

[Essay]

Zur Resistenz von Theater im Medienzeitalter

Andreas Kotte

Inhalt

1. THEATER STÖRT DIE WAHRNEHMUNG	132
2. NUR DIE THEATERMEDIEN ENTWICKELN SICH.....	138
3. DER NAME THEATER	139
4. SZENISCHE VORGÄNGE BERUHEN AUF SPIEL	141
5. OHNE MEDIENTHEATER KEIN FILM	151
6. THEATERFORMEN WANDELN SICH IM THEATRALITÄTSGEFÜGE	158
7. VERFEMTE HABEN EINEN LANGEN ATEM.....	164
8. DAS MOVENS HEIßT THEATERSPIEL	171

Worauf gründet die Gelassenheit von Theater angesichts von Digitalisierung und Medienpräsenz? Wie lässt sie sich erforschen? Danach fragt dieses Resümee eines theaterwissenschaftlichen Konzepts. Nach zwei Jahren Pandemie und unzähligen beherzten Versuchen, Theatersituationen zu schaffen, fast oder ganz ohne ein Publikum, das sich mit den Agierenden zur gleichen Zeit am gleichen Ort trifft, wird nun die Aufarbeitung dessen erfolgen, was trotzdem gut funktioniert hat. Einige der medialen Versuche werden weitere anregen. Sie werden das riesige Spektrum von Theater erneut als „glutton“ ausweisen, als Vielfraß, der sich mit stoischer Ruhe auch Mediales einverleibt.¹ Die hauptsächliche Reaktion wird aber ein Aufatmen sein, endlich wieder das, was man die Kopräsenz von Agierenden und Schauenden genannt hat, sinnlich auskosten zu können. In der gegenwärtigen liminalen Phase, die als Rückkehr zu alter Normalität, aber auch als ein Neubeginn gedeutet werden

¹ Beckerman, Bernard: *Dynamics of Drama. Theory and Method of Analysis*. New York 1970, S. 11. – Der Beitrag zur Resistenz von Theater reproduziert keine bereits publizierten Texte des Autors, gestattet sich aber, einzelne Passagen variiert oder wörtlich für den neuen Zusammenhang eines Resümees zu übernehmen.

kann, erscheint es angemessen, über das Wechselverhältnis von Theater und elektronischen Medien noch einmal nachzudenken. Denn unser Verständnis von diesem Verhältnis lenkt die Auswahl aus wissenschaftlichen Theorien und Methoden, besitzt in vielerlei Hinsicht Alltagsrelevanz und präpariert uns für Zukünftiges. Die Pandemie hat den Bildschirm zum Notnagel werden lassen, der Begegnung ersetzt. Aber nicht alle werden aus dem Homeoffice zurückkehren und manche nicht ganz. Die neue Sensibilität für die unumgänglichen geschäftlichen Flugreisen wird uns erhalten bleiben. Doch der mediale Schub weist über den Bildschirm hinaus: Wie verhalten wir uns zum Beispiel zur exponentiellen medialen Verschaltung in den kühnen Voraussagen des Silicon Valley? Halten wir sie für eine profitorientierte Marketingstrategie? Oder lassen wir uns davon überzeugen, dass in weniger als fünfundzwanzig Jahren die Singularität bevorsteht, der Zeitpunkt, an dem die Künstliche Intelligenz den menschlichen Intellekt übertrifft?² Jede und jeder müsste sich dann schon lange entschieden haben, ob er oder sie das eigene Gehirn medial verschalten lassen will, um zur Avantgarde der Gattung Mensch zu gehören und nicht zu den Auslaufmodellen. Wollen wir Technologien lediglich nutzen oder wollen wir uns Technologien angleichen und Cyborgs werden? Wollen wir den altväterlichen Humanismus von seiner Mensch-First-Arroganz und der Ressourcenverschwendung befreien oder wollen wir mehr, nämlich nach trans- und posthumanistischen Regeln leben?³ Unser Umgang mit den simplen elektronischen und darunter den neuen Medien – der hier zunächst in Rede steht –, ist die Voraussetzung für tiefgreifende Entscheidungen über den Weg der menschlichen Spezies.

Die mediale Prägung unserer Wahrnehmung ist irreversibel. „Kein Fernseher?“ – Der Schmerz in der Stimme von Enkeln war beim Beziehen einer Ferienwohnung vor dreißig Jahren noch verhalten. Der Schmerz beim heutigen Ausruf „Kein Netz!“ verheißt einen missratenen Urlaub. Das Ausschalten des Handys im Theater gleicht einer Reise in die graue Vorzeit, auf der allerdings die Erwartungshaltungen kaum Schaden nehmen. Gemessen wird auch im Theater an den gewohnten medialen Mustern. Was der Filmeinsatz für das Theater der 1920er-Jahre bedeutete, übertraf

² Kurzweil, Ray: *Menschheit 2.0. Die Singularität naht*. 2. Aufl., Berlin 2014, S. 7–9.

³ Zum Beispiel nach den Regeln eines *Nick Bostrom*. Die Problematik wird ausführlich diskutiert in: Precht, Richard David: *Künstliche Intelligenz und der Sinn des Lebens*. München 2020.

der Videoeinsatz im deutschsprachigen Regietheater der 1990er-Jahre bei Weitem. Die expansive Anwendung von audiovisuellen und neuen Medien in Performances wie im Theater – trendsetzend waren unter anderem die Inszenierungen von Christoph Schlingensiefel und Frank Castorf⁴ – erreichte in den 2000er-Jahren einen Höhepunkt. Grund genug für eine Vergewisserung der Theaterwissenschaft über ihren Umgang mit „Theater und Medien“. Unter diesem Titel richtete die Gesellschaft für Theaterwissenschaft am Institut für Theater- und Medienwissenschaft in Erlangen 2006 einen Kongress aus. Die Diskussionen der Theater- und Medienwissenschaftler*innen fanden unter den Bedingungen eines starken neoliberalistischen Schubs statt. Am 1. Januar 2005 war in Deutschland „Hartz IV“ angelaufen, ein Programm zur Beschneidung des Sozialen in der Marktwirtschaft. Die Ökonomisierung aller Bereiche der Gesellschaft wurde beschleunigt. Nach 1992 „mussten insgesamt 18 Theater in Deutschland schließen oder fusionieren“.⁵ Theater wurden verstärkt nach Besucherzahlen bewertet. Preis, Speicherung und Mehrfachverwertung des Medialen wurden ihnen als leuchtendes Vorbild präsentiert. Baulich versuchte man sie aus den Innenstädten zu verdrängen.⁶ Künstlerintendant*innen ersetzte man am liebsten durch Managerintendant*innen.⁷ Und das ist nur ein kleiner Auszug von Maßnahmen, die schließlich in der Schrift *Der Kulturinfarkt* von 2012 zusammenfassend gerechtfertigt wurden.⁸

Angeregt durch das apodiktische Statement einer Medienwissenschaftlerin – „Theater ist ein Medium.“ – und eines gegenteiligen Titelbeitrags in der Fachzeitschrift *Theater heute* – „Theater ist kein Medium“⁹ – stellte die Gesellschaft die Preisfrage, inwiefern

⁴ *Der Meister und Margarita* (Castorf 2002), *Kunst und Gemüse*, A. Hipler (Schlingensiefel 2004); etwas später: *Katie Mitchells* Inszenierung von Franz Xaver Kroetz' 1973 uraufgeführtem Stück *Wunschkonzert*, 2008.

⁵ Ostermeier, Thomas: „Ein paar Narren im Dienst der Gesellschaft“, https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=8327:thomas-ostermeier-ueber-die-zukunft-des-theaters&catid=101:debatte&Itemid=84 vom 1. Juli 2013 (Zugriff am 12. April 2021).

⁶ Zur Idee einer eventuellen Verlegung des *Düsseldorfer Schauspielhauses* 2016: Wilink, Andreas: „Düsseldorfer Schauspielhaus in der Existenzkrise. Abreißen oder neu bauen?“, https://www.deutschlandfunk.de/duesseldorfer-schauspielhaus-in-der-existenzkrise-abreißen.691.de.html?dram:article_id=369306 vom 22. Oktober 2016 (Zugriff am 12. April 2021).

⁷ Bremgartner, Mathias: „Der Intendant. Künstler oder Manager?“, in: Kotte, Andreas/Gerber, Frank/Schappach, Beate (Hg.): *Bühne & Büro. Gegenwartstheater in der Schweiz* (= *Theatrum Helveticum* 13). Zürich 2012, S. 483–497.

⁸ Haselbach, Dieter u.a.: *Der Kulturinfarkt. Von allem zu viel und überall das Gleiche*. München 2012.

⁹ Leeker, Martina: „Die Zukunft des Theaters im Zeitalter technologisch implantierter Interaktivität.“, in: Erdmann, Johannes Werner (Hg.): *Kunst, Kultur und Bildung im Medienzeitalter*. Berlin 1996, Hochschule der Künste, S. 85–103, 99. – Titel der Zeitschrift *Theater heute*, Heft 4/2004.

Theater ein Medium oder eben kein Medium sei. Von den 14 Essays zur Preisfrage votierten 3 für „kein Medium“, 7 für „ein Medium“ und 4 blieben indifferent. Von 51 Teilnehmenden aus der Theater- und Medienwissenschaft, deren Vorträge im 580seitigen Sammelband nach dem Kongress veröffentlicht wurden, neigten 5 zur Ansicht, Theater sei kein Medium, 14 verstanden Theater ausdrücklich als ein Medium und 32 untersuchten spezielle Gegenstände und Austauschprozesse, ohne eine Entscheidung als notwendig zu erachten. In der abschließenden Podiumsdiskussion mit je 3 Theater- und Medienwissenschaftler*innen votierten 5 von 6 Teilnehmenden für Theater als ein Medium.¹⁰ Diese Ansicht prägte deutlich die gesamte Tagung und die wissenschaftliche Grundstimmung in unserer Fachdisziplin.

Das Allgemeinverständnis – fragt man Laien auf der Straße – unterscheidet eher zwischen Theater und audiovisuellen Medien, weil niemand am Abend ins Medium geht, sondern ins Theater. Insofern neigen Laien spontan eher zu einem technischen Medienverständnis, das zwischen Theater auf der einen Seite und Film, Fernsehen Hörfunk sowie den neuen Medien einschließlich des Internets auf der anderen Seite sondert. Selbst die Medienwissenschaft kannte 2006 eine Reihe von grundlegenden Veröffentlichungen über Medientheorie oder Mediengeschichte, in denen „das Theater völlig fehlt“.¹¹ Somit herrschte in Theater- und Medienwissenschaft eigentlich eine spiegelbildliche Situation. Dass die zum Kongress angereisten Forschenden nahezu einhellig an Medienbegriffen unter Einschluss von Theater interessiert waren, die auf der Straße gemeinhin nicht diskutiert werden, hatte vor allem zwei gute Gründe: Die schon angedeutete überbordende Medienpräsenz in der Performancekunst wie im postdramatischen Theater der beiden das Jahr 2000 rahmenden Dekaden und der davon nicht unabhängige enorme Aufschwung von Untersuchungen zur Intermedialität. Während die Theaterkritik kurzfristig über Wandlungen im Theater reflektiert, von der unmittelbaren Nachtkritik bis zur Spielzeitzusammenschau, versucht die Theatertheorie, längerfristige Entfaltungsprozesse und Veränderungen zu erfassen und zu erklären. Es war also unumgänglich, die exorbitante Medienpräsenz zu fokussieren. Massenhaft verschwanden zum Beispiel Figuren von der Bühne in Innenräume, um dort gefilmt zu

¹⁰ Schoenmakers, Henri u.a. (Hg.): *Theater und Medien. Grundlagen – Analysen – Perspektiven*. Bielefeld 2008, S. 545–560.

¹¹ Schoenmakers: *Theater und Medien*, S. 14.

werden, oft mit einer Handkamera, was die Zuschauenden im oberen Teil des Bühnenausschnitts auf einer Leinwand mitverfolgen konnten. In solchen Fällen integrierte Theater Medientechniken. Man konnte dabei aber auch von einem Medienwechsel vom Theater zum Video und zurück sprechen, einem Wechsel von einem Medium ins andere, womit Theater sofort als ein Medium angesehen wurde. Statt „Es handelt sich um Theater, das Medien einbezieht“ ist das Wort „Medienwechsel“ knapper. Eine Reihung von Medien brachte den Begriff Intermedialität hervor, der die grenzüberschreitenden Phänomene wie die Grenzüberschreitungen selbst in den Blick nahm, die dringend zu erforschen waren. Vor allem der boomenden Intermedialitätsforschung wohnte der Zwang inne, im jeweils Vergleichenen Medien zu sehen. Diese innere Logik des Begriffs Intermedialität hatte sich 2006 schon durchgesetzt und blieb uns erhalten.

Und nicht ganz zu Unrecht. Denn ein Gegenstand ist nie nur eines, sondern mehreres. Meist wird nur durch einen Begriff auf ihn hingewiesen, aber er ist dadurch noch lange nicht eindeutig oder ausschließlich fixiert: Das ist ein Haus. Das ist ein Gebäude. Das ist eine Behausung. Das ist ein Stahl-Beton-Bau. So können die Bezeichnungen für denselben Gegenstand variieren und allen Bezeichnungen kommt Wahrheit zu. Bezeichnet werden jeweilige Aspekte des Gegenstandes. Vorübergehend kann man sogar einen Stuhl als einen Tisch bezeichnen, denn er hat eine Ablagefläche und er hat vier Beine. Man erhält als Ergebnis den Tischespekt 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 Stuhlaspekt des Tisches ausmacht. Betrachtet man nun Theater als ein Medium, erkennt man den medialen Aspekt von Theater. Und sieht man audiovisuelle Medien als Theater an, begreift man einen Theateraspekt dieser Medien, beispielsweise den dramaturgischen. Solche Sichtweisen zu bestimmten Zwecken waren und sind nützlich und lehrreich. Entscheidend ist immer, sich über die Höhe des jeweiligen Abstraktionsniveaus im Klaren zu sein. Wenn ein Medienwissenschaftler festlegt, Intermedialität setze nicht Medien voraus, sondern erzeuge sie erst, denn per definitionem sei ein Medium, „was mit anderen Medien in Beziehung gesetzt wird“, wer könnte dann behaupten, Theater sei kein Medium?¹² Wer Medien mit *Marshall McLuhan* als „Ausweitungen des Menschen“ versteht und seinem Buch *Understanding Media* folgt, wird Theater –

¹² Ruchatz, Jens: „Zeit des Theaters / Zeit der Fotografie. Intermediale Verschränkungen“, in: Schoenmakers: Theater und Medien, S. 109–116, 115.

obwohl es darin nicht vorkommt – als ein Medium ansehen.¹³ Oder wenn Theater mit *Terenz'* Prologen über seine Grundsituation reflektiert, wird es sich seiner Vermittlerposition bewusst und ist als Mittleres ein Medium. Auch wenn Gedächtnis, Sprache, Schrift und Körper in einem Zusammenhang einmal als Medien angesehen werden, warum soll nicht auf solcher Abstraktionsstufe Theater ein Medium sein? Oder wenn man Theater als einen Ort der Vermittlung oder Kanal auffasst, wie könnte es dann nicht Medium sein? Überhaupt gibt es auch mit den besonders theaternahen AV-Medien wie Film, Fernsehen und Hörfunk zahlreiche Ähnlichkeiten wie Agierende und Wahrnehmende, eine dramaturgische Grundanlage, Skripts, Fiktives. Es gibt gemeinsame Funktionen wie Unterhaltungs- und Bildungsaufgaben und vieles mehr. Selbst beim Internet oder Videospiel bietet sich zum Beispiel das Kriterium Interaktion als eine Affinität an, die zum Vergleich herausfordert. Der Begriff Medien sammelt also auch unter Einbezug von Theater durchaus Vergleichbares.

„Theater als Medium“ ist ein Theaterbegriff unter vielen anderen, wie im Abschnitt 4 ausgeführt. Falsch ist die Behauptung „Theater ist ein Medium“ daher nur dann, wenn sie als ein sogenannter „Nichts als“-Satz gerahmt wird, im Sinne von „Theater ist nichts als ein Medium“ – sonst kann sie nie falsch sein.¹⁴ Insofern ist es nicht nur möglich, sondern auch sinnvoll, Theater zu bestimmten Zwecken als ein Medium zu bezeichnen. Denn es ist ein Phänomen, das sowohl Vermittler, Mittel, Vermitteltes oder Kanal sein kann. Allerdings weist Theater darüber hinaus.

1. Theater stört die Wahrnehmung

Abendliche Vorstellungen sind einmalig durch die sich nie wiederholende Zusammensetzung des Publikums. Sie sind nicht reproduzierbar, weil selbst eine Film- oder Videoaufnahme durch eine Verwandlung in Daten nur über das Ereignis zu informieren vermag. Das kulturelle Angebot einer Freizeitgesellschaft offeriert massenhafte Medienverwendung neben einzelnen Theaterbesuchen. Ausschließlich besondere Qualitäten und Funktionen von Theater entscheiden darüber, ob die Zuschauenden kommen oder ausbleiben. Ins *Düsseldorfer Schauspielhaus* etwa strömt gewiss nicht die Masse, und wenn die, die sich das ausgesucht hatten, in der

¹³ McLuhan, Marshall: *Understanding Media. The Extensions of Man*. New York 1964; critical edition: Gingko Press, Corte Madera 2003.

¹⁴ Vgl. zu „Nichts als“-Sätzen: Precht: *Künstliche Intelligenz*, S. 136.

Macbeth-Inszenierung von *Jürgen Gosch* sieben nackte Schauspieler ihre psychophysischen Grenzen ausloten sahen, mit Blutfarbe und armem Theater konfrontiert wurden, dann zeigte sich, dass Theater meist arg begrenzt wirksam und zuweilen nicht mehrheitsfähig ist.

Andererseits großes Schauspieler-Theater mit stillen, ja poetischen Momenten zwischendurch. Und einem siebenköpfigen Männerensemble, das mit den hier im Brechtschen Sinn ganz offen ausgestellten Theatermitteln und bei vollem Saallicht eine geradezu atemberaubende Bühnenpräsenz erreicht, die keinem mit noch so viel Hightech vollgestopften Hollywood-Streifen je gelingt.¹⁵

Die Zuschauenden hatten die Möglichkeit, den Saal zu verlassen, wenn sie das nicht mehr ertrugen, was ihnen hier direkter als im Fernsehen entgegentrat. „Ekeltheater“ hin oder her. Nicht nur *Klaus Wowereit* gefiel es: „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 mitzeigt. Das ist schon einmalig.“¹⁶ Einmalig, so nicht reproduzierbar, nicht zu speichern, nicht mehrheitsfähig. Für die einen ist das kein Theater mehr, sie lassen die Saaltüren klappen. Für andere ist das endlich einmal Theater, weil ihr Theaterverständnis ein anderes ist. Nach solchen Erlebnissen versteht man besser, warum es viele Theaterbegriffe geben muss.

Ohne Frage erreichen audiovisuelle 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.¹⁷ Der Skifahrer *Silvano Beltrametti* war in der Schweiz etwa so populär wie in Deutschland der Torwart *Oliver Kahn*. Im Dezember 2001 stürzt *Beltrametti* im Skigebiet Val-d'Isère in den französischen Alpen. Der Sturz führt zu einer Querschnittslähmung. Ein Dokumentarfilm über die Rehabilitationsbemühungen wird gedreht und im Dezember 2002 ausgestrahlt. Er regt eine Theaterproduktion an, deren Premiere im März 2004 stattfindet. Die ersten Medien-Kommentare zum Sturz galten den Gefahren im

¹⁵ Hermann, Pitt: „Macbeth. Düsseldorfer Schauspielhaus“, in: *Herner Feuilleton* vom 25. April 2006, www.herner-netz.de (nicht mehr abrufbar).

¹⁶ *Klaus Wowereit*, damals Regierender Bürgermeister von Berlin, zit. nach: Plenio, Jörg/Lange, Ralf: „Theatertreffen 2006: Eröffnung ohne Ekel – Macbeth“, in: *rbb-online* vom 11. Mai 2006, www.rbb-online.de (nicht mehr abrufbar).

¹⁷ Der Autor folgt für dieses Beispiel: Graffenried, Ariane von: *Der Fall Beltramettis in Film und Theater. Lizentiatsarbeit*, Bern 2005, S. 8, 23, 56, 58, 96. – Inszenierung: B. – Ein Stück über Sport und Behinderung. Regie: Samuel Schwarz, 400asa, Fabriktheater Rote Fabrik Zürich, Premiere: 17. März 2004. – Film: *Silvano Beltrametti – Mit kleinen Siegen zurück ins Leben*. Regie: Martin Masafret, Elmar Deflorin u. Peter Staub, CH 2002, 52 Min.

Leistungssport und dem Heldentum. O-Ton Trainer: „so hart das tönt... Der Sport geht weiter.“¹⁸ Dann drängte sich *Beltrametti* mit Statements selbst in die Massenmedien. Das Filmteam schuf unter dem Titel *Mit kleinen Siegen zurück ins Leben* schließlich einen Mythos, den die Theatermacher der Gruppe *400asa* befragten: Sie spielten in *B. – Ein Stück über Sport und Behinderung* vermeintlich den Dokumentarfilm nach, amüsan-bissig, unter Einsatz von Kasperle-Figuren, Musik und Videoprojektionen. Sie konterkarierten die Heroisierung. Der Film erzielte mit klassischer Steigerung seinen emotionalen Höhepunkt in der Szene, in der man *Beltrametti* an den Ort des Unfalls zurückkehren ließ, an den Ort, mit dem er sich nun aussöhnte. Tragödie und Katharsis, oder wie es die Filmankündigung formulierte: „Ein bewegender Film, der trotz allem Mut macht.“ Im Theater entstand 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 mied und weil das Theater nicht rührte, wurden die Differenzen so deutlich: Eine Theaterproduktion im Sinne des Films hätte wohl keinen Besucher gefunden. Ein Film mit dem Impetus des Theaterstücks wäre nicht gesendet worden. Theater realisierte hier eine kritisch-tätige Draufsicht auf Mediales, ganz nach dem Theaterbegriff von *Novalis*: „Das Theater ist die thätige Reflexion der Menschen über sich selbst.“¹⁹ – Der Nachricht vom Unfall war das größte und kürzeste Echo beschieden. Der Dokumentarfilm mit fünf Wiederholungen wurde von knapp zwei Millionen Zuschauenden rezipiert, während die Theaterproduktion nur von 1.010 Personen gesehen wurde, aber wohl die intensivste Auseinandersetzung hervorrief. Insofern besitzen audiovisuelle Medien und kreativ-experimentelles Theater, das die medial geprägte Wahrnehmung stört, deutlich unterschiedliche Funktionen in der Gesellschaft.

