren.“ Das zentrale Objekt ist die Aufführung. Paul bestimmt alle Elemente der Aufführung als potentiell austauschbar, einschließlich der Schauspieler und Zuschauer. Theater wird somit als besondere Form der face to face-Kommunikation verstanden. Paul propagiert entsprechend dieser wissenschaftlichen Akzentverschiebung eine Anbindung an die Kommunikationsforschung. Spätestens hier könnte man eine mögliche Öffnung der Theaterwissenschaft hin zu den anderen Medienwissenschaften erwarten. Paul zieht aber genau die umgekehrten Konsequenzen. Die Essentialisierung der fa-

ce to face-Kommunikation bedeutet für ihn eine klare Abgrenzung des Theaters gegenüber anderen, vor allem den neuen, technischen Medien.

### ► Intermedialität

Den Gegenpol zu einer der medialen Spezifität verpflichteten Ästhetik und Wissenschaft bildet Intermedialität. Dieser Forschungsansatz geht von der Annahme aus, dass es sich bei medialer Spezifität im oben genannten Sinne um ein wissenschaftliches Konstrukt handele, das mit den eigentlichen ästhetischen Mechanismen von Medienprodukten wenig zu tun habe. Im letzten Jahrzehnt hat das Thema Intermedialität im geistes- und medienwissenschaftlichen Diskurs vor allem im deutschsprachigen Raum eine Konjunktur erlebt. In jüngster Zeit gibt es einige wenige Versuche seitens der Theaterwissenschaft, an diese Diskussion anzuknüpfen. Über den Begriff der Intermedialität findet ein erneuter Versuch statt, die Theaterwissenschaft als Teil einer hermeneutisch orientierten Medienwissenschaft zu definieren. Hinsichtlich der begrifflichen Klärung lassen sich zwei Positionen feststellen. Intermedialität wird verstanden als:

- Transposition eines Stoffes oder eines Textsegments aus einem Medium in ein anderes;
- Versuch, in einem Medium die ästhetischen Konventionen und/oder Seh- und Hörgewohnheiten eines anderen Mediums zu realisieren.

Beim erstgenannten Intermedialitätsbegriff – der Transposition von Inhalten zwischen Medien – handelt es sich im strengen Sinne um Medienwechsel oder Medientransformationen und nur bedingt um Intermedialität. Beispiele hierfür wären Literaturverfilmungen oder die Verfilmungen bzw. die Aufzeichnung von Theaterstücken. Zur Behandlung literarischer Stoffe in verschiedenen Medien gibt es seit

Ende der sechziger Jahre eine intensive Forschungsaktivität. Diese Forschungsrichtung geht eher medien-spezifisch vor, indem sie nach den medienbedingten Veränderungen der Stoffe fragt.

Erst die zweite Definition – die Realisierung medialer Konventionen eines oder mehrerer Medien in einem anderen – bezeichnet Intermedialität im engeren Sinne. Bertolt Brecht hat das Phänomen in dieser Lesart bereits 1931 in seiner Schrift über den Dreigroschenprozess auf die einfache Formel gebracht: „Der Filmsehende liest Erzählungen anders. Aber auch der Erzählende schreibt, ist seinerseits ein Filmsehender. Die Technifizierung der literarischen Produktion ist nicht mehr rückgängig zu machen.“ Ersetzt man das Wort „Erzählungen“ durch „Theatertexte“ und „der Filmsehende“ durch „der andere Medien Sehende“, so erweist sich das Konzept der Intermedialität als erfasst. Was Brecht als „filmisches Schreiben“ bezeichnet, wäre als Simulation filmischer Konventionen in einem nicht filmischen Medium zu definieren, als Kollision dieser subjektiven Kinoästhetik mit den strukturellen Voraussetzungen des Dramas und den medialen Gegebenheiten des Theaters.

Definieren wir Intermedialität zunächst als Simulation oder Realisierung medialer Konventionen eines oder mehrerer Medien in einem anderen Medium, so stellt sich die Frage nach den Kriterien oder Erkennungsmerkmalen dieser Strategie. Der Einsatz anderer Medien wie Film-, Video- oder Diaprojektionen im Theater ist allein noch kein Garant für Intermedialität. Hierfür gibt es bereits den gängigen Begriff des multimedialen Theaters. Allerdings sind die Grenzen oft fließend, da multimediales Theater (und hier ist der Einsatz von technischen Medien gemeint) sehr wohl eine intermediale Strategie verfolgen mag, obwohl dies keineswegs zwingend ist.

### ► Abschließende Perspektiven

1. Der heutige Theaterzuschauer verfügt über Kompetenz und Wissen in vielen Medien. Diesem Umstand in der Theater-Kunst wie der Theater-Wissenschaft Rechnung zu tragen, bedeutet keineswegs, sich der „Rattenfängerei“ schuldig zu machen. Es bedeutet auch nicht, dass sich das Theater einer Ästhetik des „schnellen Schnitts“ verschreiben muss. Als Forschungsperspektive geht es darum, die Frage der Medienkonventionen stärker zu berücksichtigen, denn Konventionen sind nichts anderes als historisch gewachsene und daher sich verändernde Seh-, Hör- und Verhaltensgewohnheiten.