Weder die Inszenierung noch eine einzelne konkrete Vorstellung von *B. – Ein Stück über Sport und Behinderung* ist reproduzierbar, Regisseur und Schauspielende sind inzwischen gealtert und haben unterschiedliche Lebenswege eingeschlagen. Die Probennotizen oder das Regie- oder das Textbuch mögen noch zu finden sein, aber selbst wenn es einen Videomitschnitt gäbe, vermittelte dieser nur Informationen zum damaligen Geschehen. Die Situation, die Beziehung zwischen Agierenden und

¹⁸ Geisser, Remo: „Vom Schicksal eingeholt“, in: *Neue Zürcher Zeitung* vom 10. Dezember 2001, S. 43.

¹⁹ Novalis: „Das philosophisch-theoretische Werk“, in: Ders.: *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*. Hg. v. Hans-Joachim Mähl u. Richard Samuel, Bd. 2, Darmstadt 1999, S. 836.

Schauenden ist dahin, eben nicht speicherbar. Von der begrenzten Wirksamkeit und verminderten Mehrheitsfähigkeit war schon die Rede. Sie unterlaufen jedes „Höher, schneller, weiter“, die Schnittstelle zwischen Sport und Ökonomie. Die Vorstellungen waren je einmalig, nicht in Informationen oder Daten wandelbar, blieben Prozess, ohne Produkt zu werden. Das Theaterspiel der Gruppe *400asa* hat die medial geprägte Erwartungshaltung aller Zuschauenden nachhaltig gestört, das ist auch sehr viel niederschwelliger möglich.

Medialer Fortschritt ist allgegenwärtig. Für die Frage nach dem Fortschritt von Theater kann man dem Bühnenbildner und Theaterhistoriker *Richard Southern* und seiner Zwiebel-Metapher folgen. Bevorzugt man einen eher starren Theaterbegriff im Sinne von *das Theater*, das dann mit dem Stadttheater als *non plus ultra* verschmilzt, betrachtet man die ganze Zwiebel und wird aufgrund der zweifellos enthaltenen technologisch-technischen Komponenten vielleicht sogar darauf verfallen, Theater eine Entwicklung vom Niederen zum Höheren zuzubilligen. Sucht man allerdings nach dem Movers von Theater und dem Bewegungsmoment des eigenen Theaterbegriffs, spricht von konkurrierenden und sich ergänzenden Theaterformen in der gesamten Theatergeschichte, wovon Stadttheater nur eine sein kann, teilt man die Zwiebel:

Wenn jemand, wie es Peer Gynt [im 5. Akt – A.K.] mit der Zwiebel tat, das Theater nähme und versuchte, seine Hinzufügungen eine nach der anderen abzuschälen, um an den eigentlichen Kern zu gelangen, so würde ihm das zu Anfang nicht schwerfallen. Man wird zweifellos feststellen, daß die Szenerie die jüngste Hinzufügung ist. [...] Danach wird das Abschälen immer schwieriger. Wahrscheinlich müßte der Zuschauerraum als nächstes verschwinden; das Theater befindet sich dann im Freien. Darauf könnte die Bühne als erhöhte Plattform, auf der man spielt, folgen; nimmt man sie weg, steht der Schauspieler auf dem Boden. Wenn man unbarmherzig weitermacht, müßte dem Schauspieler Kostüm und Maske genommen werden. Entfernt man diese, fallen vermutlich zwei einzelne Stücke auseinander, in deren Innerem sich nichts befindet; diese beiden Stücke wären der Schauspieler und der Zuschauer. Nimmt man diese auseinander, dann gibt es kein Theater mehr.²⁰

Eine Höherentwicklung dieser Beziehung zwischen Agierenden und Schauenden, auf die sich prospektiv alle selbsternannten Theaterreformer stützten, ist eher fraglich. Wo läge das Qualitätskriterium? In der Dynamik? In der Glaubwürdigkeit? Im Frohsinn? Wieso sollten einige Truppen der *Commedia dell'arte* nicht bereits Techniken ähnlich der Biomechanik genutzt haben, die *Wsewolod Meyerhold* erst in den 1920er-Jahren reflektierte und erprobte? Rhythmisierung, Nachahmung des Maschinellen bis zur

²⁰ Southern, Richard: *Die sieben Zeitalter des Theaters*. Gütersloh 1961, S. 13.

physischen Erschöpfung, stark überhöhtes, kunsthaftes Spiel? Wurde das Phänomen selbst vielleicht zu eng an seine erstmalige intensive schriftliche Erörterung gekoppelt? Oder die Differenziertheit heutigen Schauspiels, in *Diderot'scher* Schauspieltheorie beschrieben. War sie wirklich erst nach ihrer aufgeklärten Reflexion physisch und psychisch möglich oder vielleicht schon in spätantiken Zeiten, als man in den Diskursen noch vorrangig das Verhältnis von Schauspielkunst und Rhetorik reflektierte? Selbst wenn *Frank Castorf* in *Meister und Margarita* oder *Der Idiot* Innenräume mittels Video zu Außenräumen umformte – änderte dies etwas daran, dass die Agierenden so präzise spielen mussten wie *Joseph Felix von Kurz-Bernardon* im 18. oder *Johann Nestroy* im 19. Jahrhundert? Dass sie die Doppeltheit von Rolle und eigenem Leib variieren und genau überlegen mussten, ob und wann sie als Privatperson hervortraten? Theater in seiner Dynamik zwischen Agierenden und Schauenden ist körperlich limitiert und damit fortschrittsresistent. Die Möglichkeiten des Körpers, der Sprechweise, des Spiels oder der Herstellung von Situationen sind über die Jahrhunderte erhalten geblieben und wurden in unterschiedlichen Theaterformen mannigfach abgewandelt und wandeln sich auch in Zukunft.

Während eine *Entwicklung* Etappen auf dem Wege zur Perfektion kennt, bedeutet *Wandlung* im Theater, dass tagtäglich anderes, mit den jeweiligen Zeitumständen korrespondierendes, aber nicht unbedingt „besseres“ Theater entsteht. Denn durch seine Körpergebundenheit unterliegt Theater, anders als andere Medien, eben keinem Entwicklungszwang vom Niederen zum Höheren. Die Kopräsenz von Agierenden und Schauenden im Vorgang ist eine Grundstruktur sozialer Praxis. Theater entsteht immer auf die gleiche Weise als ein stets Anderes. Seit etwa 40.000 Jahren existiert Theater in menschlichen Kulturen, ohne sich zu entwickeln, obwohl es sich in den Theaterformen wandelt.²¹

Dieser Blick auf Besonderheiten von Theater lässt vermuten, dass sich stets, wenn man zu vergleichende Medien genauer durchleuchtet, deren spezifische Charakteristika vor die allgemeine Bezeichnung als Medium schieben. Ein auf Affinitäten basierendes Erkenntniskonzept verliert den Boden unter den Füßen, je mehr die Unterschiede sich nach vorn drängen. Es muss dann für weiteren Erkenntnisgewinn gegen eines ausgetauscht werden, das die Differenzen zu anderen

²¹ Vgl. Kotte, Andreas: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*. 2. Aufl., Köln, Weimar u. Wien 2012, S. 220–232.

als Medien deklarierten Gegenständen klärt. Andere Medien brauchen die Besonderheiten von Theater nicht zu besitzen, sie verfügen über eigene Alleinstellungsmerkmale. Auch sie weisen deshalb darüber hinaus, Medien zu sein. Der Computer zum Beispiel kann, anders als Theater, auf der Basis von Null und Eins betrieben werden. Die Schallplatte besteht aus Polyvinylchlorid. Das Fernsehen braucht Apparate. Und warum faszinieren seine Bilder?

Was macht die magische Attraktion aus, die den Blick, vor die Wahl gestellt, ein Reales oder ein Imaginäres zu ‚verschlingen‘, zum Bild (ver)führt? Eine mögliche Antwort: Das Bild ist dem realen Leben entwendet, dem Schein des Bilds haftet etwas von Befreiung an, das dem Blick Genuß bereitet. Das Bild befreit das Begehren von den lästigen ‚anderen Umständen‘ realer, real produzierender Körper und entrückt sie zum Traumbild.²²

Welch grandiose Eigenschaft des digitalen Bildes in audiovisuellen Medien, die allerdings zu einer erheblichen Überproduktion von Bildern führt. Darin werden zuweilen die traumatischen Katastrophen unserer Gegenwart durch Dauerpräsenz mit schönem Schein verdrängt. „Wirklich erfahrbar ist für den faszinierten Zuschauer nur eine Katastrophe: die plötzliche Bildstörung, das Schweigen der Bilder.“²³ Fernsehformate, Film, Video, Smartphones und Computer wurden längst zu einem System zusammengeschlossen, das eine digitale Welt konstituiert hat. Sie ist mittlerweile so omnipräsent, dass sich die analoge Welt durch emotionale Schübe, ausgelöst durch Erlebnisse wie Tod oder Liebe, aus dem Untergrund zurückmelden muss, um wahrgenommen zu werden. In der analogen Welt gilt trotz intermedialer Überformung: „Im Theater ist der Schauspieler die Bildstörung“.²⁴ Auch diese Besonderheit entfaltet in der Mediengesellschaft separierende Wirkung. Ein vorläufiges Fazit zur Frage des Kongresses von 2006 könnte beinhalten, dass Theater sowohl ein Medium unter anderen ist, als auch unterschieden von anderen Medien, weil es bezüglich wichtiger Zusammenhänge Alleinstellungsmerkmale aufweist. Theater ist viel mehr als ein Medium²⁵ und andere Medien sind auf ihre Weise viel mehr als Theater.

²² Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt/Main 1999, S. 440.

²³ Schramm, Helmar: „The Open Book of Alchemy in/on the Mule Language of Theatre. ‚Theatricality‘ as key for current Theatre/Research“, in: *Theatre Research International*, Volume 20, Issue 2, 1995, pp. 156–164, 157.

²⁴ Lehmann: *Postdramatisches Theater*, S. 444.

²⁵ Der Satz folgt einem spontanen Statement der Berner Theaterwissenschafts-Studentin Rosanna Rotach vom 12.12.2018: „Theater ist doch viel mehr als ein Medium!“.

2. Nur die Theatermedien entwickeln sich

Die Zwiebel legt nahe, dass am Anfang eine Beziehung zwischen Menschen zu gleicher Zeit am gleichen Ort steht, eine Situation. Die Menschen bewegen sich unterschiedlich, wodurch sich Gruppen von Agierenden und Zuschauenden herausbilden und sich Vorgänge zwischen diesen Gruppen entfalten. Um die Vorgänge zu verstärken, werden Dinge in den Vorgang eingebracht, z.B. der Stab des Schamanen oder des Rhapsoden. Der Stab kann nicht nur als Wanderstab Fortbewegung andeuten, so dass der Rhapsode gleichsam durch den Mythos schreitet, oder horizontal gehalten etwa eine Wellenbewegung verdeutlichen, er kann auch auf den Boden gestoßen einen Autoritätsanspruch ausdrücken und vieles mehr. Er ist ein dingliches Attribut des Handelns, etwas Eingeschobenes, zwischen Agierende und Zuschauende, ein Medium, das den Vorgang unterstützt, ihn einprägsamer macht und nachhaltiger. Zu diesen Theatermedien gehört die gesamte Theatertechnik vom Flugkran über den Vorhang bis zur Drehbühne, samt der Rahmenbedingungen des Theaterbaus. Die Geschichte der Theatermedien ist eine Mediengeschichte der Theaterformen. Sie reflektiert eine technologische Erfolgsgeschichte von mehr als dreitausend Jahren Bühnenbau und Bühnentechnik, Dekoration und dinglichen Attributen des Spiels.

Theatermedien sind damit Mittel, die über die Körper von Agierenden hinausgehend in der Beziehung mit Zuschauenden zur Spezifizierung des Erlebnisses Letzterer eingesetzt werden, von der Raumkonstellation und der Sitzanordnung über Bühnen bis zu Kostümen und Makeup.²⁶ Immer andere Medien sind im Theater präsent, weil auch neue hinzutreten wie um 1900 der Film oder ab der 1970er-Jahre Video, während z.B. die Gasbeleuchtung allmählich verschwand. 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. So viel Verwandlung auch die Winkelrahmenbühne *Serlios* zuließ, klar übertroffen wurde sie von der Wandelbarkeit der Kulissenbühne im Teatro Farnese in Parma. Und *Joseph Furtttenbach* gereicht es

²⁶ Für eine Mediengeschichte von Theater oder Geschichte der Theatermedien vgl. gesamthaft die jeweils 6. Abschnitte der einzelnen Kapitel des Buches Kotte, Andreas: *Theatergeschichte. Eine Einführung*. Köln, Weimar u. Wien 2013.

sicher nicht zum Ruhme, dass er, Kulissen verachtend, für den *Binderhof in Ulm* noch an den älteren Drehprismen festhielt. Drehscheiben und Versenkpodien besitzen ebenso ihre Fortschrittsgeschichte wie Scheinwerfer, Zerhacker, Kameras und die Film- und Videoprojektionsapparate. In *Christoph Schlingensiefels* Produktion *Kunst und Gemüse* agierte Frau *Angela Jansen*, die seit dem 6. Dezember 1998 vollständig bewegungsunfähig im Bett liegen muss, weil sie an ALS leidet, gestützt durch ein Computerprogramm. Mit ihren Augen animierte sie über eine Laserkamera den Computer und schrieb Texte, die die Zuschauenden lesen konnten. Die erschütternde Wirkung beim Publikum trat allerdings nur infolge der stummen Präsenz der Akteurin ein. Und was die Bühnen und ihre Ausstattung betrifft, muss man in Rechnung stellen, dass parallel zu den enormen Fortschritten stets die einfache Podiumsbühne existiert hat; ein Indiz dafür, dass der gesamte Bühnenzauber eine unglaubliche Bereicherung für Theater darstellte, Theater nichtsdestotrotz auch ohne ihn auskommt. Theatermedien eröffnen im und für Theater neue Raum- und Zeitdimensionen, sie entwickeln sich – im Gegensatz zum Movers – vom Niederen zum Höheren. Die Erforschung des Technologischen und Technischen, der Theatermedien, setzt heute als Mediengeschichte von Theater die bisherige Geschichtsschreibung zum Theaterbau und zur Bühnentechnik komplexer fort.

3. Der Name Theater

Wie sich aus den ersten drei Abschnitten ergibt, ist Theater ein Name, mit dem Zuschauende und Forschende in eine Richtung weisen, ohne dass eine zufriedenstellende Definition des Fluchtpunktes möglich wäre. Alle Menschen, Laien wie Forschende, haben ein eigenes Theaterverständnis. Deshalb ist es so schwierig, tiefere Schichten von Theater bloßzulegen, sei es strukturell oder bezüglich des Bewegungsmoments. Agierenden steht es frei, etwas als Theater zu deklarieren. Sie können, ohne sich zu outen, in Zugabteilen politische Gespräche mit Reisenden beginnen, können sich selbst nach Herzenslust einreden, damit im Sinne *Augusto Boals* „Unsichtbares Theater“ zu spielen. Erst wenn die Reisenden dies begreifen und für sich selbst die Entscheidung – Aha, Theater! – getroffen haben, existiert es.²⁷ Ohne Verabredung kein Theater. Insofern liegt die Entscheidung stets bei den Zuschauenden, die von den Vorgängen unterschiedlich viel fordern, womit sie die

²⁷ Boal, Augusto: *Theater der Unterdrückten. Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler*. Hg. und übers. von Marina Spinu und Henry Thorau. Frankfurt/Main 1989, S. 74.

Vergabe des Namens Theater einschränken oder erweitern. Während manche von einem allumfassenden Theaterverständnis ausgehen, das Leben sei ein Theater, setzen andere ein Gebäude namens Theater voraus oder eine Rampe, die Agierende und Schauende trennt. Wieder andere möchten sehen, dass Rollen übernommen worden sind oder wollen unbedingt Interaktionen erkennen, um die Bezeichnung Theater zu vergeben; manchen Forschenden reicht es aus, Kommunikation oder Zeichen festzustellen.²⁸ Die ausgedehntesten Theaterbegriffe erinnern an ein grenzenloses Verständnis von Performance, das – als Pendant zur Welttheatermetapher – quasi alle menschlichen Aktivitäten einschließt.²⁹ Die engsten Theaterbegriffe fokussieren auf das Stadttheater. Aus der Spannweite solcher Auffassungen wird ersichtlich, dass einzelne Personen oder Gruppen bestimmte Aktionen, Aufführungen, Performances, Einzüge, Umzüge, Tänze, Rituale etc. als Theater bezeichnen und andere nicht. Dies fördert ein produktives Verständnis von Theater, in dem die Agierenden, die etwas gestaltend anbieten, als gleichberechtigt angesehen werden gegenüber den Schauenden, die etwas erlebend beurteilen. Die einzelnen aspektorientierten Theaterbegriffe scheuen keinerlei Koexistenz und Konkurrenz mit anderen, sondern bedürfen dieser. Es kann kaum richtige und falsche Theaterbegriffe geben, eher weniger sinnvolle und sinnvollere. Theater erscheint als ein Organismus, dem man sich begrifflich nur unvollkommen, aber von unendlich vielen Positionen aus anzunähern vermag. Für die Theaterwissenschaft bedeutet die Anerkennung der Tatsache, dass bei einigen Überlappungen und gemeinsamen Elementen jeder Laie und jede Wissenschaftlerin einen eigenen Theaterbegriff praktisch herausbildet, keinen Ein-, sondern einen Aufbruch, weil Theater kein Ding, sondern eine Beziehung ist, ein prozessual-relationaler Gegenstand der Erkenntnis, der graduell unterschiedlich beurteilt wird. Theater lässt sich nicht definieren, denn „definierbar [sic] ist nur Das, was keine Geschichte hat“³⁰ – und Theater hat mehr als

²⁸ Vgl. Kotte: Theaterwissenschaft, S. 61–140.

²⁹ „All human activity could potentially be considered as ‚performance‘.“ Sie sei ein Interpretationsraster für „almost any sort of human activity, collective or individual“. Carlson, Marvin: *Performance. A critical introduction*. London 1999, S. 4, 190.

³⁰ Nietzsche, Friedrich: „Zur Genealogie der Moral“, in: Ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Bd. 5, München, New York 1988, S. 317.

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 Zwecke des Strafens im Einzelnen nicht gilt.

genug davon. Doch sobald die Zuschreibung „Theater“ durch Einzelne oder Gruppen als dem Geschehen selbst *nachgeordnet* erkannt wird, lässt sich zumindest das, worauf Theater beruht und woraus es besteht, durchaus definieren. Das sind die szenischen Vorgänge als Struktur und das Theaterspiel als Movens – was noch zu erläutern sein wird.

4. Szenische Vorgänge beruhen auf Spiel

Anders als Theater entstammt der Begriff szenische Vorgänge – sie heißen szenisch, weil darin Inszenierung anklingt, *Mise en Scène* – der Fachsprache und nicht der Alltagssprache. Er wurde gelegentlich in theaterwissenschaftlichen Texten verwendet und ist dennoch alltagssprachlich ohne weiteres verständlich.³¹ Diese Umstände begünstigen seine Etablierung als *terminus technicus*, der induktives statt deduktiven Herangehens befördert.

Vom Verhalten zum Vorgang gelangt man sozialanthropologisch auf folgende Weise: Verhalten, wie sich im Schlaf von der einen auf die andere Seite drehen, unterscheidet sich von einer planvollen Handlung, wie mit der Axt Holz spalten. Handeln ist somit als psychisch reguliertes Verhalten zu verstehen. Es ist individuelles wie soziales Verhalten, das den Alltag regelt. Auf Handlungen beruht die Sozialisation des Individuums. Es nimmt in seiner Umwelt ständig Anpassungen vor, lernt neue Verhaltensweisen oder ändert Denkmuster, die ihre Bedeutung verloren haben. Individuen übernehmen Verpflichtungen und erbringen Leistungen, die dem Überleben und Funktionieren der Gesellschaft dienen. Sozialisation ist ein Aushandlungsprozess auf der Grundlage von Handlungen, die geeignet sind, die Persönlichkeit, das heißt die soziale Qualität des Menschen, herauszubilden. Gelingt der Prozess, wird das Individuum sowohl in die Lage versetzt, sich bestehende Werte und Normen anzueignen als auch Normen und Werte zu hinterfragen. Handlungen können unabhängig von anderen Personen oder in Interaktion mit ihnen ausgeführt werden. Im interaktiven Geschehen entsteht unter den Beteiligten ein Beziehungsgeflecht, die Situation. Sie ist „die kleinste und kompakteste verstehbare Einheit menschlicher Handlungszusammenhänge“, eine Beziehung zwischen

³¹ *Bertolt Brecht* etwa erwähnt bezüglich des Hofmeisters die „gesellschaftliche Bedeutung der szenischen Vorgänge“. Brecht, Bertolt: *Theaterarbeit. 6 Aufführungen des Berliner Ensembles*. Berlin 1961, S. 94. – Als schwierig erwies sich allerdings eine Übersetzung ins Englische. Um möglichst nah am Wortsinn zu bleiben und assoziativ eine Zuordnung zu ermöglichen, wurde „scenic sequences“ gewählt. Kotte, Andreas: *Studying Theatre. Phenomena, Structures and Functions*. Berlin 2010, S. 5.

Menschen zu gleicher Zeit am gleichen Ort.³² Durch Bewegung geht sie in den Vorgang über. Schon die Situation allgemein zeigt die Gesamtheit der im Moment gegebenen Umstände. Geht sie nun in den Vorgang über, klärt sich das *Was* dieses Vorgangs: Was geschieht? Auf der Seite der Handlungen kann Sprache hinzutreten und große Bedeutung für den Vorgang erlangen. Das Bewegungsmoment ruft bei interagierenden Personen zwangsweise gesellschaftlich, historisch und lokal bestimmte Haltungen hervor, die sie gegenüber anderen Personen einnehmen. Der Gestus erscheint nicht nur als ein Komplex von Gesten und Mimik, nicht nur als Körpersprache, sondern als Haltungen, die das *Wie* des Vorgangs bestimmen: Wie geschieht es? Einzelne Personen haben einen Gestus, aber auch Handlungseinheiten, Szenen oder Zusammenkünfte und Veranstaltungen sind durch einen Gestus geprägt. Handlung als das *Was* eines Geschehens und Gestus als sein *Wie* bilden zusammen den Vorgang, der beschrieben, charakterisiert und auch betitelt werden kann. Der Vorgang hat einen Anfang und ein Ende. Bei Veränderungen im Geschehen ohne Wendepunkte bleibt es noch immer beim selben Vorgang. Nicht die Handlungen oder der Gestus allein wirken auf die Sozialisation, sondern die Vorgänge. Vorgänge entstehen im interaktiven Geschehen, und sie unterscheiden sich durch ihre Zwecke oder Funktionen. Meistens gehen sie aus irgendeiner Notwendigkeit hervor, manche geschehen sogar unter Zwang. Gäbe es diese *nicht* oder gäbe es *nur* diese Vorgänge, wäre die Menschheit längst implodiert und verschwunden. Es sind Vorgänge zum Zwecke des Herstellens von irgendetwas oder Vorgänge unter dem Aspekt der Pflicht, aber es gibt eben nicht nur diese.

Spiel fluktuiert

Zum Glück existieren auch Vorgänge mit anteilig spielerischem Handeln, das die menschliche Kreativität aufrechterhält. Beim Faulenzen oder Wandern ist der spielerische Anteil sicher geringer als beim Musizieren. Spielen kann zunächst jede und jeder Einzelne ganz allein, zum Beispiel mit einem Ball. Als gesellschaftliche Wesen interagieren Menschen aber gerne mit anderen, sowohl beim Erfüllen von Pflichten als auch beim Spielen. Werden dabei Momente von Darstellung und Kampf anteilig sichtbar, geraten die entsprechenden Vorgänge in den Verdacht, szenische

³² Rapp, Uri: Handeln und Zuschauen. Untersuchungen über den theatersoziologischen Aspekt in der menschlichen Interaktion. Darmstadt 1973, S. 19 f.

Vorgänge zu sein. Warum und auf welche Weise dies geschieht, ist im Folgenden schrittweise zu klären.

„Spiel ist die Lust, Ursache zu sein.“³³ Dieser Satz klingt paradox, weil unser logisches Entwicklungsdenken sich gegen Voraussetzungsloses sträubt. Nach dem Genfer Entwicklungspsychologen *Jean Piaget* (1886–1980) soll es ein menschliches Lustmoment geben, in dem Spiel etwas hervorbringt. Er beschreibt im Paradox die Triebfeder und den Grund, warum sich tierische und menschliche Kreaturen weiterentwickeln können; es ist ihre Fähigkeit zu spielen. Das Spiel ist ein universeller Kraftquell. Es bringt nicht nur szenische Vorgänge hervor, sondern bildet verschiedenste Fähigkeiten, Fertigkeiten und soziale Kompetenzen heraus. Deshalb ist Spiel auch nie vollkommen zweckfrei. Kinder lernen spielerisch. Der Zusammenfall von Realität und Spiel im Tierspiel und im Kinderspiel erscheint als ganzheitliches Spiel. Allmählich lernen Kinder auch nichtspielerische Realitäten kennen und erfahren zunehmend Spiel nur noch als einen Aspekt von Realität. Spiel mag lustvolle Handlungsursache bleiben, aber daneben wird planvolles Handeln notwendig. Doch selbst solches Handeln bleibt nicht zwangsläufig zweckrational. Es kann mit einer offenen Suchbewegung, mit Improvisation gepaart sein. Die Anteile des Zweckrationalen und des Spielerischen im Handeln können schwanken und sich verschieben. Anthropologisch gesehen ist der Spieltrieb eine Ursache menschlicher Entwicklung schlechthin: Spiel formt Leben. Davon geht auch *Friedrich Schiller* aus, wenn er feststellt: „Der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Wortes Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt.“ Der Mensch erfährt im ästhetischen Spiel einen „Zustand der höchsten Ruhe und der höchsten Bewegung“, das persönliche Glück.³⁴ Höher bewertet hatte das Spiel vor *Schiller* noch niemand. Die für *Schiller* zentrale Dimension von Spiel wird am besten erfasst in der Spieltheorie von *Johan Huizinga*, einem niederländischen Kulturhistoriker. Er schreibt in seinem Werk *Homo Ludens*, Kultur entstehe und entfalte sich aus dem Spiel. Er entwirft eine Sammeldefinition für Komponenten des Spiels. Für ihn ist Spiel „ein Kampf um etwas oder eine Darstellung von etwas. Diese beiden Funktionen können sich auch

³³ Piaget, Jean: *Nachahmung, Spiel und Traum*. Stuttgart 1969, S. 122 f.

³⁴ Schiller, Friedrich: „Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, Brief 15“, in: Ders.: *Sämtliche Werke*. Bd. 5, Darmstadt 1993, S. 614–619, 618 f.

vereinigen in der Weise, dass das Spiel einen Kampf um etwas ‚darstellt‘ oder aber ein Wettstreit darum ist, wer etwas am besten darstellen kann.“³⁵

Damit umfasst Spiel viel mehr, als für die Theaterwissenschaft von Interesse sein kann und sie muss ihren spezifischen Fokus finden. Spiel ausschließlich im Sinne von „ein Kampf um etwas“ kann der Blickwinkel nicht sein, denn schon ein Kartenspiel oder ein Brettspiel wie Schach erfüllen diese Bedingung. Es sind Kämpfe um etwas, ganz sicher ist es Spiel, aber theaterwissenschaftlich uninteressant. Bei den „Darstellungen von etwas“ erwacht – bedingt durch die Mimesis-Tradition, in der Mimesis nunmehr Darstellung bedeutet³⁶ – schon früh das theaterwissenschaftliche Interesse. Es ist nicht so einfach, reine Darstellungen zu finden, die ohne Kampf um etwas auskommen. Künstlerische Installationen in Museen könnten angeführt werden und auch die inoffiziellen Momente im Verhalten von VIPs. Das heißt, Spiel ausschließlich im Sinne von „eine Darstellung von etwas“ kann nicht der Fokus der Theaterwissenschaft sein.

Begegnet man allerdings solchen wichtigen Personen wie *Elton John* auf der Straße und sie bemerken, dass sie bemerkt werden, erzeugt dies auf niedrigstem Level schon Selbstdarstellung. Sicher stellt die englische Queen in der Öffentlichkeit etwas dar, was sich von dem unterscheidet, was der römische Papst darstellt, aber ob die beiden nur darstellen oder dabei zuweilen auch um etwas kämpfen, bedarf im Übergangsbereich zu szenischen Vorgängen einer Erörterung. Ebenso verhält es sich mit der Taufzeremonie, einem Handeln zum Zwecke des Zuschauens und Bezeugens. Darstellung, sogar ein Ausstellen des Täufings, findet vor den Augen der Anwesenden statt. Aber die Komponente des Kampfes fehlt, will man nicht inhaltlich mit dem (nur katholischen) Exorzismus-Gebet argumentieren. Oder sie klingt nur entfernt in der vollzogenen Entscheidung an, dass dem Kind der Weg in eine christliche Glaubensgemeinschaft geebnet worden ist. Selbst wenn Spiel ausschließlich im Sinne von „eine Darstellung von etwas“ noch nicht der gesuchte Fokus sein kann, sind es genau diese Beispiele, die die Richtung andeuten: Darstellung bringt sehr früh einen Fokus, nämlich den theaterwissenschaftlich bedeutsamen Kampf um Aufmerksamkeit mit sich. Im Gegensatz zu *Elton John*, der

³⁵ Huizinga, Johan: *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel* [1938]. Reinbek/Hamburg 1987, S. 22.

³⁶ Petersen, Jürgen H.: *Mimesis – Imitatio – Nachahmung. Eine Geschichte der europäischen Poetik*. München 2000, S. 40 f., 53 f.

Queen und der Taufe stellen zwei Fensterputzer, außen am Wolkenkratzer hängend, nichts dar. Wer bewundernd zu ihnen hinaufschaut, sieht, wie beim Verkehrspolizisten auf der Kreuzung, Vorgänge unter dem Aspekt der Pflicht. Das sind „nicht szenische“ oder besser aszenische Vorgänge.

Wird also in einem Geschehen ein Kampf um etwas *oder* eine Darstellung von etwas bemerkbar, nähert man sich szenischen Vorgängen an. Lassen sich Anteile von Kampf *und* Darstellung identifizieren, liegen szenische Vorgänge vor, sofern eben „das Spiel einen Kampf um etwas ‚darstellt‘ oder ein Wettstreit darum ist, wer etwas am besten darstellen kann.“ Die Vereinigung der beiden Funktionen im Wettstreit darum, *wer etwas am besten darstellen kann*, gehört für die Theaterwissenschaft sowieso zum Alltagsgeschäft. Denn sie unterstützt die Bemühungen der Theaterleute, den Wettstreit um Qualität zu kommentieren, indem sie die Qualitätskriterien für die Schauspielkunst schärft. Bei jedem Poetry-Slam, Battle-Rap, Theatersport, Vorsprechen oder Casting wird wie nach jedem Theaterbesuch die Qualität der Schauspielleistungen diskutiert, was meist bezogen auf Personen, Figuren, Szenen und Vorgänge vonstattengeht, die vor dem geistigen Auge nebeneinandergestellt und verglichen werden. Es braucht für einen Qualitätsvergleich nur die eine Dimension des Nebeneinanders in der spielerischen Konkurrenz von Agierenden.

Wesentlich komplexer kommt die Vereinigung der beiden Funktionen daher, sobald „Spiel einen Kampf um etwas ‚darstellt‘“.

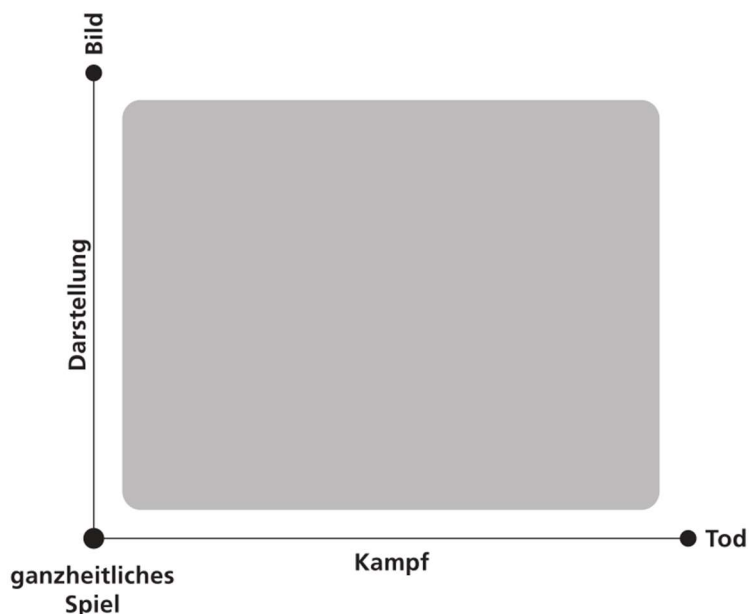


Abb. 1: Abwandelbare Grundmatrix für die Darstellung eines Kampfes um etwas.

Grafisch zeigt sich eine Oase szenischer Vorgänge in der Wüste des Aszenischen. Im Schnittpunkt der x- und y-Achse findet sich das ganzheitliche Spiel der Kinder wieder als ein absoluter Möglichkeitsraum mit totaler Improvisation. Beim Erwachsenwerden differenziert sich das Spiel immer mehr aus, sodass die Spielanteile von Darstellung (Mimesis) und Kampf (Agon) in den unterschiedlichsten Formen und immer komplexer verknüpft vorkommen. In der theaterwissenschaftlichen Matrix lassen sich Vorgänge einander zuordnen, diskutieren und vergleichen, die beide Komponenten enthalten. Das ganzheitliche Spiel mit seiner Ausgewogenheit der Aspekte Darstellung und Kampf bildet den Ausgangspunkt für alle Bezüge innerhalb der Matrix, die eine Differenzierung der Darstellung eines Kampfes um etwas verdeutlichen soll, darunter auch um die Qualität von Darstellung. Dieser zweite Fall braucht nur die eine Dimension der Qualität – Vorgänge werden nach Qualitätskriterien gereiht –, während sonst zwei Dimensionen nötig sind: *Die y-Achse lässt von unten nach oben eine Stärkung des Aspekts Darstellung zu, während gleichzeitig die Handlungsdynamik schwindet. Die x-Achse stärkt von links nach rechts den Aspekt Kampf oder Wettbewerb, während gleichzeitig die Handlungsoptionen schwinden.* Nach oben bleibt die Freiheit des Spiels auf der linken Seite erhalten, es verliert aber an Dynamik, bis zur Darstellung ohne Vorgang, zum Beispiel im Bild. Nach rechts allerdings verlässt Spiel die Freiheit auf dem Weg in verschiedene, in Regeln verhandelbare potenzielle Konsequenzen, bis hin zu einer letzten Handlungsoption.

Es ist durchaus möglich, einzelne szenische Vorgänge aus ganz unterschiedlichen gesellschaftlichen Bereichen zu vergleichen, alltägliche Vorgänge mit religiösen zum Beispiel, Vorgänge aus historisch extrem verschiedenen Zeiten, Vorgänge aus dem Bereich des Sports mit jenen aus dem Bereich der Oper und anderes mehr. Freilich führt dies zu einem höheren Allgemeinheitsgrad der Ergebnisse. Um spezifischere Aussagen zu erzielen, empfiehlt es sich, auszuwählen und mit Samples zu arbeiten, beispielsweise mit verschiedenen Turnieren, Alltagsszenen, Festen oder Ritualen und die Vorgänge der Samples jeweils untereinander in Beziehung zu setzen. Das Modell bietet die Möglichkeit einer vertieften Analyse nach transparenten und gleichbleibenden Kriterien, die auch erkennen lässt, bei welchen szenischen Vorgängen Zuschauende warum geneigt sein könnten, von Theater zu sprechen. Ein

großer Vorteil der Matrix besteht in ihrer sanften Wandelbarkeit in den Grenzen der Definition für szenische Vorgänge, was an einem Beispiel gezeigt werden soll.³⁷

Ein Sample Verkehr

Vorgänge, in welchen das Darstellungsmoment etwas stärker ins Zentrum rückt als der Kampf, bestimmen weithin den Alltag. Es ließen sich unendlich viele Stichproben diskutieren, darunter ein Sample mit Verkehrspolizisten. Der eine steht auf einer der vielen städtischen Kreuzungen oder auf einer Straße und regelt mit wohlbekanntem Bewegungskanon den Verkehr. Der zweite heißt *Tony Lepore*. Er versah in den 1990er-Jahren seinen Dienst in Providence, Hauptstadt des US-Staats Rhode Island – teilweise tanzend. Als Pflicht oblag es ihm, den Verkehrsfluss auf der Thayer Street aufrechtzuerhalten, was er auch tat. Doch dann weitete er sein Handlungsspektrum aus. Er begrüßte nicht nur Fahrradfahrer mit Handschlag, sondern verdrehte seinen Körper, was die Presse „Pirouetten“ nannte. Er befand sich zeitweise mit dem Kopf unterhalb des Sichtfeldes kleinerer Autofahrer. Auf die ungewöhnlichen Bewegungen hin befragt, gab er an: „Die Leute sind frustriert, dann sehen sie mich – und ihr Frust ist weg.“³⁸ Auf Filmen ist zu sehen, wie *Lepore* lustvoll darum kämpft, den Verkehr zu regeln. Und gleichzeitig stellt er diesen Kampf tänzerisch dar. Es ist ein Kampf um die Vereinbarkeit von Pflicht und Spiel. Die Übergangsmomente vom Arbeits- zum Spielmodus faszinieren. Die pflichtgemäße Bändigung des Verkehrs gelingt. Der Handlungsverlauf schwankt jedoch zwischen einem Handeln zum Zwecke der

³⁷ Das Konzept Szenische Vorgänge wurde 2005 im Buch *Theaterwissenschaft* erstmals vorgestellt. Nach der damaligen Fassung, die durch eine neue überschrieben, aber nicht aufgehoben wurde, ließen sich szenische Vorgänge durch verschiedene Grade der Hervorhebung und der Konsequenzverminderung bzw. -steigerung beschreiben: Ein szenischer Vorgang entsteht, wenn aus dem Spiel heraus etwas konsequenzvermindert dargestellt wird. Es waren dieselben beiden Kategorien, die jetzt mit Darstellung und Kampf in der Hülle der Bestimmung *Johan Huizingas* für Spiel vorgetragen werden, in der Hoffnung auf einige Vorteile: Hervorhebung war für Studierende sehr leicht aufzufassen. Daher wurde der eigentlich gleichrangigen graduellen Konsequenzverminderung bzw. -steigerung, aktionspsychologisch gefasst als ein „konsequenzvermindertes Probehandeln“ (*Walter Puchner*) oft zu wenig Beachtung geschenkt. Man hielt den Vorgang schon durch Hervorhebungsgrade für ausreichend erklärt, beschrieb aber, ohne seine innere Triebkraft einbezogen zu haben, in Wahrheit nur die Struktur seiner Oberfläche. Die Präzisierung von 2019 fokussierte Darstellung und Kampf als die beiden gleichwertigen Komponenten des Spielmoments und erfasste die szenischen Vorgänge in ihrem ambivalenten Bewegungsmoment. Außerdem stehen die Begriffe Darstellung und Kampf der Alltagssprache näher und sind dadurch anschlussfähiger. Insbesondere jedoch lässt sich der Charakter des Konzepts als optimierbares Werkzeug besser verdeutlichen. – Für Anregungen zur vielfältigen Verwendbarkeit der Matrix vgl. die neun Samples im Aufsatz „Worauf Theater beruht. Das Konzept Szenische Vorgänge.“, in: Kotte, Andreas: *Schau Spiel Lust. Was szenische Vorgänge bewirken* (= *Theatrum Helveticum* 20), Zürich 2020, S. 411–432.

³⁸ Zeitschrift *Auto-Bild* vom 08. Januar 1999, S. 4. Er erhielt einen Eintrag in Wikipedia und ist auf YouTube in Filmen präsent.

Pflichterfüllung und einem Handeln zum Zwecke des Zuschauens. Sein Chef sah die Respektsperson „Polizist“ gefährdet und entließ ihn. Später jedoch, für die Zeit der Weihnachtseinkäufe, stellte er ihn temporär wieder ein. *Tony Lepore* weckt exemplarisch das theaterwissenschaftliche Interesse, mit der Verschränkung von Kampf und Darstellung dem Entstehen szenischer Vorgänge aus dem Alltagsprozess nachzuspüren.

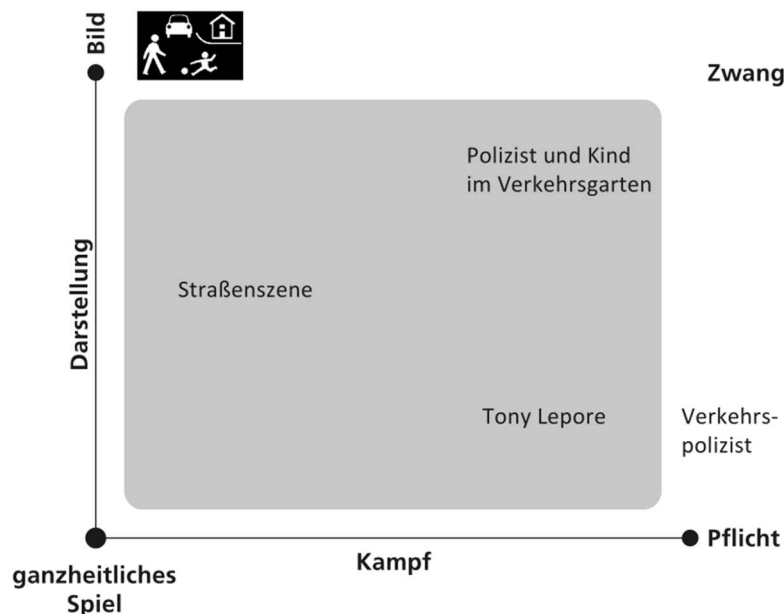


Abb. 2: Tony Lepore innerhalb eines Samples Verkehr.

Weil er den Kampf um die Vereinbarkeit von Pflicht und Spiel darstellte, findet er sich innerhalb des Rechtecks wieder, während sein Kollege rechts außerhalb des Feldes bleibt, das durch die Reduktion auf die Pflicht, das Gegenwort zum (ganzheitlichen) Spiel, in diesem Set seine Grenze erhält. Einen Kampf um die beste Darstellung fechten beide nicht aus. Was *Lepore* tut, ist zwar immer noch durch die gleiche Pflicht gekennzeichnet, aber wie er es tut, bietet einen zusätzlichen Effekt, fordert zusätzliche Aufmerksamkeit; er ist im theatertheoretischen Sinne ein Grenzgänger.