2. Will man Intermedialität als wissenschaftliches Paradigma der Theaterwissenschaft zugrunde legen, so muss das Theater als Medium begriffen werden, das von Beginn an intermedial ausgerichtet war. Theater ist und war schon immer ein Hypermedium, das in der Lage ist, alle anderen Medien zur Darstellung zu bringen, sie zu thematisieren und zu realisieren. Diese Fähigkeit wurde nicht erst von Erwin Piscator, der Wooster Group oder Robert Lepage erkannt. Eine Vielzahl intermedialer theatergeschichtlicher Forschungsperspektiven ergäbe sich aus einem Blickwinkel, der stärker als bisher den sich wandelnden technisch-apparativen Bedingungen in den Vordergrund stellt. Auch vor der Erfindung der sogenannten Neuen Medien findet ein Austausch mit anderen Medien statt, der das Theater nachhaltig verändert. Dieser Austausch beginnt spätestens mit der Erfindung des Buchdrucks und damit des gedruckten Dramentextes in der frühen Neuzeit (mit weitreichenden Implikationen für das Verhältnis von Sprache, Aufführung und Rezeptionsmuster). Er setzt sich fort mit der Integration zahlreicher illusionistischer Technologien wie Laterna magica, Panoramen, Dioramen bis hin zur Fotografie. Obwohl diese Medien, jedes für sich, ausgiebigst untersucht worden sind, bleiben die zahlreichen Wechselbeziehungen mit dem Theater unterbelichtet.

3. Auf theoretischer Ebene bedeutet die Hinwendung zur Intermedialität, dass die Theaterwissenschaft an die recht komplexe und keineswegs einheitliche medientheoretische Diskussion anknüpfen muss. Der Berliner Medienphilosophin Sybille Krämer zufolge gibt es „zwei Gravitationspunkte im labyrinthisch verzweig-

ten Feld des Mediendiskurses“: textorientierte und technikorientierte Medientheorien. Da sich das Theater weder dem einen noch dem anderen Schwerpunkt genau zuordnen lässt, stellt sich die Frage, ob nicht doch ein dritter Weg zu beschreiten wäre. Dieser dritte Weg müsste viel stärker als bisher die besondere Medialität des Theaters berücksichtigen, die darin besteht, dass jedes andere Medium darin zur Darstellung gebracht und verarbeitet werden kann.

4. Die Erforschung des Theaters aus einer intermedialen Perspektive führt unweigerlich dazu, dass benachbarte Medien wie Film, Fernsehen, Hörfunk und Computer wieder stärker im Hinblick auf ihre Affinitäten mit dem Theater betrachtet werden. Sie verfügen über so viele gemeinsame Ausdrucksmittel und Begriffe wie Schauspielkunst, Inszenierung, Design, Dramaturgie usw., dass eine medien-spezifische Betrachtung an wesentlichen historischen und ästhetischen Gemeinsamkeiten vorbearbeitet.

Wenn das Theater neue ästhetische Ausdrucksmöglichkeiten in den Zwischenräumen des Intermedialen sucht, dann darf die Theaterwissenschaft nicht zögern, ihm dorthin zu folgen. Das Fach Theaterwissenschaft soll seinen Gegenstand nicht in Abgrenzung gegenüber anderen Medien, also in einer Abwehrhaltung, definieren. Vielmehr muss sie das Theater als ein Medium, das in seiner Grundausrichtung intermedial, das heißt auf Austausch bedacht ist, begreifen. Jeder Theaterzuschauer verfügt heutzutage über plurale mediale Kompetenzen sowohl im Hinblick auf die medien-spezifischen Konventionen als auch im Sinne des dort transportierten Wissens. Will das Theater den Anschluss an eine neue Zuschauer-genera-tion finden, was zu wünschen wäre, dann müsste dieses Verhältnis ein produktives, auf intermediale Wechselbeziehungen ausgerichtetes sein. Spätestens dann wird es nicht mehr notwendig, eine intermediale Theaterästhetik als „Rattenfängerei“ zu diffamieren. 

Beim vorliegenden Text handelt es sich um die stark gekürzte Fassung eines Aufsatzes, der im Sammelband „Crossing Media: Theater, Film, Fotografie und Bildende Kunst“, herausgegeben von Christopher Balme und Markus Moninger, München: ePodium, 2003, erschienen ist.

## - Spielzeit 2003/2004 -

- CARMEN**  
Oper von Georges Bizet
- EIN SOMMERNACHTSTRAUM**  
Schauspiel von William Shakespeare
- NACHT, MUTTER**  
Schauspiel von Marsha Norman
- NORMA**  
Oper von Vincenzo Bellini
- DER NEUE ERWIN (UA)**  
Ballettabend
- DORNROSCHENS TRAUM**  
Kinderstück von Hilke Bultmann und Klaus-Peter Nigey (UA)
- ORPHEUS IN DER UNTERWELT**  
Operette von Jacques Offenbach
- REIGEN**  
10 Dialoge von Arthur Schnitzler
- DER TROUBADOUR**  
Oper von Giuseppe Verdi
- KABALE UND LIEBE**  
Schauspiel von Friedrich Schiller
- SLAWISCHE TÄNZE**  
Antonin Dvorak / Ballettabend
- EINSTEIN, DIE SPUREN DES LICHTS (UA)**  
Oper von Dtrk D'Asè
- DIE MÖWE**  
Schauspiel von Anton Tschechow
- EINE NACHT IN VENEDIG**  
Operette von Johann Strauß
- EL AMOR BRUJO**  
Ballett von M. De Falla
- DER BAJAZZO**  
Oper von Ruggero Leoncavallo
- DIE DONAUSCHWABEN-SAGA**  
Schauspiel von Stefani Szrakus und Klaus-Peter Nigey (UA)

**ULMER THEATER**

Intendant: Ansgar Haag  
Herbert-von-Karajan-Platz 1  
89073 Ulm  
Tel.: 07 31 / 161 - 44 44  
www.theater.ulm.de