Schon in *Brechts Straßenszene* wurde neben dem möglichen Wettstreit um die beste Darstellung des Unfallhergangs ein Konflikt um die Schuld am Unfall ausgetragen. „Der Augenzeuge eines Verkehrsunfalls demonstriert einer Menschenansammlung, wie das Unglück passierte. Die Umstehenden können den Vorgang nicht gesehen haben oder nur nicht seiner Meinung sein, ihn ‚anders sehen‘ – die Hauptsache ist, daß der Demonstrierende das Verhalten des Fahrers oder des Überfahrenen oder beider in einer solchen Weise vormacht, daß die Umstehenden sich über den Unfall

ein Urteil bilden können.³⁹ Sie können die Schuldfrage lösen. Die Handlungsoptionen des Demonstrierenden sind vielfältiger als bei *Lepore*, der dynamischer handelt, schon um den Gefahren seines doppelten Tuns zu entkommen. Die Darstellungskomponente bei *Lepore* reicht kaum über das hinaus, was für ganzheitliches Spiel üblich ist. In der komplexeren *Straßenszene* fördern Momente des Innehaltens die Klärung der Schuld. Vergleicht man diese Beispiele mit einem Polizisten, der im Verkehrsgarten zu Fuß ein Fahrrad fahrendes Kind begleitet, während eine ganze Gruppe von Schüler*innen zuschaut, bleibt dieser Vorgang ebenfalls rechts, weil dem Polizisten wie dem Kind auf dem Rad bei all den Absperrungen, Verkehrszeichen und Leitkegeln kaum Handlungsoptionen übrigbleiben. Der Vorgang rückt durch den rein demonstrativen Charakter auch noch weiter nach oben als die *Straßenszene*. *Lepore* ist ein durch den Verkehr Getriebener, der in den Lücken zwischen den pflichtgemäßen Handlungen blitzartig Tanzschritte aus einem begrenzten Repertoire abrufen, während der Polizist wie der Junge sich in Zeitlupe um Exaktheit bemühen. Das ist eine ganz andere Art von Kampf mit geringerem Variabilitätspotenzial als in der *Straßenszene*. Wenn die y-Achse nach oben mehr Darstellung zulässt, während sich die Dynamik verringert, und wenn sie nach rechts Kampf andeutet, bei dem die Handlungsoptionen schwinden, so liegt hier der Akzent jeweils beim zweiten Charakteristikum.

Für eine solche Auswahl lassen sich die jeweiligen Grenzen von Kampf und Darstellung genau und damit sinnvoll festlegen. Wenn bezüglich der Handlungsoptionen die Pflicht in Opposition zum ganzheitlichen Spiel steht, bedeutet die Diagonale als größere Entfernung Zwang.⁴⁰ Die Pflicht kann zum Beispiel in kreativen Berufen (Designer*innen, Werbetexter*innen) noch Spielanteile enthalten.

³⁹ Brecht, Bertolt: „Der Messingkauf“, in: Ders.: *Schriften zum Theater. Bd. 5*, Berlin, Weimar 1964, S. 74–91, 75. Brecht meint nun, der Vorgang sei kein eigentlicher Kunstvorgang, der Demonstrierende kein Künstler, es seien auch Kommentare möglich. Niemanden habe der Demonstrierende „in seinen Bann zu ziehen“. Er müsse auch keine „Illusion“ erzeugen in seiner „Wiederholung“. Das Theater verberge sich nicht mehr als Theater. Natürlich habe der Demonstrant ein „Erlebnis hinter sich“, aber das sei kein Grund, „seine Demonstration zu einem ‚Erlebnis‘ der Zuschauer zu machen“. Natürlich gäbe es Emotionen, aber die seien nicht das Ziel der Darstellung, es gehe eher um eine gesellschaftlich-praktische Bedeutung, um praktische Zwecke. Diese bestimmten auch den Vollständigkeitsgrad der Nachahmung, in der die Charaktere aus ihren Handlungen abgeleitet würden, statt dass sich jemand verwandele. Zu einem Kunstwert epischen Theaters gelange man erst durch die Erweiterung der Elemente: Eine Fabel könne erfunden werden, ein Zusammenspiel mehrerer Personen entworfen, Maske und Verkleidung hinzugezogen. Dann sei das epische Theater „hochartistisches Theater mit komplizierten Inhalten und weiter sozialer Zielsetzung“. Brecht: *Der Messingkauf*, S. 74–91, hier zusammengefasst.

⁴⁰ Das Gegenwort von Spiel ist nicht „Ernst“, weil viele Spiele – wie Schach – recht ernst sind und auch Spielregeln ernst überwacht werden, sondern das Gegenwort zum freieren Spiel ist je nach Kontext Pflicht oder Zwang. In der Pflicht oder unter Zwang erlischt das Spielerische, eine Grenze szenischer Vorgänge ist erreicht.

Unter Zwang erlöschen sie jedoch: „Bis morgen liefern Sie die neue Kampagne oder Sie fliegen raus“, bedeutet Zwang. Unter Zwang werden oft Delinquenten der Öffentlichkeit vorgeführt. In Europa bei Prozessen eher im Gerichtssaal, in China auch auf öffentlichen Plätzen. Dies soll – wie der Schandpfahl im europäischen Mittelalter – zur Abschreckung dienen, häufig ausgeführt bei Drogendealern.⁴¹ Es ist eigentlich ein dargestellter Kampf um etwas, aber niemand, weder Delinquenten noch Bewacher oder Publikum, interagiert frei, weshalb hier am Ende der Diagonale szenische Vorgänge an eine Grenze stoßen. Im Sample Verkehr verlieren Vorgänge nach oben an Dynamik, bis sie sich auflösen und im Bild gefrieren, beispielsweise in einem Verkehrsschild wie Spielstraße, das außerhalb des Feldes szenischer Vorgänge liegt. Die Matrix insgesamt macht nur Sinn, weil ihr Grenzen gesetzt sind. Vom ganzheitlichen Spiel der Kinder her differenziert sich ein Feld in der Kombination der Komponenten Darstellung und Kampf. Wenn sich die Darstellungskomponente nach oben verstärkt und die Dynamik abnimmt, erreicht sie die Grenze absoluter Darstellung im Bild. Nach rechts verstärkt sich die Komponente des Kampfes, steigt das Risiko für die Agierenden oder sinken ihre Handlungsoptionen. Rechts und oben kollabiert Spiel. Die Ausformung des Feldes als Rechteck impliziert den ersten entscheidenden Unterschied und Vorteil gegenüber anderen Konzepten: Nicht nur die Achsen y und x bilden eine Begrenzung, sondern auch rechts und oben wird eine solche sichtbar. Im Gegensatz etwa zur Performancetheorie, in der alle Grenzen fallen, die zwingend zur sprachlichen Analyse von Vorgängen gehören,⁴² sind szenische Vorgänge bestimmbar und vergleichbar, gerade weil sie an Grenzen stoßen, jenseits derer diese Bezeichnung ihren Sinn verliert.

Zusammengefasst orientieren sich die meisten menschlichen Handlungen an Notwendigkeiten und Pflichten und haben weder mit Darstellung noch mit Kampf um etwas zu tun. Man baut zum Beispiel ein Haus, schneidet Haare oder bedient einen Computer. Das sind aszenische Vorgänge. Spielerische Anteile von Handlungen können hinzukommen. Es gibt Darstellungen ohne Kampf um etwas, zum Beispiel Präsentationsleistungen von VIPs, gespiegelt durch die entsprechenden Erwartungshaltungen von Menschen, denen selbst keine öffentliche Aufmerksamkeit zuteilwird. Bei Brett- oder Kartenspielen oder beim Sport entsteht ein Kampf um etwas, meist ohne dass etwas dargestellt würde. Im Sport entscheiden die

⁴¹ Vgl. die öffentliche Demütigung von Delinquenten in China. In: *Der Spiegel* 1997, Nr. 17, S. 18.

⁴² Vgl. Fußnote 28.

Umgebungsbedingungen und die Rahmungen darüber, ob darstellerische Momente hinzutreten und szenische Vorgänge entstehen, wie etwa beim Wrestling. Die Umgebungsbedingung ‚roter Teppich in Cannes‘ hingegen bringt zwangsläufig neben dem Hervorheben von Personen auch das Moment des (Konkurrenz-)Kampfes mit ein und lässt szenische Vorgänge entstehen: *Spiel stellt einen Kampf dar. Ein szenischer Vorgang ist eine Variante von Spiel, in der ein Kampf um etwas dargestellt wird oder aber ein Wettstreit darum stattfindet, wer etwas am besten darstellen kann.* Die Zuschauenden entscheiden darüber, welche szenischen Vorgänge sie Theater nennen. *Wie dargestellt wird und worin der Kampf besteht, bestimmt das Spiel lange vor jeder Diskussion über Theater.* Der Kampf ist immer ein Ringen um etwas. Er kann in offensichtlicher Weise die Rivalität zwischen zwei oder mehr Personen beinhalten wie in Turnieren. Er kann aber auch stärker inhaltlich geprägt sein: Wer ist schuld am Unfall in *Brechts Straßenszene*? Das spielerische Moment weist von vornherein beide Aspekte auf, weshalb es sich gegen Eineindeutigkeit sperrt, arational bleibt – und deshalb in der Theaterwissenschaft meist gemieden wurde. Mediale Vorgänge, an der Schnittstelle Kamera entstanden oder computergeneriert, dramaturgisch jedoch ähnlich beschaffen wie szenische, kommen hinzu, sodass aszenische, darunter mediale und szenische Vorgänge unser Leben prägen.

5. Ohne Medientheater kein Film

Wenn Darstellung auf der vertikalen Achse zunehmend zu Bildern gefriert, können diese oberhalb des Feldes szenischer Vorgänge zum Beispiel im Film technologisch in Bewegung versetzt werden. Vor einer Kamera können aszenische oder szenische Vorgänge stattfinden. Werden Rehe im Wald gefilmt, ist die obere Grenze bereits aszenisch überwunden. Eine Talkshow hingegen findet im Feld als ein szenischer Vorgang zwischen Aufnahmeteam und Agierenden statt (Medientheater) und überwindet die Grenze nach oben erst durch die Mediatisierung mit der Kamera. Auf der horizontalen Achse können jenseits eines Kampfes Vorgänge auch gänzlich digital mittels eines Computers hergestellt werden, etwa die zwischen Sauriern und Figuren für den Film *Jurassic Park*. Die Fortschritte bei der Generierung medialer Vorgänge sind atemberaubend. In derselben Zeit, in der man 1992 einen Dinosaurier für *Jurassic Park* kreierte, konnte man bereits ein Jahr später eine ganze Herde digital

hervorbringen.⁴³ In beiden Fällen, bei der Mediatisierung von Geschehen wie bei der digitalen Erzeugung, verschwindet die Face-to-Face-Situation. Der technologische Fortschritt ersetzt sie durch Figuren für Filme oder Shooting Games, Avatare oder Varianten von Cybertheater und er ermöglicht *deepfakes*.⁴⁴

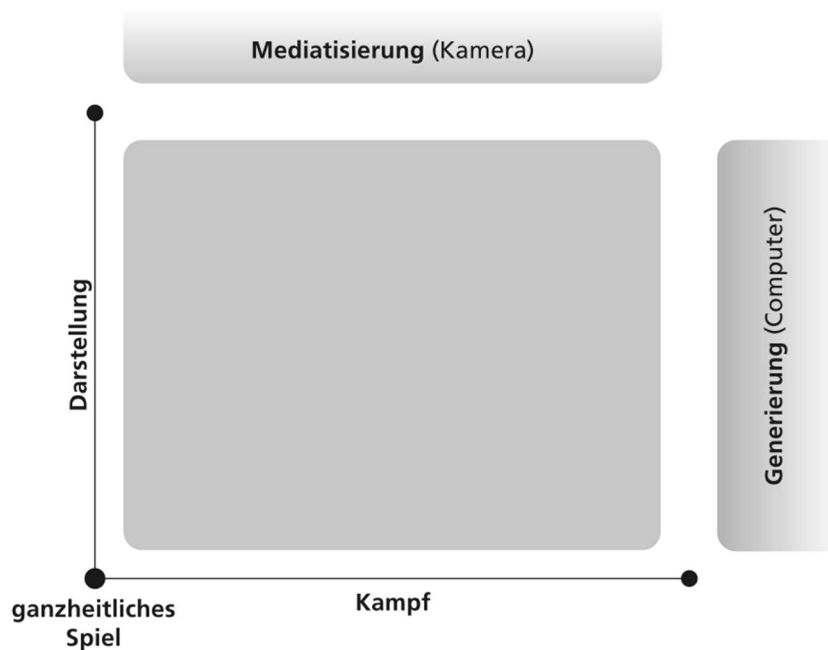


Abb. 3: Grenzen zwischen szenischen und medialen Vorgängen.

Es existieren also aszenische Vorgänge außerhalb der Grafik, innerhalb bleibt es bei szenischen und medialen Vorgängen. Die medialen erscheinen als gefilmte szenische, gefilmte aszenische oder elektronisch generierte Vorgänge. Sie alle können verglichen werden. In dieser Version der Matrix wird der Bereich szenischer durch die Produktion medialer Vorgänge ergänzt, ihre Beziehungen untereinander können versinnbildlicht werden. Gezeigt werden sollte, dass verschiedene Samples Versionen der Grundmatrix hervorbringen, ohne dass der Ausgangspunkt Spiel aufgegeben würde. Die Zahl von Samples kann je nach Forschungsziel erweitert werden. Einerseits entgeht die Forschung auf diesem Wege definitiv der Gefahr der Grenzenlosigkeit und damit Beliebigkeit. Andererseits ermöglichen wohl überlegte und dosierte Anpassungen der Samples Flexibilität. Beides gemeinsam kennzeichnet die Methode als ein Tool, als sinnfälliges Instrument, das zwingend – wie etwa bei der

⁴³ *Der Spiegel*, 1994, Nr. 37, S. 150.

⁴⁴ Für deepfakes manipuliert künstliche Intelligenz Videos so, dass zum Beispiel beliebige Figuren mit den Gesichtern oder Köpfen von Politiker*innen oder Schauspieler*innen täuschend echt kombiniert werden.

Taufe – Diskussionen nach sich zieht, weil das eigentlich untaugliche Mittel Sprache den flüchtigen Vorgang zu erfassen versucht. Das Modell fordert eine genaue Beschreibung und bietet die Basis für systematische Analyse, vorausgesetzt es wird vergleichend und graduell angewandt. Wie mehrfach betont, erweisen sich die meisten Vorgänge im Lebensprozess als szenische. Das Konzept szenischer Vorgänge dient der Analyse vor allem in jenen Bereichen der Theatergeschichte und -gegenwart, die Anteile von Darstellung und Kampf besitzen, aber letztlich nicht auf das Schema des Rollenspiels beschränkt bleiben. Denn nicht immer wird eine Fiktionsebene ausgebildet, nicht immer können Rollen klar unterschieden werden und manchmal bleiben nur Agierende vor Zuschauenden übrig. Installationen, Performances, Reenactments, das *applied theatre*⁴⁵ und viele ähnliche Formen, wie es sie schon immer gab, treten nach dem Boom eines literarischen Theaterverständnisses mit veristischem Schauspielstil und klaren Rollenzuweisungen vermehrt ins Bewusstsein des Publikums und der Wissenschaftler*innen. Szenische Vorgänge wahrnehmen erleichtert diesbezügliche Forschung.

Theater für die elektronischen Medien

Unser Sehen ist viel stärker medial determiniert als vor einhundert Jahren. Wir vergleichen neue Eindrücke seltener mit selbst gemachten Primärerfahrungen als mit durch audiovisuelle und neue Medien kennengelernten Sekundärerfahrungen, d.h. Erfahrungen, über die wir uns informieren. Im Zuge einer solchen Verschiebung ist Medientheater eine der wichtigsten Theaterformen geworden. Wer erstmalig den Begriff Medientheater hört, könnte zunächst denken, es handele sich um Theater mit hohem medialem Anteil, mit Film-, Video- und Interneteinspielungen, Videokameras auf der Bühne, Mikrofonen und anderer Technik. Doch das wäre schlicht das schon oben beschriebene Gegenwartstheater unter Verwendung von Theatermedien.

Im Gegensatz hierzu ist Medientheater *Theater für die Medien, Theater vor der Kamera*. Der Begriff umfasst alle szenischen Vorgänge, die vor der Kamera zwischen Agierenden und Schauenden zwecks medialer Verwendung entstehen. Die Zuschauenden, die es für diese Vorgänge braucht, sind nicht etwa diejenigen, die später das mediale Produkt rezipieren, sondern diejenigen, die Einfluss auf den

⁴⁵ Evers, Florian u.a. (Hg.): *Applied Theatre. Rahmen und Positionen* (= Recherchen 129). Berlin 2017. Im Klappentext: „Applied Theatre meint ein Theater, das sich in konkreten Anwendungskontexten um eine Veränderung der Wirklichkeit bemüht.“

szenischen Vorgang nehmen, der sich vor der Kamera abspielt, z.B. das Filmteam am Set oder das Aufnahmeteam einer Talkshow. Abgesehen von einem dokumentierenden Abfilmen von Realität (Rehe) oder auch von computergenerierten Aufnahmen (Dinosaurier) muss alles, was auf einer Filmleinwand oder einem Bildschirm jemals gezeigt wird, vorher als szenischer Vorgang vor der Kamera erzeugt werden. *Richard Schechner* hat schon um 1980 beschrieben, wie Reporter von Nachrichtenredaktionen amerikanischer Fernsehanstalten Vorgänge gezielt initiieren, um sie filmen und mediatisieren zu können.⁴⁶ Das Nachstellen von Szenen bei der Kriegsberichterstattung kommt dabei einer Inszenierung gleich, hervorgehoben für das Aufnahmeteam und anteilig konsequenzvermindert, ein Spiel, das einen Kampf um etwas darstellt. Besonders bei Berichten von Kriegsschauplätzen feuert man und schleicht sich gerade dort an, wo Gegner *nicht* vermutet werden. Die Inszenierung vor Ort wird konsequent einer Wirkungsästhetik unterworfen. Es geht nur bedingt um Authentizität. Das Wahrheitskriterium wird mittels eines Gut-Böse-Schemas abgedeckt, das durch jahrzehntelange Berichterstattung in der gleichen Manier schon etabliert ist, so dass nur darauf zurückgegriffen zu werden braucht. Das Ziel inszenierter Berichterstattung liegt in der Erzeugung von Affekten, von Emotionen. Die Inszenierung vor Ort soll zwei Kategorien von Zuschauenden zufriedenstellen. Erstens die Auftraggeber. Sie orientieren sich an Einschaltquoten und bestimmen danach den Marktwert des Journalisten oder der Journalistin. Zweitens die eigentlichen Konsumenten, in denen zwei Bedürfniskomplexe konkurrieren: Sie möchten informiert werden, das jedoch möglichst unterhaltsam und spannend. Dadurch sind sie von vornherein disponiert, optische wie sprachliche Relativierungen, die den Schein von Seriosität der Berichterstattung aufrechterhalten, indem sie auf den Inszenierungscharakter verweisen, zu verdrängen. Der Reporter bittet einen Soldaten, zur nächsten Hausecke zu schleichen und dort eine Salve auf eine Mülltonne (die der Fernsehzuschauer nicht sieht) abzufeuern, um so eine Kampfsequenz zu simulieren. Der Soldat schleicht sich an, als ob hinter der Hausecke der Feind lauern würde, weiß aber genau, dass dort nur eine Mülltonne steht. Der szenische Vorgang zwischen dem Soldaten, dem Reporter, dem Kameramann und eventuell weiteren Umstehenden wird mediatisiert und an die Zuschauenden am Fernsehen vermittelt, allerdings nur teilweise. Die Zuschauenden verfolgen nur die

⁴⁶ Schechner, Richard: *Theater-Anthropologie. Spiel und Ritual im Kulturvergleich*. Aus dem Amerik. von Susanne Winnacker. Reinbek bei Hamburg 1990, S. 269–281.

Aktion des Soldaten, nicht den gesamten szenischen als medialen Vorgang. Das Geschehen ist für sie nicht eindeutig als Simulation erkennbar, aber daran sind sie gewöhnt. Das Beziehungsgefüge zwischen den vor Ort Beteiligten erfüllt die Kriterien für Medientheater. Das Beispiel beantwortet eine zentrale Frage, „die Medientheater dem Zuschauer stellt“, sie „lautet: Warum ist es das Bild, was mehr fasziniert?“⁴⁷ Es fasziniert mehr als ein Vorgang im Theater, weil es nicht allein ist, nicht nur kurz und unwiederbringlich existiert. Es wirkt und entlastet gerade durch die Gewissheit, dass es wiederholbar ist und ihm unendlich viele andere folgen.

Die Nachrichtensendungen und ähnliche Formate enthalten mit fortwährender Dramatisierung ein veritables Beschleunigungsmoment. Dramatisierung sei „das allgemeine Kennzeichen der medialen Information“, stellte *Hans-Thies Lehmann* 2013 fest. Dramatisierung bringe „Realität scheinbar näher: Sie maskiert, was strukturell ist, als menschliches Handeln; sie psychologisiert, was in Wahrheit Resultat von Kalkulation ist; sie individualisiert, was in Wahrheit von Charaktermasken gehandelt wird, die, durch ein anderes Individuum ersetzt, in allem Wesentlichen kaum anders handeln würden.“ Die Nachrichten übernehmen dabei Themen, „die früher einmal in der Tragödie verhandelt wurden [...]. Jedoch war die Tragödie dazu da, hinter der Oberfläche des Schreckens eine Tiefe aufzudecken (nicht zuletzt die tragische Ironie, daß das Opfer eines Schreckens diesen unwissend selbst über sich heraufbeschworen hat), die hinter der Information verlorengelht. [...] Die ‚Kurzdramatik‘ der Medien“ habe zwar vom Drama „die Dramatisierung übernommen“. Aber die Kürze vermöge nicht, „mit dem Tempo der Information auch die Reflexion, das Denken zu beschleunigen.“⁴⁸

Nicht nur Theater kann als Vielfraß Mediales verschlingen, sondern auch die Kamera Szenisches. Sie lechzt geradezu nach szenischen Vorgängen. Sätze wie „Nach sieben Takes hatten wir endlich die Szene im Kasten“ reflektieren vordergründig die sieben Versuche, die gestartet wurden, einen wie auch immer gearteten Ausschnitt von Wirklichkeit zu filmen, und dies in einer solchen Qualität, dass möglichst alle am Set, insbesondere aber die Regisseurin, zufrieden den Drehort verlassen oder eine Pause einlegen konnten. Waren Agierende zugegen, so mussten sie siebenmal spielen. Denn die Aufforderung, „make love to the camera“ beschreibt nur die eine

⁴⁷ Lehmann: Postdramatisches Theater, S. 440.

⁴⁸ Lehmann, Hans-Thies: Tragödie und dramatisches Theater. Berlin 2013. S. 593 f. – Der folgende Absatz aus Kotte: Schau Spiel Lust, S. 373 f.

Hälfte eines komplexen Vorgangs. Natürlich müssen die Agierenden für die Kamera darstellen. Sie verlieren dabei ihren Körper an das Bild und gewinnen ewige Präsenz. Aber genauso wichtig ist ihr Spiel für das Aufnahmeteam: Nach zu vielen Takes sinkt ihr Ansehen bei steigenden Kosten. Ein Vorgang mit Konsequenzen, denn sie riskieren, nicht wieder besetzt zu werden. Das Spiel für die Kamera ist ein szenischer Vorgang vor der Kamera. Die Agierenden spielen im Kreis der aufmerksam Schauenden am Set, die während der Takes leise und taktvoll ihre speziellen Aufgaben verrichten, immer mit mindestens einem Auge die Szene verfolgend. Der Vorgang ist spielerisch, Darstellung und Kampf; zumindest widerfahren die gezeigten Tötungen nicht den Agierenden. Meist wird auch darum gekämpft, wer etwas am besten darstellen kann. In unterschiedlichem Grad lässt sich trotz aller nachfolgenden Bearbeitungsschritte aus einem Film noch herauslesen, welcher Art die szenischen Vorgänge waren, die sich vor der Kamera abspielten – unvermittelt, interaktiv. Das Rekonstruktionsvermögen der Rezipierenden vor der Leinwand oder am Bildschirm wird durch zahlreiche Filme, die wie *Federico Fellinis Roma* gerade diesen Prozess thematisieren, ständig weiter ausgebildet, verstärkt durch Making-of-Informationen, die die Entstehung von Filmen dokumentieren.

Medientheater als Theaterform

Die Kamera ist eine Schnittstelle zwischen szenischen und medialen Vorgängen. Film und Fernsehen haben damit im 20. Jahrhundert eine neue Theaterform hervorgebracht, die zu den bisherigen Formen nicht nur hinzustößt, sondern auch andere Stile des Darstellens ausbildet und in großem Umfang heutige Wahrnehmungsweisen prägt. Sie ist eigenständig. Die bisherigen Theaterformen wandeln sich vor der Folie der neuen. Das Musical *Hair* etwa wurde 1967 zunächst unter Theaterbedingungen aufgeführt. 1979 verfilmte es *Milos Forman*. Danach wird es wieder häufig unter Theaterbedingungen gespielt. Dabei wirkt der außergewöhnliche Film bis heute stark nach. Denn die technische Überformung des Stoffes strukturierte ihn neu und schuf eine Art medialen Standard, mit welchem sich – wie auch immer – jede Nachfolgeinszenierung auseinandersetzt. Das Medienprodukt und die späteren Inszenierungen wirken wiederum zurück auf den Lebensprozess, indem mediale oder szenische Vorgänge im Lebenstheater variiert werden, wenn zum Beispiel Jugendliche im Gespräch einander Szenen oder Songs aus Filmen andeutend vorspielen.

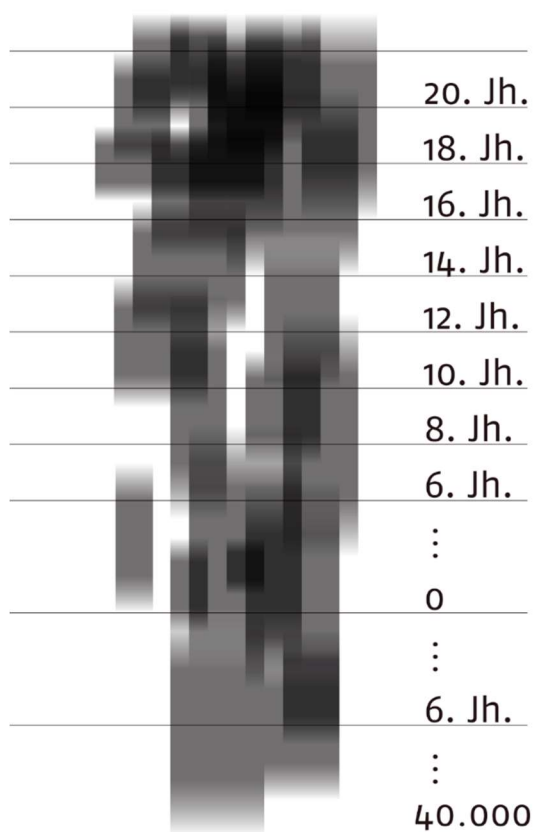


Abb. 4: In jedem Zeitraum koexistieren viele Theaterformen. Medientheater stößt im 20. Jahrhundert hinzu.

Das Spektrum von Theaterformen verändert sich gewöhnlich über lange Zeiträume. Ab etwa 1600 sprechen wir von der Oper und besuchen heute noch Opernpremierer. Vergehende oder in den Hintergrund tretende Theaterformen – wie das Singspiel – werden durch entstehende ersetzt. Und dennoch kommt es auch zu prägenden Neuerungen: Niemals vor dem 20. Jahrhundert hat es die Notwendigkeit gegeben, so viele szenische Vorgänge aus der Beziehung zwischen Aufnahmeteams und Agierenden heraus zu entwickeln. Die Kamera ließ die neue Theaterform Medientheater entstehen, die schnell einen zentralen Platz einnahm und heute am besten unserem Zeitgeist der netzwerkartigen Ausbreitung entspricht:

Nicht allein im Theater, auch in der Realität haben wir es mit Prozessen einer Verbreiterung und Verflachung oder neutraler: mit einer neuen Flächigkeit zu tun. Der Wert der Tiefe ist gefallen. Breite, Konnexion, Vernetzung, Vervielfältigung müssen sie ‚ersetzen‘. Kultur und in ihr das Ich werden flacher, dafür unendlich differenzierter verschaltet mit Informationsströmen, Wahrnehmungen, oberflächlichen, aber vielgestaltigeren Begegnungen.⁴⁹

⁴⁹ Lehmann: Tragödie und dramatisches Theater S. 592.

Es macht keinen Sinn, im Bereich von Lebenstheater alle Feste, Rituale, Zeremonien, Parteitage und Auftritte von Päpsten, Politike*innen, Rockstars oder anderen VIPs auf ihre Qualitäten als szenische Vorgänge und ihre Zugehörigkeit zu bestimmten Theaterformen hin zu untersuchen. Genauso unsinnig wäre es, alle Filme, Talkshows, Nachrichtensendungen usw. als szenische Vorgänge zu rekonstruieren, als das, was vor der Kamera stattgefunden hat. Die Forschung wird sich auch hier meist exemplarisch auf die jeweiligen Formate beziehen oder für bestimmte Zwecke einzelne Ereignisse auswählen, quasi als Blick hinter die Kulissen.

Die audiovisuellen Medien des 20. Jahrhunderts, Film und elektronische, kreierten mit dem Medientheater einen Newcomer, der die übrigen Theaterformen von einigen Bildungs- und anderen Funktionen befreit, was die Experimentierfreudigkeit im Theaterbereich gesteigert und sich nebenbei im postdramatischen Theater ausgedrückt hat. Theater, ein Relikt aus der Zeit der Handarbeit, entwickelt sich zwar nicht – außer in den Theatermedien –, aber der anthropologische Wert von Kopräsenz wächst mit ihrer Marginalisierung.⁵⁰ Für die anspruchsvolle Aufgabe der Theaterwissenschaft, Medientheater zu erforschen, braucht es eine enge Zusammenarbeit mit der Medienwissenschaft. In den szenischen Vorgängen genießen die Zuschauenden die Aufhebung vorgefertigter Bilder, in den medialen Vorgängen und Bildern hingegen genießen sie die Aufhebung der einschränkenden Körperlichkeit szenischer Vorgänge.

6. Theaterformen wandeln sich im Theatralitätsgefüge

Da jede Person ihr eigenes Theaterverständnis ausbildet, indem sie bestimmte szenische Vorgänge Theater nennt und sie zu Theaterformen bündelt, ist der Begriff *das Theater* ein mit Attributen – Beifügungen und Zusätzen – überladener Containerbegriff,⁵¹ der alles, was zu Theater gehört, zu fassen vermag und damit

⁵⁰ Handarbeit steht hier anthropologisch für die körperlich-sinnliche Seite von Theater, zu welchem auch Kopfarbeit gehört, historisch für den Handwerker im Mittelalter, der oft noch selbst seine Produktionsmittel besaß – anders als im Zeitalter der maschinellen Produktion. Handarbeit ist rückständig und teuer, aber sie besitzt etwas von der Einmaligkeit von Theater.

⁵¹ <http://www.gruenes-blatt.de/index.php/Begriff:Containerbegriff>; (Zugriff am 18. Juni 2021): „Im Kontext der Diskursanalyse sind Containerbegriffe Worte, die sehr viele Attribute enthalten, die mit dem Ausgangsbegriff als im Zusammenhang stehend wahrgenommen werden. Containerbegriffe können für abstrakte Abhandlungen sinnvoll sein, da sie Beobachtungen zusammenfassen und übergreifende Interpretationen möglich machen. Im konkreten Leben angewendet (was häufig geschieht) bergen sie große Probleme für einen offenen, selbstbestimmten Umgang miteinander. "Liebe" ist ein solcher Containerbegriff. Der Container enthält hier Attribute wie "Eifersucht",

nichts konkret erfasst. Eine Kirsche steht ihrem Begriff näher. Der Containerbegriff *das* Theater weist allenfalls in eine Richtung. Er hat dies mit Begriffen wie Liebe, Glaube oder Frieden gemein. Für die konkrete Erforschung von Theater spricht man besser über die relationalen Theaterformen. Denn jede Theaterform steht in klärbaren Relationen zu anderen. Wie aber umgehen mit diesen Theaterformen? Wenn keine die anderen aufsaugt und damit ersetzt – nicht einmal das Medientheater vermag das –, wenn sich alle in einem Zeitraum nur wandeln und in den Vordergrund treten oder in den Schatten zurück, so erscheinen sie zunächst wie wahllos über eine Metallplatte gestreute Eisenspäne. Wird in der Mitte der Platte ein Magnet positioniert, wenden sie sich wie von Geisterhand geführt diesem zu. Als ein solcher Magnet kann das Theatralitätsgefüge gelten. Das Konzept, das tatsächliche Widerspruchsverhältnisse des Theaterorganismus spiegelt, basiert auf Forschungen von *Rudolf Münz*.⁵² Es beinhaltet eine der wesentlichen neueren theaterhistoriografischen Methoden, die die Resistenz von Theater erhellen. Wer beispielsweise eine Theatergeschichte von vierhundert Seiten schreiben möchte, weil der Verlag vierhundert Seiten vorgibt, muss sich für sinnvoll gewählte Zeitabschnitte entscheiden und dafür, was einzubeziehen ist oder auszuschließen und was erwähnenswerte Kontexte sind. Beim Auswählen fällt auf, dass zum Beispiel von *Bertolt Brechts Straßenszene* und seinem alltäglichen Theater⁵³ über Darstellungen in Festen und Einzügen von Herrschern, dann Amateurtheater, Performance Art usw. die Komplexität hin zur *Hamlet*-Inszenierung der *Royal Shakespeare Company* oder einer *Wagner*-Oper in Bayreuth stetig zunimmt. Unterschiedliche Theaterformen einer gegebenen Zeitspanne bilden unter einem möglichen Kriterium der Komplexität ein Panorama oder ein Kontinuum vom

"Sehnsucht", "Euphorie", "Erregung", "Romantik", "Vertrauen", "Dauerhaftigkeit" etc. Diese einzelnen Merkmale müssen nicht gleichzeitig auftreten, es genügt dass einige davon wahrgenommen werden, um die Assoziation auszulösen, dass es sich um "Liebe" handele. Problematisch wirkt sich der "Container" aus, wenn mensch meint, dass der Begriff zutreffend sei ("es ist Liebe") und nun andere Attribute hervorkramt, die nun auch erfüllt werden müssten. So werden Erwartungen und Hoffnungen genährt, die nie richtig miteinander kommuniziert worden sind. Der Container wird im Laufe der Zeit mit allen möglichen Eindrücken, Erfahrungen, Informationen und anerzogenem Wissen gefüllt. Seine Quellen sind typische Sozialisationsorte: Märchen und Medien, Familie und Umfeld, Schule und Arbeitsplatz. Um nicht von ihm überrollt zu werden braucht es eine kritische Reflektion der Begriffe, die mensch darin verortet, und der eigenen Wahrnehmung und Handlungen.“ – Für Theater wie Medien könnte die mittelalterliche Auseinandersetzung zwischen Realismus (*Thomas von Aquin*) und Nominalismus (*Wilhelm von Ockham*), ob allgemeinen Begriffen Wirklichkeit zukommt, also der sogenannte Universalienstreit, in der Diskussion über Container- und relationale Begriffe bedeutsam sein, was einzuflechten aber die Ziele der vorliegenden Studie übersteigt.

⁵² Münz, Rudolf: *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*. Berlin 1998. Darin die ersten Beiträge von 1989 und 1992 über das Theatralitätskonzept auf den S. 66–103.

⁵³ Brecht, Bertolt: *Arbeitsjournal 1938–1955*. Berlin 1977, S. 300.

Lebenstheater bis hin zum Kunsttheater.⁵⁴ Die Repräsentation von Welt auf diesem Kontinuum wird zuweilen durch Haltungen, Meinungen, Normierungen und Verbote beeinflusst, die von der Gesellschaft ausgehen. Das geschieht ohne die Verwendung von Mitteln des Theaters. Diese Haltungen beziehen sich jeweils auf einzelne Theaterformen des Kontinuums, lehnen diese ab oder unterstützen sie. Institutionen und Personen äußern sich kritisch, verbieten, aber sie können auch bestimmte Formen von Theater zum Vorbild erheben, an dem sich die anderen ein Beispiel nehmen sollten, sie können normieren, reformieren, verändern etc. Deshalb bedeutet der zusammenfassende Begriff Haltungen eben nicht nur Verbot, sondern Einflussnahme.

Das Kontinuum kann aber auch mit Mitteln des Theaters hinterfragt werden, indem zum Beispiel in der Renaissance die Commedia dell'arte⁵⁵ eine ambivalent-kritische Position gegenüber dem repräsentativen Humanistentheater einnimmt oder spielerische Mittel wie Verkehrung, Parodie und Fragmentierung den repräsentativen Charakter von Inszenierungen brechen, angewandt zum Beispiel von der Vice-Figur bei *Shakespeare*.

Das komplexe System konstituiert vier Komponenten, das Panorama zwischen den Polen sowie die beiden Sphären der Einflussnahme. Die Störungen verwenden Theatermittel und können Theaterspiel genannt werden, während die Theater entgegengebrachten gesellschaftlichen Haltungen auf Theatermittel verzichten und deshalb Nichttheater heißen. Alle Komponenten interagieren in einem bestimmten Zeitraum an einem bestimmten Ort auf eine jeweils konkrete Art und Weise, was dann als die Theatralität eines bestimmten Raumes zu einer bestimmten Zeit bezeichnet werden kann, eines „Zeit/Raums“ nach *Stefan Hulfeld*.⁵⁶

⁵⁴ Der Vorteil der Verwendung eines solchen Kontinuums besteht darin, dass auch andere Kriterien verwendet werden können, wodurch Abwandlungen des Kontinuums oder andere Reihungen der Phänomene entstehen.

⁵⁵ Drei unterschiedliche Begriffe betreffen drei Aspekte des Phänomens: Commedia all'improvviso war ein zeitgenössischer Ausdruck und betrifft die Art des Spiels. Commedia italiana wählt den topografischen Fokus, insbesondere wenn Italiener im Ausland auftreten und Commedia dell'arte ist heute der gebräuchlichste Begriff. – Grundlegend hierzu: Hulfeld, Stefan (Hg.): *Scenari più scelti d'istrioni. Italienisch-deutsche Edition der einhundert Commedia all'improvviso-Szenarien aus der Sammlung Corsiniana*. 2 Bde., Göttingen 2014, Bd. 1, S. 9–112.

⁵⁶ *Stefan Hulfeld* führte 2000 die Begriffe Lebenstheater und Kunsttheater, Theaterspiel und Nichttheater ein. Hulfeld, Stefan: *Zähmung der Masken, Wahrung der Gesichter. Theater und Theatralität in Solothurn 1700–1798* (= *Theatrum Helveticum* 7). Zürich 2000, S. 400 f.



Abb. 5: Theatralitätsgefüge eines Zeit/Raums

Erste Anwendungen der Methode können nachgelesen werden.⁵⁷ Wenn das Kontinuum der Theaterformen auch zwischen den Antipoden Lebenstheater und Kunsttheater entfaltet wird, so muss es doch keinesfalls zu allen möglichen Kontexten einer Zeitspanne in Beziehung gesetzt werden. Es ist zum Beispiel in der Renaissance gegenüber sozialökonomischen Komponenten oder Kriegen weitgehend immun. Auch Wechsel an der Spitze der weltlichen oder geistlichen Macht führen kaum zu Veränderungen. Differenziert und nachhaltig wirken hingegen Nichttheater und Theaterspiel auf die Theaterverhältnisse ein. Der Vorteil der Methode besteht darin, ein lebendiges Zusammenspiel darstellen zu können, das sich im Laufe der Zeit wandelt, statt den Begriff Theatralität, wie es meistens geschieht, an einzelne Ereignisse zu binden, die dann die Eigenschaft besäßen, theatral zu sein, wodurch sich der Zirkelschluss ergibt, dass *das* Theater stets am theatralsten ist.⁵⁸ – Durch das Theatralitätsgefüge wird die Theatralität eines Zeitraums beschreibbar als das je spezifische, dynamische Zusammenwirken des Kontinuums zwischen Lebenstheater und Kunsttheater mit Theaterspiel und Nichttheater. Nur jene Kontexte werden einbezogen, die theaternah und damit am meisten relevant sind. Im Gegensatz zu üblichen Konzepten, die *die* Entwicklung *des* Theaters beschreiben und deshalb von der jeweils prägnanten und vorherrschenden Theaterform nur abweichen, um deren

⁵⁷ Das Theatralitätsgefüge als theaterhistoriografische Methode. In: Kotte: *Schau Spiel Lust*, S. 383–397. – Ob das Modell sinnvoll anwendbar ist für die gesamte Theatergeschichte, zeigt sich im Buch *Theatergeschichte*, das nach diesem Konzept strukturiert wurde. Die jeweils letzten Abschnitte am Ende der einzelnen Kapitel versuchen, das Theatralitätsgefüge der jeweiligen Zeiträume zu erfassen. Kotte: *Theatergeschichte*.

⁵⁸ Fischer-Lichte, Erika: „Theatralität und Inszenierung“, in: Dies./Pflug, Isabel (Hg.): *Inszenierung von Authentizität*. Tübingen 2000, S. 11–27, 18 f.

Bedeutsamkeit vor dem Hintergrund des Devianten zu stärken, entsteht ein wesentlich differenzierteres und komplexeres Bild, aus dem sich ablesen lässt, warum Theater auch heute nicht auf der Strecke bleibt.

Die Methode, Theatralitätsgefüge zu bestimmen, lässt sich nahtlos in die Theaterwissenschaft einfügen, unabhängig davon, wie diese organisiert ist.⁵⁹

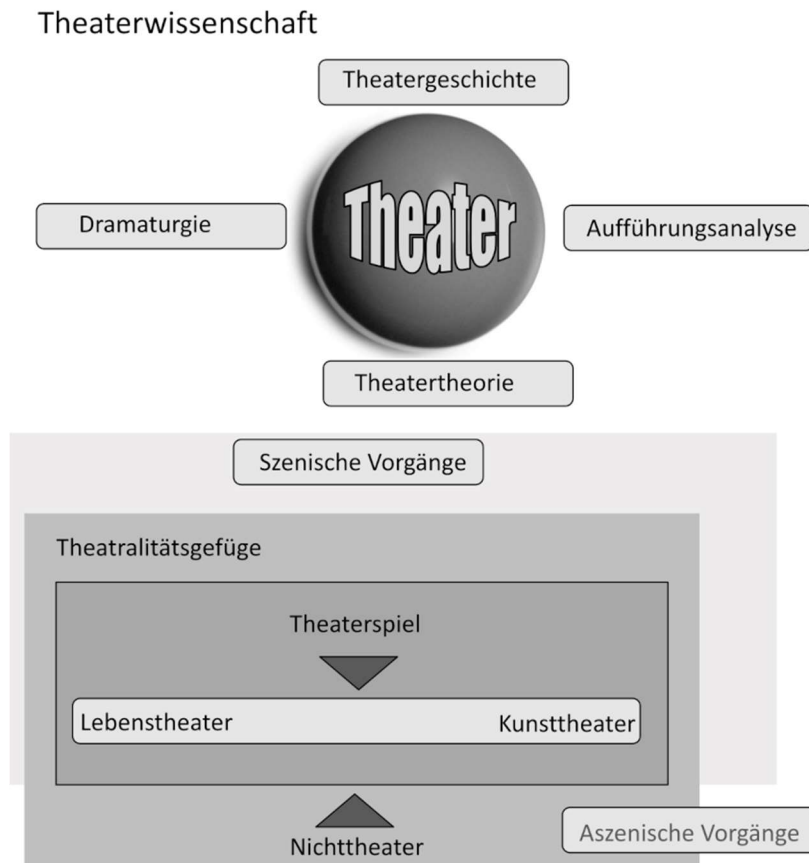


Abb. 6: Gegenstand und Komponenten einer Theaterwissenschaft als offenes System.

In diesem Beispiel eines offenen Systems wird Theaterwissenschaft als Ganzes systematisch und historisierend betrieben und hat szenische Vorgänge zum Gegenstand, von denen Zuschauende einige Theater nennen. Mit ihren Komponenten Theatergeschichte, Dramaturgie, Aufführungsanalyse und Theatertheorie trägt sie

⁵⁹ Vgl. zur Fachgeschichte das Standardwerk: Hulfeld, Stefan: *Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis. Wie Wissen über Theater entsteht* (= Materialien des ITW Bern 8). Zürich 2007 sowie Kotte, Andreas: „Das Theaterspiel und seine Wissenschaft“, in: VHS-Bulletin Nr. 1, April 2012, S. 36–44.

dazu bei, dass der öffentliche Diskurs über Theater differenzierter und qualifizierter geführt werden kann. Theaterwissenschaft untersucht Theater in seinen Formen, fokussiert zuweilen auf die Aufführung oder das Theaterspiel.

Etwas „überzubringen“, eine „Botschaft“ zu übermitteln, erscheint nur mehr als die eine Problematik, die unter dem Bedeutungsaspekt untersucht wird. Die andere betrifft das sonderbare Handeln selbst, das keine handhabbaren Produkte hervorbringt, sondern im Entstehen vergeht. Hier wird die Bearbeitung des eigenen Körpers der Agierenden thematisiert, was die Qualität ihres Spiels ausmacht. Theatergeschichte und die Beschäftigung mit den verschiedensten Formen von Gegenwartstheater erscheinen vor allem in ihrem wechselseitigen Bezug sinnvoll.⁶⁰ Dramaturgie und Aufführungsanalyse gehen mit Situationen um, die sich in Vorgänge wandeln. Dramaturgie ist Methode und Gegenstand zugleich: Wie wurde oder wird ein dramatischer Text gestaltet oder bearbeitet, damit er wirkt? Wie wird ein Ereignis strukturiert, damit es wie gewünscht funktioniert? Welche Dramaturgie liegt einem Text oder einem Ereignis zugrunde? Die Aufführungsanalyse untersucht im Nachhinein das Ergebnis aller Bemühungen der Dramaturgie, der Regie, der Schauspielenden und das Ereignis selbst. Sie liefert Erklärungen für die Wirkungsweise und Fakten für das kreative Handwerk der Dramaturgin und des Dramaturgen in einer nächsten Produktion, erörtert aber auch den Stoff für die Auseinandersetzungen der Zuschauenden auf dem Heimweg.

Theatertheoretische Einsichten und Erkenntnisse werden vornehmlich durch den Vergleich von Handlungsabläufen gewonnen. Ob willentlich oder nicht, immer werden dabei szenische von aszenischen Vorgängen geschieden, die auch die wesentliche, unsere Wahrnehmung prägende Gruppe der medialen Vorgänge beinhalten. So entfaltet sich Theaterwissenschaft als Lehre von den Erscheinungsformen von

⁶⁰ *Max Herrmann* hatte schon 1923 verdeutlicht, warum er das Fach nicht „Theatergeschichte“, analog zu „Kunstgeschichte“, nennen wollte. Mit Theaterwissenschaft wolle er ausdrücken, dass es in der Lehre und der Forschung darauf ankomme, „die Theatergeschichte und die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem modernen Theater als ebenbürtig nebeneinander zu stellen und ineinander zu verflechten: einerseits weil die junge Theatergeschichte nur dann zu lebendigen Erkenntnissen kommen wird, wenn sie sich auf dem gründlichsten Wissen um das lebendige Theater aufbaut; andererseits weil der akademische Unterricht den künftigen Theaterbeamten, den Direktor, den Dramaturgen, den Regisseur (nicht den Schauspieler!) und den künftigen Theaterkritiker ausbilden soll und weil die Beschäftigung mit der Theatergeschichte zwar einen sehr wesentlichen Bestandteil aber doch eben nur einen Bestandteil bilden kann.“ Herrmann, Max: „Berichte der theaterwissenschaftlichen Institute an den deutschen Universitäten: Berlin“, in: *Das Deutsche Theater, Jahrbuch für Drama und Bühne*. Hg. v. P. Bourfeind, P. J. Cremers u. I. Gentges. Band II 1923/24, Bonn und Leipzig 1924, S. 135.

Theater in ihrer Beschaffenheit, ihrer synchronen Aufeinanderbezogenheit sowie diachronen Abfolge. Es werden viele verschiedene theatertheoretische Methoden angewandt, in einigen Instituten wird versucht, Theatralitätsgefüge für bestimmte Zeiträume zu erhellen. Mittels szenischer Vorgänge sichern wir das Überleben der Gesellschaft. Aber ohne szenische Verfele sie bald in Agonie.

7. Verfemte haben einen langen Atem

Die szenischen Vorgänge sind das, was als Tatsache vorliegt. Theater ist die spezielle Auswahl an szenischen Vorgängen, die Zuschauende als solches wahrnehmen.⁶¹ Theaterformen bündeln ähnliche szenische Vorgänge. Das Theatralitätsgefüge macht durch Theaterspiel und Nichttheater darauf aufmerksam, dass sich Theaterformen in einem lebendigen Widerspruchszusammenhang entfalten. Dieser ist zugleich Bremsklotz und Lebenselixier, bestimmt die Resistenz von Theater und sein Movens. Hätte es je *das* Theater gegeben, welchem über Jahrhunderte Förderung oder zumindest Toleranz entgegengebracht und das im Diskurs über die Künste gleichberechtigt behandelt worden wäre, dann geriete es jetzt vielleicht in einen Umwandlungsprozess hin zum Medientheater. Dass dem nicht so ist, trotz einer Schwerpunktverlagerung der öffentlichen Aufmerksamkeit hin zu den audiovisuellen Medien, dass andere Theaterformen munter weiterbestehen, kann aus den Theatralitätsgefügen heraus über die Zeiträume hinweg erklärt werden, und zwar mit der permanenten Gefährdung von Theater (Nichttheater). Diese Gefährdung begleitet Theater in seiner *gesamten* Geschichte, bildet seine normale Existenzweise. Es wurde und wird angefeindet – und es überlebt. Wie ein geteilter Regenwurm. Aber warum ist Theater so resistent?⁶²

Wir wissen nicht, wie sie im Einzelnen benannt wurden, aber die Künste entfalteteten sich gemeinsam in der Phase der gesellschaftlichen Menschwerdung. Unsere

⁶¹ Die persönlichen Theaterbegriffe können in Ausnahmefällen sogar über die szenischen Vorgänge noch hinausgreifen bis hinein ins Feld der medialen Vorgänge. Cybertheater etwa ist eine solche metaphorische Begriffsverwendung von Theater, die in den Container passt, aber Definitionsversuche verunmöglicht.

⁶² Vgl. dazu die jeweiligen 5. Abschnitte der einzelnen Kapitel in Kotte: Theatergeschichte. – Resistenz, vom lateinischen *resistentia*, bezeichnet den Widerstand, den ein Lebewesen schädlichen Umwelteinflüssen entgegensetzt. Für den hier verhandelten Gegenstand schließt Resistenz den psychologisch verwendeten Begriff Resilienz, also psychische Widerstandsfähigkeit und Krisenbewältigung, zwingend ein.

Vorfahren waren, als sie noch Mammuts erlegten, schon hervorragende Bildhauer und Plastiker, sie musizierten, malten und zeichneten gern. Das wissen wir von Artefakten, von Flöten aus Schwanenknochen, Statuetten, Terrakotten, zahlreichen Felszeichnungen, die Büffel, Löwen und Pustelschweine zeigten, auch Zauberer beim Jagdtanz.⁶³ Wenn unsere Vorfahren hungerten, mussten sie jagen oder sammeln. Dabei kam es zu Unfällen: Die Grube für das Mammut hätte tiefer gegraben werden müssen. Das Mammut befreit sich, es zerstampft zwei Jäger. Von solchen existenziellen Ereignissen musste man abends den Daheimgebliebenen erzählen. Man musste in Arbeits- und Jagdtänzen lernen, die Koordination zu verbessern, um erfolgreicher zu jagen. Man musste sich in Ritualen von den Ahnen Hilfe holen, um nicht zu verzweifeln, und man musste Naturgewalten verkörpern und sie spirituell aufladen, um ihnen zu trotzen. Solche szenischen Vorgänge gehörten unbefragt zum allgemeinen Lebensprozess, lange bevor in Ägypten dann Dramen hinzukamen.⁶⁴ Insofern die Existenz dem Namen vorausgeht – unsere Vorfahren jagten, nannten es aber sicher nicht Jagd –, erlebte Theater sein Goldenes Zeitalter lange vor der griechischen Antike.

Im 19. Jahrhundert wurde die These verbreitet, das sogenannte „abendländische“ Theater sei in Griechenland entstanden. Dafür spricht, dass auf den Tanzkreis die Rampe folgte, die Sitzreihen baulich fixiert wurden und das griechische Theaterwesen vom 6. bis ins 4. Jahrhundert v.u.Z. institutionalisiert wurde. Vor allem aber erschienen im 6. und 5. Jahrhundert etwa 1.200 Tragödien, wovon 31 Tragödien von *Aischylos*, *Sophokles* und *Euripides* vollständig überliefert sind, also 2,5 Prozent.⁶⁵ Was für ein Höhepunkt, was für ein Fest des Dramas! – Zugleich aber geriet Theater in den Verdacht, die Konzepte der Philosophie, der Geschichtsschreibung und der Religion sowie entsprechende Herrschaftsstrategien zu unterminieren. Der Philosoph *Platon* vertreibt die Mimen und Tragödiendichter aus seinem angestrebten Staat, weil sie die Götter persiflieren, lachend darstellen und kritisieren würden und weil sie lügen: „mit

⁶³ Clotte, Jean/Lewis-Williams, David: *Les chamanes de la préhistoire*. Paris 1996, S. 38, 54. – Immer ältere Höhlenzeichnungen werden entdeckt. Derzeit gilt ein lebensgroßes Pustelschwein aus Sulawesi mit seinen 45.500 Jahren als älteste menschliche Zeichnung. FAZ online: „Älteste Höhlenmalerei der Welt entdeckt“, <https://www.faz.net/aktuell/wissen/erde-klima/indonesien-aelteste-hoehlenmalerei-der-welt-entdeckt-17145147.html?GEPC=s5> vom 14. Januar 2021 (Zugriff am 18. April 2021).

⁶⁴ Sethe, Kurt: *Untersuchungen zur Geschichte und Altertumskunde Aegyptens* [1928]. Bd. 10, Hildesheim 1964, S. 99–102. – Vgl. Kotte: *Theatergeschichte*, S. 26–33.

⁶⁵ Latacz, Joachim: *Einführung in die griechische Tragödie*. Göttingen 1993, S. 79. Darüber hinaus sind Fragmente und viele Dramentitel überliefert.

der Wahrheit aber haben sie nichts zu tun“.⁶⁶ *Platon* handelt wider besseres Wissen, denn im 5. Jahrhundert hatten sich die Dramatiker enorm um die Verbesserung des Gemeinwesens verdient gemacht. Sie haben Befreiungskriege befürwortet (*Aischylos, Die Perser*) und andere Kriege zwischen Griechen in Frage gestellt (*Aristophanes, Der Frieden*). Sie haben die Demokratie gewürdigt (*Sophokles, Aias*) und nach dem Recht des Individuums gefragt (*Euripides, Medea*). Sie trotzdem aus einem zukünftigen Staat auszuschließen, offenbart Angst vor Konkurrenz, vor Pluralität im Denken.

Herodot und *Thukydides* verurteilen die Dramatiker, weil diese nur Freude und Ergötzen hervorrufen wollten, aber Zeiten, Orte und Figuren vermengten, während sich Geschichtsschreiber wie sie um die Fakten bemühten.⁶⁷ Erfundenes Bühnengeschehen wirkt recht überzeugend. Die dramatischen Dialoge werden auf den Bühnen kontrovers geführt. An ihnen sind mehrere Sprecher*innen beteiligt. Wer also hat Recht? Wer vertritt die Wahrheit? Den Dialog wörtlich zu nehmen würde bedeuten, die Schauspielenden mit dem dargestellten Helden zu identifizieren. Dies verhindern aber die Theatermedien und überhaupt jene Spezifika der Präsentation, die an eine reflexive Einstellung des Publikums appellieren: das Tragen von Masken, das Spielen sämtlicher Frauenrollen durch Männer, die verfremdende Theatermaschinerie. Sie entrücken die Vorgänge dem, was unmittelbar als wahr anzunehmen ist. Ein Feuerwerk fantastischer Einfälle der Alten Komödie erhebt Irrationalität zum Prinzip. Im Namen des Logos muss deshalb künstlerische Wahrheit bekämpft werden.

Rhetoriker wie *Marcus Tullius Cicero* lassen den Redner Gemüt und Charakter der Zuhörer formen. Vor dem schlechten Beispiel der Schauspielkunst ist eine Rhetorik als eine Art bessere Schauspielkunst zu entwickeln. Der Redner soll die Nachahmung

⁶⁶ *Platon: Der Staat*. A. d. Griech. übers. v. Otto Apelt, Leipzig 1978, (10. Buch) S. 421. Die wichtigsten Aussagen zu ihrer Gefährlichkeit und zur Notwendigkeit des Ausschlusses finden sich im 3. und 10. Buch der *Politeia* (Der Staat) sowie in *Nomoi* (Gesetze), dort u.a. im 7. Buch [817 St.].

⁶⁷ *Herodot* [2, 116] beispielsweise kritisiert die Behauptung *Homers*, wonach *Helena* den Trojanischen Krieg in Ilion (Troja) miterlebt haben soll. Ihm, *Herodot*, sei aber in Ägypten versichert worden, dass *Paris* und *Helena* infolge ungünstiger Winde an die ägyptische Küste bei Kanapos verschlagen worden seien: War *Helena* nun in Troja oder war sie in Ägypten? *Herodot* hielt die Auskunft der Ägypter für wahrscheinlicher. „Anscheinend hat auch Homer diese Geschichte gekannt. Sie paßte ihm aber nicht so gut in sein Gedicht wie die andere, die er darin aufnahm. Deshalb ließ er sie weg [...].“ Historische Wahrheit, auch wenn sie nur auf Hörensagen beruht, wertet er höher als eine künstlerische. – *Herodot: Das Geschichtswerk in zwei Bänden*, hg. von Hans-Joachim Diesner und Hannelore Barth (Bibliothek der Antike), Berlin und Weimar 1985, 1. Band, S. 155 f.

nur diskret andeuten, sodass der Hörer sich mehr denkt, als er sieht. Zwar verhüllen oder enthüllen sowohl die Rhetorik als auch die Schauspielkunst Wahrheit durch Erwecken von Wahrscheinlichkeit, Schein und Illusion, aber sich mit Rhetorik ausführlich zu beschäftigen, bringt Ansehen, während Schauspielern als Handwerk zu vernachlässigen ist.⁶⁸ Cicero lässt also Theaterspiel nur noch als Hilfsmittel für die Ausbildung von Rednern gelten. Christliche Kirchenlehrer wie *Tertullian* verwerfen Theaterspiel als heidnisch und körperlich. Christus, der Urheber der Wahrheit liebe keine Täuschung, und jede Fiktion gelte bei ihm als eine Fälschung.⁶⁹ Parallel zu und unmittelbar nach den größten Triumphen der antiken Tragödien- und Komödienwettbewerbe vereinigt sich die Gegnerschaft hinter der Losung: Wahrheit gibt es nur jenseits der Bühne. Bis in die Renaissance wird Theater aus dem ästhetischen Diskurs ausgeschlossen, während die zurückhaltenden bildenden zu den praktischen Künsten gezählt werden und die Musik sogar durch die Aufnahme unter die *artes liberales* geadelt wird.

Der Klerus im Mittelalter spricht vom *histrion turpis*, dem schändlichen Komödianten. Schändlich sind seine Worte, seine Gesten und das Leben, das er führt. Schändlich bedeutet auch so viel wie „hässlich“ und „tierisch“, auf ethischer Ebene auch „unehrenhaft“, „obszön“, und „gemein“.⁷⁰ Das Publikum soll den *histrion turpis* meiden. Im „*Decretum Gratiani*“ um 1140 ist es dasselbe, einem Komödianten Geld zu geben oder eine Hure zu bezahlen.⁷¹ Als Komplize der Hure wird der Gaukler zum möglichen Gefährten aller Frauen. Denn wie die Gaukler vor den Zuschauern, so verhalten sich die Frauen vor den Männern: sie verkleiden sich, pflegen ihren Körper, kleiden ihn prunkvoll, schminken ihr Gesicht und verwandeln ihre Haartracht mit Farben und Perücken. Sie verkehren die christlichen Regeln. Und das lachend, lustvoll und täglich. Man muss Gaukler brandmarken, denn sie beseitigen den Unterschied zwischen heilig und profan und stellen damit die Existenz des Klerikers in Frage. Sie konkurrieren mit ihm um Weltdeutung. Wenn ihnen der Benediktinermönch *Honorius Augustodunensis*

⁶⁸ Vgl. Cicero: „Vom Redner“, in: Ders.: *Werke in 3 Bänden*, Bd. 2. Berlin 1989, S. 64, 130, 174.

⁶⁹ Tertullian: *De spectaculis – Über die Spiele*. Lateinisch/Deutsch, übers. und hg. v. Karl-Wilhelm Weeber. Stuttgart 1988, S. 71.

⁷⁰ Vgl. Casagrande, Carla/Vecchio, Silvana: „L'interdizione del giullare nel vocabolario clericale del XII e XIII secolo.“, in: Drumbi, Johann (Hg.): *Il teatro medievale*. Bologna 1989, S. 317–368, 327. – Kotte: *Schau Spiel Lust*, S. 117–127.

⁷¹ Friedberg, Aemilius (Hg.): *Corpus iuris canonici. Pars prior: Decretum magistri Gratiani*, Leipzig 1879, Sp. 300: „Qui donant istrionibus, qui donant meretricibus, quare donant?“.

im 12. Jahrhundert deshalb „Gottferne“ vorwirft, heißt das, er fürchtet ihre Lebensnähe.⁷²



Abb. 7: Die Nähe und Ferne einzelner Gruppen der Gesellschaft zu Gott nach Honorius Augustodunensis.

Wer auf die Renaissance-Humanisten hofft, hofft vergebens. Viele von ihnen schreiben in ihrer Jugend Komödien, später werden sie als Fingerübungen oder als Jugendsünden abgetan. Die meisten Humanisten folgen *Francesco Petrarca* Denkweise, der um 1350 in einem Dialog über die Scherze der Histrionen hervorhob, dass Musik als eine freie Kunst ja viel edler sei als deren verdorbene Kunst. Die Scherze der Mimen seien eine Pest der Reichen, sie seien angefüllt mit Allzumenschlichem und Unverschämtheiten. Das Lachen der Buffoni führe zu Falschheit, auch wenn sie Gelehrte sein sollten. Histrionen seien Parasiten, Schauspieler seien kleine Fliegen, welche den Wohlhabenden schmeichelnd begleiten, um ihn schnöde zu verlassen, sobald er auf dem Trockenen sitzt. Für *Petrarca* darf die Schauspielkunst nicht wiedererstehen, weil ihre Werke auf falschen Grundsätzen beruhten und von verderbtem Geschmack seien, denn Schlechtes erscheine gut und umgekehrt; ihr Vergnügen basiere allein auf dem Niedrigen.⁷³

Im 17. Jahrhundert fordert der französische Klassizismus von den Dramatikern die Einhaltung von Regeln der Einheit des Ortes, der Zeit und der Handlung, die *Aristoteles* nie so strikt formuliert hatte. In England verbieten die Puritaner 18 Jahre lang jegliches Theater, in Zürich gehen *Zwingli*s Anhänger gegen Theater vor. Im 18. Jahrhundert avanciert Theater zum Kampfmittel des dritten Standes. Mitte August 1789 kommt es in Paris zu einer erbitterten Auseinandersetzung über die

⁷² Honorius Augustodunensis: *Elucidarium* (= PL 172). Hg. v. Jacques-Paul Migne, Paris 1854, Sp. 1148–1149.

⁷³ Petrarca, Francesco: "Delle piacevolezze degli histrioni", in: *De' rimedi dell'una et l'altra fortuna, Dialogo XXVIII, trad. per Remigio Fiorentino*, Venetia 1608, S. 56 f.

Notwendigkeit der Zensur. Die Bevölkerung verlangt stürmisch, in der Comédie Française solle die „Bluthochzeit“ gezeigt werden, *Marie Joseph Chéniers* Tragödie *Karl IX. oder Die Schule der Könige*, die sich mit der Bartholomäusnacht oder Pariser Bluthochzeit auseinandersetzt und emphatisch den Despotismus anklagt. Der Stadtrat weist die Forderung harsch zurück, und im *Journal de Paris* (Nr. 239, vom 27.08.1789) erscheint eine programmatische Rechtfertigung dieses Vorgehens. Der anonyme Verfasser betont, dass Freiheit sich nur in Regel und Ordnung entfalten könne, sonst schlage sie in Zügellosigkeit um. Die Zensur errichte die Grenze, sittenlose, gewalttätige oder ausschweifende Schauspiele, die auch Aufruhr predigten, zu verhindern. Selbst in England, wo eine unumschränkte Pressefreiheit herrsche, sei das Theater einer Zensur unterworfen, weil die Bühne so besonders öffentlich sei:

Die Preßfreyheit hat bey weiten nicht so viel delikate und besondere Rücksichten und Wagnisse als die Censur-Freyheit der Bühne. Ein Buch liest man gewöhnlich allein und kaltblütig, und theilt nur wenigen Personen die Eindrücke [...] mit. Die theatralischen Vorstellungen aber würken im Gegentheile mit einer Art von Zauber unmittelbar auf die Imagination und Sinne; sie können alle Leidenschaften in Bewegung setzen, und die Eindrücke welche dadurch entstehen, erhalten, durch die gesammte und augenblickliche Reaction aller Gefühle einer großen Versammlung Menschen, eine ungläubliche Kraft und Hitze.⁷⁴

Theater aus der Perspektive der Dichtung zu betrachten wie im französischen Klassizismus oder aus der Perspektive der Bildenden Künste wie in der Aufklärung, statt es als eigenständige Kunst zu analysieren, verwies nur auf die Unsicherheit, einen beweglichen Gegenstand zu erfassen. In politisch unruhigen Zeiten wurde die Öffentlichkeit von Theater zum Problem. Es ist die Lebensnähe von Theater, vor der sich die Obrigkeiten fürchteten. Keine andere Kunst affizierte Zuschauende so direkt wie Theater. Deshalb wurde Zensur unumgänglich. Theater büßte für seine Körpergebundenheit und für seine Nähe zum Alltag.

Neben der *restriktiven Zensur* wirkte die *proaktive Reform*. Zu den bekanntesten Versuchen, die Vielfalt von Theaterformen zu reduzieren, gehört die Sächsische oder Leipziger Theaterreform. Der frühe Aufklärer *Johann Christoph Gottsched* bemühte sich, im Oktober 1737 den Harlekin von der Bühne der *Karoline Neuber* verbannen zu lassen. Mit der Beseitigung des wandelbaren und rätselhaften Harlekins, den

⁷⁴ Auszug eines Briefs an einen Representative des Bürgerstands von Paris, bey der National-Versammlung über die Theater-Censur (Oktober 1789). In: *Journal des Luxus und der Moden*, hg. von F. J. Bertuch und G. M. Kraus, Bd. 4 (1789), S. 435–440, 438.

Gottsched zutreffend als Mittelpunkt und Lebensnerv der Wanderbühnen ausgemacht hatte, forcierte er eine Literarisierung des Theaters zu Lasten der Interaktion zwischen Agierenden und Publikum.⁷⁵ Auch wenn der Harlekin auf die Bühne zurückkehrte, erweiterten die Theaterreformer und -reformerinnen mit der Zurückdrängung des Stegreifspiels die Zugriffsmöglichkeiten der Zensur. Im 20. und 21. Jahrhundert befreiten der Film und andere audiovisuelle Medien – wie bereits angedeutet – Theater von einigen Bildungsaufgaben. Es konnte sich fortan besser auf seine Eigenheit der Live-Situation konzentrieren, darauf, nicht die Massen bespaßen zu müssen, sondern (außerhalb der Theaterform internationales Theaterfestival) eher lokal zu wirken. Die westeuropäischen Demokratien garantierten die Freiheit der Künste. Einschränkungen nahmen schrittweise ab und fanden sich bald nur noch im Umfeld von Skandalen. Der größte von etwa zwanzig Theaterskandalen in der Schweiz nach 1945 fand 1963 statt, anlässlich der Premiere von *Rolf Hochhuths* papstkritischem Stück *Der Stellvertreter* in Basel. Da marschierten über 6.000 Demonstrierende auf den Straßen und es gab Bombendrohungen.⁷⁶

Wie bereits angesprochen ist der Widerspruchszusammenhang des Theatralitätsgefüges zugleich Bremsklotz (vorrangig im Nichttheater) und Lebenselixier (vorrangig im Theaterspiel) für die Theaterformen. Er bestimmt die Resistenz von Theater und sein Movens: Theater wurde in der Geschichte unaufhörlich kritisiert, verleumdet, verboten, reformiert, zensiert und angefeindet, weil es zuerst Spiel ist und weil es durch die besondere lebendige Nähe lustvoll wirken kann, unmittelbar, spontan, ursprünglich und komplex. Es ist nicht nur im einzelnen Ereignis prozessual und fragil, sondern auch als Gesamtorganismus. Medientheater

⁷⁵ „Ich rede also hier, meine, Herren, von einer regelmäßigen und wohleingerichteten Tragödie, nicht aber von denjenigen Mißgeburten der Schaubühne, die unter dem prächtigen Titel der Haupt- und Staatsaktionen mit untermischten Lustbarkeiten des Harlekings pflegen aufgeführt zu werden. Weit gefehlt, daß ich diese verächtliche Art der Schauspiele verteidigen und loben sollte: So muß ich sie vielmehr verabscheuen und verwerfen. Denn die sind keine Nachahmungen der Natur, da sie sich von der Wahrscheinlichkeit fast überall entfernen. Sie sind nicht in der Absicht verfertigt, daß der Zuschauer erbauet werde. Sie sind nicht fähig, edle Empfindungen zu erwecken oder die Gemüter der Zuschauer zu einer großmütigen Verachtung des Unglücks zu erheben; sondern sie befördern vielmehr Kleinmut und Zaghaftigkeit <?> durch die Beispiele ohnmächtiger und verächtlicher Helden.“ Gottsched, Johann Christoph: „Die Schauspiele und besonders die Tragödien sind aus einer wohlbestellten Republik nicht zu verbannen [1729]“, in: Gottsched, Johann Christoph: *Reden, Vorreden, Schriften*. Hg. von Marianne Wehr. 1. Aufl. Leipzig 1974, S. 99 f.

⁷⁶ Gfeller, Eveline: *Theaterskandale in der deutschsprachigen Schweiz seit den sechziger Jahren. Eine Spurensuche. Lizentiatsarbeit*. Bern 2000, S. 8. – Premiere: 24. September 1963, Regie: Ernst Kuhr, Stadttheater Basel. UA am 20. Februar 1963 unter der Regie von *Erwin Piscator* im Volksbühnenhaus am Kurfürstendamm in Berlin.

als Spiel vor der Kamera entfaltetete sich gerade deshalb nur als eine ergänzende Theaterform, weil sie Gefährdung verringert, weil sie anders als die anderen notwendig ist für die mediale Welt, unentbehrlich, systemrelevant. Ihr fehlt die Freiheit, auch untergehen und in anderer Gestalt wiedererstehen zu können. Im Gegenzug besitzt sie den Vorteil, den Abglanz szenischer in medialen Vorgängen dingfest zu machen, der Bearbeitung zuzuführen und aufbewahren zu können.

8. Das Movens heißt Theaterspiel

Resistenz, Wirksamkeit und damit Zukunftsfähigkeit von Theater erschließen sich nicht über eine Angleichung von Theater an andere Medien, sondern über das Spielerische, für dessen Analyse verschiedene spieltheoretische Ansätze angewandt werden können. Jeder szenische Vorgang entsteht aus dem Spiel heraus, indem etwas konsequenzvermindert dargestellt wird – Darstellung von *und* Kampf um etwas – wie oben dargestellt. In dem Moment allerdings, wenn im Vorgang das Spiel besonders deutlich hervortritt und darin Haltungen gegenüber Phänomenen auf dem Kontinuum bezogen werden, gehört der Vorgang nicht mehr zu Letzterem, sondern zum Theaterspiel des Theatralitätsgefüges.⁷⁷ Die Doppelbedeutung von Theaterspiel im Sinne normalen Schauspiels und als Kategorie des Gefüges enthält schon selbst die Pole für entsprechende Dominanzverschiebungen: Theaterspiel ist jedem szenischen Vorgang anteilig inhärent und kann im Gefüge kraftvollen Eigenwert gewinnen. Dieses Movens tritt allerdings selten in einer eigenständigen Theaterform wie bei der Commedia dell'arte in Erscheinung, sondern meist nur in Momenten, Szenen, Teilen von Ereignissen, Inszenierungen oder Theaterformen, auch zum Beispiel in Umschlagpunkten zwischen Tragik und Komik, weshalb es eine Sonderstellung im Gefüge einnimmt. Wenn Theater schon flüchtig ist, dann ist Theaterspiel noch flüchtiger. Beschrieben wird also etwas kaum Beschreibbares jenseits jeglichen Warencharakters. Das ist der Grund seiner Resistenz wie Resilienz und bildet den anthropologischen Wert. Theater vom Theaterspiel im doppelten Sinne her zu beschreiben, gelingt besonders gut bei Inszenierungen von *Christoph*

⁷⁷ Dieser Abschnitt beruht weitgehend auf folgendem Text: Kotte, Andreas/Schappach, Beate: „Der Eigensinn von Theater. Was nur Theater kann, kommt aus dem Spiel.“, in: Kotte: Schau Spiel Lust, S. 399–409. Vgl. dort die Abbildungen zu den erwähnten Inszenierungen. Mit einem Dank an *Beate Schappach* für die Verwendung von Passagen, die von ihr stammen.

Schlingensiefel, darunter bei *Wahlkampfzirkus '98*, *Kunst und Gemüse* oder *Hamlet*.⁷⁸ Aber Theaterspiel trägt zum Beispiel auch einige Produktionen der niederländischen Theatergruppe *De Warme Winkel* (zu Deutsch etwa: der warme Laden). In *San Francisco*⁷⁹ diskutieren *Vincent Rietveld* und *Mara van Vlijmen* während des Einlasses verhalten am Rand der völlig kahlen Bühne. Ihre Gesichter sind besorgt – warum, das erfahren die Zuschauenden recht bald: Die niederländischen Subventionen wurden zusammengestrichen. Vor lauter Anträgen, die zu schreiben waren, hatte die Gruppe keine Zeit, zu proben und sie hat daher nichts zustande gebracht. Es tut ihnen sehr leid: „We don't actually have a show for you tonight“. Von diesem Nullpunkt aus, zu dem sie am Abend mehrfach zurückkehren, entfalten sie ein Feuerwerk der Möglichkeiten. Der Satzbeginn „Eigentlich hatten wir vor...“ wird zur Zauberformel. Armes Theater (*Jerzy Grotowski*) braucht nichts als das Wort, das Wort die Bewegung, die Bewegung die Zuschauenden. 22 Minuten lang wird nun erklärt, warum es keine Show gibt. Unter anderem ist das fehlende Bühnenbild schuld, wodurch die freie Gruppe paradoxerweise Stadttheaterkonventionen heraufbeschwört. Danach erzählen sie 30 Minuten von ihren verschiedenen Ideen, beschreiben, zeigen und spielen Szenen, welche in eine Aufführung über die Krise gehören könnten. Vom Nullpunkt führt sie Theaterspiel in immer fantasievollere Szenarien, bis sie in Minute 52 Klaviermusik zu einem Konzert mit Luftinstrumenten inspiriert, bevor im dritten Teil der Inszenierung einzelne Szenen, durch Musik ergänzt oder unterbrochen, folgen, die sich erzählerisch aus Situationen entfalten, die durch Zurufe und Kommentare korrigiert und variiert werden. Den Zuschauenden ist nicht immer ersichtlich, ob sich die Spielenden im Selbst-, Re- oder Präsentationsmodus befinden.⁸⁰ Diese Ambivalenz prägt das Spiel zwischen Schauspielenden und Zuschauenden. Vor dem Hintergrund der neoliberalistischen Maximen „Be creative! Be flexible! Be authentic!“ ist Kreativarbeit zum Modell für Arbeit par excellence

⁷⁸ *Wahlkampfzirkus '98* (Volksbühne Berlin, Premiere: 13. März 1998). Vgl. *Der Mensch verstellt sich, aber der Schauspieler zeigt* [1999], zuletzt in: Kotte: *Schau Spiel Lust*, S. 331–347. *Kunst und Gemüse*, A. *Hipler* (Volksbühne Berlin, Premiere: 17. November 2004), *Hamlet* (Schauspielhaus Zürich, Premiere: 10. Mai 2001).

⁷⁹ „San Francisco“ von „De warme Winkel“. Konzept und Spiel: Mara van Vlijmen und Vincent Rietveld, Endregie: Jeroen De Man, Amsterdam, Premiere: 29. März 2012. Auf [vimeo.com](https://www.vimeo.com) bis 2016 gesamthaft zugänglich im Netz, jetzt nur ein Trailer (Zugriff am 26. April 2021).

⁸⁰ Kotte: *Theaterwissenschaft*, S. 190–197.

geworden.⁸¹ Die Inszenierung *San Francisco* bringt diese zur Aufführung – sie exponiert und unterläuft sie zugleich mit den Mitteln des Theaterspiels.

Dieses ist jedoch keineswegs an Kargheit und Minimalismus gebunden. In *O.T. Eine Ersatzpassion*⁸² dominieren – wie auch in anderen Inszenierungen von *Christoph Marthaler* – selbstvergessene Handlungen wie das schier endlose Ausrollen eines Teppichs. Ursprünglich zweckgebundene Handlungen werden durch Zeitdehnung überhöht, stilisiert, repetiert, bis der Zweck aus dem Blick geraten ist und der Vorgang zum Selbstzweck wird. In ökonomischen Kategorien beschrieben, handelt es sich um Verschwendung: Verschwendet werden die Energie der Spielenden, die Aufmerksamkeit des Publikums und die Zeit beider. Der Aufwand steht in keinem Verhältnis zum zweckrationalen Ergebnis der Handlungen. Der Philosoph und Schriftsteller *Georges Bataille* hat den Begriff der Verschwendung fruchtbar gemacht, um die Differenz von Spiel und Ernst in modernen Gesellschaften neu zu denken. Er ortet den Gegensatz der beiden nicht in Ernsthaftigkeit versus Unernst, sondern in Nutzen, Nutzbarkeit versus Nutzlosigkeit. Der Zweckrationalität des Nutzendenkens stellt er die Verschwendung und Verausgabung im Spiel gegenüber.⁸³ Dieser Ansatz wurde in jüngerer Zeit wieder aufgenommen, unter anderem von *Bojana Kunst*, allerdings in einer Light-Version: Denn während *Bataille* in der Selbstverausgabung bis zum Tod die stärkste Form des Spiels sieht, verbindet *Kunst* den Gedanken des Nichtnützlichen der Kunst mit dem Konzept der Gabe, die der Künstler der Gesellschaft mache, und damit wird das Nichtnützliche wieder als willkommenes Gegengewicht in die kapitalistische Verwertungslogik einfunktioniert.⁸⁴ *Marthalers* Theater hingegen ist stärker geprägt davon, dass jeder Vorgang dem Spiel entspringt und vom Spiel durchdrungen ist. Verschwendung tritt an die Stelle von Zweckrationalität.

⁸¹ Voß, G. Günther/Pongratz, Hans J.: „Der Arbeitskraftunternehmer. Eine neue Grundform der Ware Arbeitskraft?“, in: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, 50/1998, S. 131–158. – Schößler, Franziska/Bähr, Christine: „Die Entdeckung der ‚Wirklichkeit‘. Ökonomie, Politik und Soziales im zeitgenössischen Theater“ in: Dies. (Hg.): *Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution*. Bielefeld 2009, S. 9–20.

Haunschild, Axel: „Ist Theaterspielen Arbeit?“, in: Schößler, Franziska/Bähr, Christine (Hg.): *Ökonomie im Theater der Gegenwart.*, S. 141–156.

⁸² „O.T. Eine Ersatzpassion“. Regie: Christoph Marthaler, Schauspielhaus Zürich, Premiere: 03. März 2004.

⁸³ Bataille, George: „Der Begriff der Verausgabung“, in: Ders.: *Die Aufhebung der Ökonomie* [1967]. München 2001, S. 7–31.

⁸⁴ Kunst, Bojana: *Artist at Work. Proximity of Art and Capitalism*. Winchester 2015.

Zweiter Strukturwandel der Öffentlichkeit und offene Kontingenz

Die „repräsentative Öffentlichkeit“, die bisher der Ort der Konstituierung von Gesellschaft war, ist in Auflösung begriffen. Digitalisierung und Social Media initiierten einen zweiten „Strukturwandel der Öffentlichkeit“: Sie verwandeln Öffentlichkeit in Öffentlichkeiten, die keiner Kopräsenz mehr bedürfen.⁸⁵ Die Exponenten der digitalen Wende, gefördert von GAFAM,⁸⁶ sind überzeugt, dass durch das Wachstum der Datenströme und des Datenfundus die Welt ihre Probleme löst. Selbst wer dies bezweifelt, wird die zunehmende Digitalisierung kaum leugnen. Falls zukünftige Gesellschaften weniger soziale Kontakte mit leiblicher Anwesenheit der Agierenden praktizieren sollten, kann dennoch der Stellenwert von Theater als Kulturtechnik der Präsenz steigen. Denn es ist anders organisiert. Die meisten gesellschaftlichen Systeme sind nach *Niklas Luhmann* durch Kontingenzformeln geordnet oder zentriert und dadurch befriedet, wie etwa Recht durch Gerechtigkeit, Politik durch Gemeinwohl, Erziehung durch Bildung, Wirtschaft durch Knappheit und Religion durch Gott.⁸⁷ Demgegenüber liegt dem System Kunst das Prinzip der offenen Kontingenz zugrunde. Theaterkunst steht es frei, sich in ihren Funktionen den Hauptzielen der anderen Systeme der Gesellschaft anzuschließen, zum Beispiel auf Gerechtigkeit hinzuarbeiten, dem Gemeinwohl zu dienen oder Bildung zu fördern. Sie kann genauso gut als ein Raum fungieren, in dem, solange das Gewaltmonopol des Staates unberührt bleibt, alles möglich ist. Im Unterschied zu anderen gesellschaftlichen Systemen verfügt Theater über Kontingenzbewusstsein; es funktioniert nach der Formel „Es ist so. Es könnte auch anders sein“.⁸⁸ In diesem „Laboratorium sozialer Phantasie“⁸⁹ finden Grenzüberschreitungen statt, lösen sich Zwänge im Spiel. Auch Störungen der Gewohnheiten, Ambivalenz und Alogik sind in physischer Kopräsenz möglich.

Die Theaterpraxis geht beide Wege und erlangt auf diese Weise ihre Vielgestaltigkeit. Der erste Weg der Übernahme von gesellschaftlichen Funktionen drängt sich gegenwärtig praktisch und diskursiv nach vorn und droht der alleinige zu werden. Der

⁸⁵ Habermas, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. 5. Aufl., Berlin, 1971.

⁸⁶ GAFAM, ein Akronym für Google (Alphabet), Amazon, Facebook, Apple und Microsoft.

⁸⁷ Luhmann, Niklas: *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt/Main 1984.

⁸⁸ Nowotny, Helga: *Es ist so. Es könnte auch anders sein. Über das veränderte Verhältnis von Wissenschaft und Gesellschaft*. Frankfurt/Main 1999.

⁸⁹ Theater im Sinne des Philosophen *Wolfgang Heise*. Hecht, Werner (Hg.): *Brecht-Dialog 1968*. Berlin 1968, S. 217.

zweite benötigt ein Verständnis von Theater, dessen *punctum saliens* und lebendige Mitte das Spiel ist.⁹⁰ Dieses folgt der Logik der Verausgabung und Verschwendung und läuft damit der ökonomischen Zweckrationalität zuwider. Verausgabung und Verschwendung gewähren offene Kontingenz. Im ersten und zweiten Strukturwandel der Öffentlichkeit gab es schon viele Versuche, Theater mittels einer Ästhetik beizukommen, es mittels anderer Künste oder in gleicher Manier wie diese zu erklären. Theater ließ sich nie davon beeindrucken. Der Abbildästhetik entkam es, weil es kein Bild ist, der Wahrnehmungsästhetik, weil es handelt.⁹¹ Der Ästhetik des Performativen⁹² widersteht es, weil die Aufführung ein Rahmen ist und nicht das Bewegungsmoment selbst. Es kann daher durch das Konzept nicht das Versprochene analysiert werden, sondern nur dessen Hülle. Theater ist wohl eher graduell zu fassen über größere oder kleinere Anteile von Spiel. Denn es speist sein Beharrungsvermögen und seine gesellschaftliche Unersetzbarkeit, im Gegensatz zur Wirtschaft, aus dem Spiel. Deshalb könnten solche Gedanken zum Eigensinn von Theater die Zutaten sein für eine Theaterästhetik jenseits der Ware. Eine solche würde sich mit folgenden Hypothesen auseinandersetzen: Theaterspiel ist das *Movens* von Theater. Es hält Theater am Leben und anpassungsfähig in wechselnden Kontexten und hat keine Funktion außerhalb seiner selbst. Es basiert auf einer Anti-Ökonomie der Verschwendung und Verausgabung. Es eignet sich Material aus dem Kontinuum zwischen Lebens- und Kunsttheater an und bringt es durch Spielhandeln in Bewegung. Es kann weder verboten noch gefördert werden, da nur Inhalte und Produktionsweisen beeinflussbar sind.

Die Gründe für die Resistenz von Theater im Medienzeitalter werden in den Zwischenüberschriften und den einzelnen Abschnitten deutlich. Es wurde versucht, sie zu einem theaterwissenschaftlichen Konzept zu verbinden, das seine Schwerpunkte nach dem Anteil der szenischen Vorgänge an der Sozialisierung der Menschen auswählt. Theater ist resistent, weil es viel mehr als ein Medium ist und die medial geprägte menschliche Wahrnehmung stört. Es stammt aus Zeiten der Handarbeit, wandelt sich, aber entwickelt sich nicht vom Niederen zum Höheren, obwohl die Theatermedien sich sehr wohl entwickeln. Das

⁹⁰ Der Philosoph und Künstler *Rudolf zur Lippe* setzte den Begriff der „lebendigen Mitte“ für die „posa“ im Tanz dem Begriff der „toten Mitte“ bei *Hegel* für Ware entgegen. Lippe, Rudolf zur: *Naturbeherrschung am Menschen*. 2 Bde., Frankfurt/Main 1974. Bd. 1, S. 44 f., 56, 165 f.

⁹¹ Kemp, Wolfgang: *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. Berlin 1992.

⁹² Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt/Main 2004.

stets subjektive Verständnis von Theater verlangt, die wissenschaftliche Analyse schon im Vorfeld zu beginnen, bei den szenischen Vorgängen, die auf Spiel beruhen, weshalb sie nur mit den Menschen verschwinden können. Diese haben sich mit der Entfaltung der Theaterform Medientheater einen Großteil ihres medialen Angebots im Medienzeitalter gesichert. Dabei bleibt Medientheater weiterhin nur eine der sich im Theatralitätsgefüge ständig wandelnden Theaterformen, die fluktuieren, entstehen und vergehen, was seinen Grund findet in einer Theatergeschichte, die durchaus sinnvoll auch als eine der Hassliebe – man liebt ihre Kunst und verachtet die Künstlerin –, der Verbote und Reformen geschrieben werden kann. Doch Verfemte haben einen langen Atem und bleiben gelassen. Denn sie wissen, ihr Movens heißt Theaterspiel, es ist eine nicht versiegende Quelle.

Ausblick

Zu Beginn der 2020er-Jahre leben wir weiterhin unter neoliberalistischen Bedingungen, aber sie wirken auf die Theaterkultur weniger vordergründig als zur Zeit des anfangs erwähnten theaterwissenschaftlichen Kongresses, als Subventionen reduziert wurden. Verglichen mit damals glimmt das Strohfeuer der Experimente mit neuen Medien nur noch. Die vom *Staatstheater Augsburg* ausgerufene „5. Sparte“, digitales Theater mit Virtual-Reality und 360-Grad-Perspektive, ist ein wundervoller, profilbildender Adrenalinstoß für ein Haus. Er erweist Theater einmal mehr als Vielfraß, wäre aber nach dem dargelegten Konzept als alleiniger Trend für die gesamte Szene kontraproduktiv.⁹³ Der Medieneinsatz im Theater geschieht heute kaum mehr exzessiv, eher zielgerichtet. Wie heftig man damals um „Theater und Medien“ stritt, mag heutige Studierende befremden. Die gegenwärtige Herausforderung ist eine grundlegendere, aber nicht weniger eine der Balance zwischen expansiver Technologie und menschlicher Beschränktheit. Mit jedem vergehenden Jahr rücken die Fragen des ökologischen Überlebens des Homo sapiens stärker ins Zentrum. Wird dieses Überleben zum Wohle der einzelnen Menschen ermöglicht werden können oder nach den Konzepten des Post- und

⁹³ https://staatstheater-augsburg.de/pm_pay_per_view; (Zugriff am 15. Juni 2021):

„Im nächsten Schritt wird die neue Digital-Plattform bald auch durch klassische Streaming-Videos von Inszenierungen für den heimischen Bildschirm im pay per view-Angebot bereichert. Dass diese Angebote etwas kosten, ist dabei für Staatsintendant André Bucker eine Selbstverständlichkeit: »Die Gebühren, die hier für den Genuss einer Vorstellung anfallen, bewegen sich in einem wirklich niedrigen Bereich, sind aber zumindest ein kleiner Unkostenbeitrag. Gerade ein Staatstheater, das per Definition von Steuergeldern getragen wird, steht auch in dieser Zeit in der Verantwortung, eigene Einnahmen zu generieren.« Der VR-Theater-Lieferservice ist mit VR-Leih-Brille oder als Pay per View-Link auf der Startseite des *Staatstheater Augsburg* unter dem Eintrag »Aktuelle digitale Angebote« buchbar.“

Transhumanismus? Sie besagen, dass künstliche Intelligenz Singularität herbeiführt, sobald sie den menschlichen Intellekt so weit übertrifft, dass sie explosionsartig Eigenständigkeit erreichen könne.⁹⁴ „Es handelt sich um einen zukünftigen Zeitabschnitt, in dem der technische Fortschritt so schnell und seine Auswirkungen so tiefgreifend sein werden, dass das menschliche Leben einen unwiderruflichen Wandel erfährt.“⁹⁵ Aus der Dualität von Mensch und Technologie zur Singularität vorzustossen, zur Vereinigung von Mensch und Technik, sei der unausweichlich nächste Schritt im Evolutionsprozess, „der mit der biologischen Evolution begann und durch die Technik von Menschenhand fortgesetzt wurde“.⁹⁶ „In der Singularität wird zwischen Mensch und Technik keine Trennung mehr bestehen [...] *weil Maschinen wie Menschen (und noch viel mehr) werden.*“⁹⁷ Um mit den Maschinen mitzuhalten, sollen die Menschen „größtenteils nichtbiologisch“ werden und als Cyborgs überleben lernen.⁹⁸ Das funktioniert technisch, medial und unter Aussparung der gesellschaftsbildenden Kraft szenischer Vorgänge. Deshalb stellt sich die Frage nach „Theater und Medien“ noch einmal auf ganz neue Weise. Sie verbindet sich zwangsläufig mit unserer Entscheidung, was für Menschen wir in Zukunft sein wollen. Am Beginn seines Buches *Künstliche Intelligenz und der Sinn des Lebens* weist *Richard David Precht* nach, dass die Frage nach künstlicher Intelligenz und die Umwelt-Frage fälschlich wie auf gesonderten Planeten verhandelt werden. Er erörtert verschiedene Aspekte des Homo sapiens, um jedes Mal festzustellen: Das kann KI nicht! Sie ist emotionslos, menschenfern und unglaublich nützlich, diese KI, die „einiges mit Intelligenz zu tun“ hat, „aber kaum etwas mit Verstand und nicht entfernt mit Vernunft“. Die Faszination für KI verführt dazu, „in Menschen unvollständige Maschinen zu sehen, statt in Maschinen unvollständige Menschen“. Diese Weltanschauung verlangt technologische Optimierung im Sinne von Reduktion menschlicher Komplexität. Stattdessen sollten wir das Widersprüchliche am Menschen neu entdecken und ihn neu definieren, „nicht als das Andere der Natur, sondern als *das Andere der künstlichen Intelligenz*“. Wenn uns der Computer lehrt, „das Analoge wiederzuentdecken in seiner fantastischen Vielschichtigkeit und

⁹⁴ Kurzweil: *Menschheit 2.0*, S. 337. Vgl. auch S. 95 f.

⁹⁵ Ebd., S. 7.

⁹⁶ Ebd., S. 398.

⁹⁷ Ebd., S. 41. Hervorhebung im Original.

⁹⁸ Ebd., S. 398.

unberechenbaren Komplexität“,⁹⁹ dann – so wäre zu folgern – helfen uns audiovisuelle und neue Medien, szenische Vorgänge zu erleben in ihrer bizarren Unkalkulierbarkeit und sonderbaren Emotionalität. Theater entsteht durch hervorhebendes Spiel aus dem Lebensprozess. Es ist nicht das Andere der Natur, sondern das Andere der stets verfügbaren medialen Vorgänge und Produkte. Die Spiel-Lust im Schau-Spiel ist das Geheimnis der Widerständigkeit von Theater im Medienzeitalter. Noch die letzten Menschen werden Theater spielen. Blicke nur einer übrig, lohnte es sich nicht mehr.

Anmerkungen

Die Grafiken 1–5 und 7 gestaltete Kaspar Manz, xeophin.net. Grafik 6 vom Autor.

Grafik 3, 7 aus: Kotte, Andreas: Schau Spiel Lust. Was szenische Vorgänge bewirken, Chronos Verlag, Zürich 2020, S. 431, 125.

⁹⁹ Precht: Künstliche Intelligenz, S. 23, 24, 26.

Referenzen

- Auszug eines Briefs an einen Representative des Bürgerstands von Paris, bey der National-Versammlung über die Theater-Censur (Oktober 1789). In: *Journal des Luxus und der Moden*, hg. von F. J. Bertuch und G. M. Kraus, Bd. 4 (1789), S. 435–440.
- *Auto-Bild* vom 08. Januar 1999, S. 4.
- B. – Ein Stück über Sport und Behinderung. Regie: Samuel Schwarz, 400asa, Fabriktheater Rote Fabrik Zürich, Premiere: 17. März 2004.
- Bataille, George: „Der Begriff der Verausgabung“, in: Ders.: *Die Aufhebung der Ökonomie* [1967]. München 2001, S. 7–31.
- Beckerman, Bernard: *Dynamics of Drama. Theory and Method of Analysis*. New York 1970.
- Boal, Augusto: *Theater der Unterdrückten. Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler*. Hg. und übers. von Marina Spinu und Henry Thorau. Frankfurt/Main 1989.
- Brecht, Bertolt: *Arbeitsjournal 1938–1955*. Berlin 1977.
- Brecht, Bertolt: „Der Messingkauf“, in: Ders.: *Schriften zum Theater. Bd. 5*, Berlin, Weimar 1964.
- Brecht, Bertolt: *Theaterarbeit. 6 Aufführungen des Berliner Ensembles*. Berlin 1961.
- Bremgartner, Mathias: „Der Intendant. Künstler oder Manager?“, in: Kotte, Andreas/Gerber, Frank/Schappach, Beate (Hg.): *Bühne & Büro. Gegenwartstheater in der Schweiz* (= *Theatrum Helveticum* 13). Zürich 2012, S. 483–497.
- Carlson, Marvin: *Performance. A critical introduction*. London 1999.
- Casagrande, Carla/Vecchio, Silvana: „L’interdizione del giullare nel vocabolario clericale del XII e XIII secolo.“, in: Drumbl, Johann (Hg.): *Il teatro medievale*. Bologna 1989, S. 317–368.
- Cicero: „Vom Redner“, in: Ders.: *Werke in 3 Bänden*, Bd. 2. Berlin 1989.
- Clotte, Jean/Lewis-Williams, David: *Les chamanes de la préhistoire*. Paris 1996

- <http://www.gruenes-blatt.de/index.php/Begriff:Containerbegriff>; (Zugriff am 18. Juni 2021).
- *Der Spiegel*, 1994, Nr. 37, S. 150.
- *Der Spiegel*, 1997, Nr. 17, S. 18.
- Evers, Florian u.a. (Hg.): *Applied Theatre. Rahmen und Positionen* (= Recherchen 129). Berlin 2017.
- FAZ online: „Älteste Höhlenmalerei der Welt entdeckt“, <https://www.faz.net/aktuell/wissen/erde-klima/indonesien-aelteste-hoehlenmalerei-der-welt-entdeckt-17145147.html?GEPC=s5> vom 14. Januar 2021 (Zugriff am 18. April 2021).
- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt/Main 2004.
- Fischer-Lichte, Erika: „Theatralität und Inszenierung“, in: Dies./Pflug, Isabel (Hg.): *Inszenierung von Authentizität*. Tübingen 2000, S. 11–27.
- Friedberg, Aemilius (Hg.): *Corpus iuris canonici. Pars prior: Decretum magistri Gratiani*, Leipzig 1879.
- Geisser, Remo: „Vom Schicksal eingeholt“, in: *Neue Zürcher Zeitung* vom 10. Dezember 2001, S. 43.
- Gfeller, Eveline: *Theaterskandale in der deutschsprachigen Schweiz seit den sechziger Jahren. Eine Spurensuche. Lizentiatsarbeit*. Bern 2000.
- Graffenried, Ariane von: *Der Fall Beltramettis in Film und Theater. Lizentiatsarbeit*, Bern 2005.
- Gottsched, Johann Christoph: *Reden, Vorreden, Schriften*. Hg. von Marianne Wehr. 1. Aufl. Leipzig 1974.
- Habermas, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. 5. Aufl., Berlin, 1971.
- Hamlet (Schauspielhaus Zürich, Premiere: 10. Mai 2001).
- Haselbach, Dieter u.a.: *Der Kulturinfarkt. Von allem zu viel und überall das Gleiche*. München 2012.
- Haunschild, Axel: „Ist Theaterspielen Arbeit?“, in: Schößler, Franziska/Bähr, Christine (Hg.): *Ökonomie im Theater der Gegenwart.*, S. 141–156.
- Hecht, Werner (Hg.): *Brecht-Dialog 1968*. Berlin 1968
- Hermann, Pitt: „Macbeth. Düsseldorfer Schauspielhaus“, in: *Herner Feuilleton* vom 25. April 2006, www.herner-netz.de (nicht mehr abrufbar).

- Herodot: *Das Geschichtswerk in zwei Bänden*, hg. von Hans-Joachim Diesner und Hannelore Barth (Bibliothek der Antike), Berlin und Weimar 1985, 1. Band.
- Herrmann, Max: „Berichte der theaterwissenschaftlichen Institute an den deutschen Universitäten: Berlin“, in: *Das Deutsche Theater, Jahrbuch für Drama und Bühne*. Hg. v. P. Bourfeind, P. J. Cremers u. I. Gentges. Band II 1923/24, Bonn und Leipzig 1924, S. 135.
- Honorius Augustodunensis: *Elucidarium* (= PL 172). Hg. v. Jacques-Paul Migne, Paris 1854.
- Huizinga, Johan: *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel* [1938]. Reinbek/Hamburg 1987.
- Hulfeld, Stefan (Hg.): *Scenari più scelti d'istrioni. Italienisch-deutsche Edition der einhundert Commedia all'improvviso-Szenarien aus der Sammlung Corsiniana*. 2 Bde., Göttingen 2014, Bd. 1, S. 9–112.
- Hulfeld, Stefan: *Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis. Wie Wissen über Theater entsteht* (= Materialien des ITW Bern 8). Zürich 2007.
- Hulfeld, Stefan: *Zähmung der Masken, Wahrung der Gesichter. Theater und Theatralität in Solothurn 1700–1798* (= Theatrum Helveticum 7). Zürich 2000, S. 400 f.
- Kemp, Wolfgang: *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. Berlin 1992.
- Kotte, Andreas: „Das Theaterspiel und seine Wissenschaft“, in: VHS-Bulletin Nr. 1, April 2012, S. 36–44.
- Kotte, Andreas: *Schau Spiel Lust. Was szenische Vorgänge bewirken* (= Theatrum Helveticum 20), Zürich 2020, S. 411–432.
- Kotte, Andreas: *Studying Theatre. Phenomena, Structures and Functions*. Berlin 2010.
- Kotte, Andreas: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*. 2. Aufl., Köln, Weimar u. Wien 2012, S. 220–232.
- Kotte, Andreas/Schappach, Beate: „Der Eigensinn von Theater. Was nur Theater kann, kommt aus dem Spiel.“, in: Kotte: *Schau Spiel Lust*, S. 399–409.
- Kunst, Bojana: *Artist at Work. Proximity of Art and Capitalism*. Winchester 2015.
- *Kunst und Gemüse, A. Hipler* (Volksbühne Berlin, Premiere: 17. November 2004).

- Kurzweil, Ray: *Menschheit 2.0. Die Singularität naht*. 2. Aufl., Berlin 2014.
- Latacz, Joachim: *Einführung in die griechische Tragödie*. Göttingen 1993.
- Leeker, Martina: „Die Zukunft des Theaters im Zeitalter technologisch implantierter Interaktivität.“, in: Erdmann, Johannes Werner (Hg.): *Kunst, Kultur und Bildung im Medienzeitalter*. Berlin 1996, Hochschule der Künste, S. 85–103, 99. – Titel der Zeitschrift *Theater heute*, Heft 4/2004.
- Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt/Main 1999.
- Lehmann, Hans-Thies: *Tragödie und dramatisches Theater*. Berlin 2013.
- Lippe, Rudolf zur: *Naturbeherrschung am Menschen*. 2 Bde., Frankfurt/Main 1974. Bd. 1.
- Luhmann, Niklas: *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt/Main 1984.
- McLuhan, Marshall: *Understandig Media. The Extensions of Man*. New York 1964; critical edition: Gingko Press, Corte Madera 2003.
- *Der Meister und Margarita* (Castorf 2002).
- Münz, Rudolf: *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*. Berlin 1998.
- Nietzsche, Friedrich: „Zur Genealogie der Moral“, in: Ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Bd. 5, München, New York 1988, S. 317.
- Novalis: „Das philosophisch-theoretische Werk“, in: Ders.: *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*. Hg. v. Hans-Joachim Mähl u. Richard Samuel, Bd. 2, Darmstadt 1999.
- Nowotny, Helga: *Es ist so. Es könnte auch anders sein. Über das veränderte Verhältnis von Wissenschaft und Gesellschaft*. Frankfurt/Main 1999.
- Ostermeier, Thomas: „Ein paar Narren im Dienst der Gesellschaft“, https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=8327:thomas-ostermeier-ueber-die-zukunft-des-theaters&catid=101:debatte&Itemid=84 vom 1. Juli 2013 (Zugriff am 12. April 2021).
- „O.T. Eine Ersatzpassion“. Regie: Christoph Marthaler, Schauspielhaus Zürich, Premiere: 03. März 2004.

- Petersen, Jürgen H.: *Mimesis – Imitatio – Nachahmung. Eine Geschichte der europäischen Poetik*. München 2000.
- Petrarca, Francesco: „Delle piacevolezze degli histrioni“, in: *De' rimedi dell'una et l'altra fortuna, Dialogo XXVIII, trad. per Remigio Fiorentino*, Venetia 1608, S. 56 f.
- Piaget, Jean: *Nachahmung, Spiel und Traum*. Stuttgart 1969.
- Platon: *Der Staat*. A. d. Griech. übers. v. Otto Apelt, Leipzig 1978, (10. Buch).
- Plenio, Jörg/Lange, Ralf: „Theatertreffen 2006: Eröffnung ohne Ekel – Macbeth“, in: rbb-online vom 11. Mai 2006, www.rbb-online.de (nicht mehr abrufbar).
- Precht, Richard David: *Künstliche Intelligenz und der Sinn des Lebens*. München 2020.
- Rapp, Uri: *Handeln und Zuschauen. Untersuchungen über den theatersoziologischen Aspekt in der menschlichen Interaktion*. Darmstadt 1973.
- Ruchatz, Jens: „Zeit des Theaters / Zeit der Fotografie. Intermediale Verschränkungen“, in: *Schoenmakers: Theater und Medien*, S. 109–116, 115.
- „San Francisco“ von „De warme Winkel“. Konzept und Spiel: Mara van Vlijmen und Vincent Rietveld, Endregie: Jeroen De Man, Amsterdam, Premiere: 29. März 2012. Auf vimeo.com bis 2016 gesamthaft zugänglich im Netz, jetzt nur ein Trailer (Zugriff am 26. April 2021).
- Schechner, Richard: *Theater-Anthropologie. Spiel und Ritual im Kulturvergleich*. Aus dem Amerik. von Susanne Winnacker. Reinbek bei Hamburg 1990, S. 269–281.
- Schiller, Friedrich: „Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, Brief 15“, in: Ders.: *Sämtliche Werke*. Bd. 5, Darmstadt 1993, S. 614–619.
- Schoenmakers, Henri u.a. (Hg.): *Theater und Medien. Grundlagen – Analysen – Perspektiven*. Bielefeld 2008, S. 545–560.
- Schößler, Franziska/Bähr, Christine: „Die Entdeckung der ‚Wirklichkeit‘. Ökonomie, Politik und Soziales im zeitgenössischen Theater“ in: Dies. (Hg.): *Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution*. Bielefeld 2009, S. 9–20.

- Schramm, Helmar: "The Open Book of Alchemy in/on the Mule Language of Theatre. ‚Theatricality‘ as key for current Theatre/Research", in: Theatre Research International, Volume 20, Issue 2, 1995, pp. 156–164.
- Sethe, Kurt: *Untersuchungen zur Geschichte und Altertumskunde Aegyptens* [1928]. Bd. 10, Hildesheim 1964, S. 99–102.
- Silvano Beltrametti – Mit kleinen Siegen zurück ins Leben. Regie: Martin Masafret, Elmar Deflorin u. Peter Staub, CH 2002, 52 Min.
- Southern, Richard: *Die sieben Zeitalter des Theaters*. Gütersloh 1961, S. 13.
- Staatstheater Augsburg: https://staatstheater-augsburg.de/pm_pay_per_view; (Zugriff am 15. Juni 2021).
- Tertullian: *De spectaculis – Über die Spiele*. Lateinisch/Deutsch, übers. und hg. v. Karl-Wilhelm Weeber. Stuttgart 1988.
- *Wahlkampfzirkus '98* (Volksbühne Berlin, Premiere: 13. März 1998).
- Wilink, Andreas: „Düsseldorfer Schauspielhaus in der Existenzkrise. Abreißen oder neu bauen?“, https://www.deutschlandfunk.de/duesseldorfer-schauspielhaus-in-der-existenzkrise-abreissen.691.de.html?dram:article_id=369306 vom 22. Oktober 2016 (Zugriff am 12. April 2021).
- Voß, G. Günther/Pongratz, Hans J.: „Der Arbeitskraftunternehmer. Eine neue Grundform der Ware Arbeitskraft?“, in: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, 50/1998, S. 131–158.
- *Wunschkonzert*, (Katie Mitchell 2008).

Kotte, Andreas (2022): „Zur Resistenz von Theater im Medienzeitalter“, in: Beate Hochholdinger-Reiterer, Annemarie Matzke, Nikolaus Müller-Schöll, Sandra Umathum (Hg.): Zwischenstand: Was heißt es, sich im Forschungsfeld Theaterwissenschaft zu orientieren? (= Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Jg. 2022 / Vol. 9 / Ausg. 1), S. 127-184, DOI 10.21248/thewis.9.2022.116, CC BY 4.0.