

Tagungsbericht
(Korrigierte Fassung)

Die folgende Zusammenfassung soll sowohl einen allgemeinen Überblick für Interessenten außerhalb der beteiligten Arbeitsgruppen liefern, als auch zur ersten Orientierung für die Überarbeitung der Beiträge in der Publikationsfassung sowie für mögliche Querverweise zu anderen Beiträgen dienen (nicht zuletzt für potenzielle Beiträger, die in Erlangen nicht teilnehmen konnten).

Theoretische Perspektive

In der Einführung von **Sabine Friedrich** und **Kirsten Kramer** (beide Erlangen) wird, ausgehend von den vier Kriterien, nach denen Erika Fischer-Lichte Theatralität bestimmt (Inszenierung – Körperlichkeit – Wahrnehmung – Performanz), das Fehlen einer genuin medienwissenschaftlichen Reflexion auf das Theater bei Fischer-Lichte bemerkt. Auf der Basis des Medienbegriffs von Sybille Krämer ist aber ein symbolischer „Mehrwert“ von medialen Praktiken gegenüber sonstigen habitualisierten Verhaltensformen anzunehmen, auch und gerade wenn es Körper sind, die in ein mediales Dispositiv einbezogen werden. Theatralität wäre damit als mediales Gefüge von körperbezogenen Verhaltensformen und Medienpraktiken zu verstehen, wobei verschiedene Grade der Sichtbarkeit dieser Medialität existieren (Medienvergessenheit, Medienaktualisierung und Medienreflexivität). Räumlichkeit kommt in dieser medienwissenschaftlichen Perspektive auf Theatralität zum Einen im Raum der Inszenierung (1), dann auch in der Mediatisierung spielender Körper (entgegen der Annahme einer auf der Bühne immer schon präsenten „Leiblichkeit“ des Körpers) (2) und schließlich bezüglich der kulturell geprägten Raumwahrnehmung überhaupt ins Spiel (3).¹ Als Leitkategorie für die Bestimmung dieses Verhältnisses wird die Grenzziehung zwischen Handlungs- und Zuschauerraum vorgeschlagen.

Dieser Ausgangspunkt eines eingeschränkten Begriffs von Theatralität hat den Vorteil, dass er in differenzierter Weise in Bezug mit darüber hinaus gehenden sozialen Praktiken gesetzt werden kann. Indem Räume des Theaters exemplarisch die Frage nach der Grenze zwischen Akteuren und Zuschauern sozialer Praxis aufwerfen, schärfen sie die Aufmerksamkeit für diese Grenze (bzw. ihr Fehlen) auch in sozialen Praktiken, denen durch gewisse Ähnlichkeiten in der Raumstruktur das Prädikat „theatralisch“ zugewiesen werden kann.

¹ Eine erweiterte, mit dieser dreifachen Unterscheidung zumindest teilweise kompatible Unterscheidung von 4 Räumen des Theaters findet sich im Beitrag von **Daniel Fulda**, der zwischen Bühnenraum („bespielter“ Raum) (1), „gespieltem“ oder semantischem Raum (2), Erfahrungsraum der Zuschauer (3) und schließlich geographischem Verbreitungsraum bestimmter Theaterformen (4) unterscheidet.

Die komplementäre, von **Jörg Dünne** (Paris/München) im (hier vorgezogenen) Theorieteil seines Beitrags angeschnittene Frageperspektive zur theatralischen Räumlichkeit geht nicht den Weg von der spezifischen Räumlichkeit des Theaters zu der sozialen „Theatralität“, sondern nimmt umgekehrt die Frage, wie bestimmte soziale Raumpraktiken oder sogar Raumkonzepte im Theater feste Form annehmen, zum Ausgangspunkt. Die Medialität des Theaters wäre in dieser Perspektive nicht nur in der Lage, auf sich selbst zu reflektieren, sondern impliziert, so eine mögliche These, ein besonderes Reflexionspotential für soziale Räume, die in ihnen zu einer ausgezeichneten Prägnanzgestalt gelangen. Ausschlaggebend dafür könnte sein, dass die Medialität des Theaters zwei in der Philosophie eigentlich als unvereinbar angenommene Raumkonzepte, nämlich das des (absoluten) Raums als Behälter, ‚in‘ dem etwas verortet werden kann, und das des (relationalen) Raum als Ergebnis von Interaktion, unauflöslich miteinander verbindet, indem sie Inszenierungsräume als materiellen Bezugsrahmen auf ‚in‘ ihnen agierende Körper bezieht, gleichzeitig aber die Interaktion als Voraussetzung für die Einrichtung eines Spiel-Raums deutlich werden lässt.

Die Sektionseinteilung der Tagung erfolgt vorläufig nach dem Kriterium, inwiefern sich die vorgestellten Beiträge eher auf das mediale Gefüge „Theater“ im engeren Sinn beziehen (Sektion I) oder inwiefern sie einen enger gefassten Begriff von Theatralität auf andere kulturelle Manifestationen übertragen (Sektion II). Trotz vielfacher Übergänge wird in dieser Zusammenfassung die ursprüngliche Vortragsreihenfolge und Sektionseinteilung beibehalten. Die historische Spannweite beider Sektionen reicht dabei von der Antike zur Gegenwart, mit einem Schwerpunkt auf der Frühen Neuzeit und auf der Entwicklung von mit dem Theater im traditionellen Sinn konkurrierenden technischen Medien, v.a. im 20. Jahrhundert.

Sektion I (Räume des Theaters)

Jan Söffners (Köln) Vortrag zu „Fesselungen durch Sirenen und Musen“ stellt zwei unterschiedliche Formen der Theatralität einander gegenüber. Während ein dem Performanzbegriff Fischer-Lichtes folgendes Denken dieses Begriffs ein Oszillieren zwischen Repräsentation und Präsenz erfasst, kann die altgriechische Konzeption der Mimesis als das Spiel (ge)doppelter Präsenzen begriffen werden. Theatralische Fiktionalität lässt sich damit, im Gegensatz zu der (einem saussureschen Zeichenmodell verhafteten) kategorischen Unterscheidung Fischer-Lichtes, graduell beschreiben: als konkurrierende Einbindung in je unabgeschlossene (Erlebens-)Räume (im Sinne Erwin Straus’). Letztere Konzeption wird anhand der Vorbeifahrt Odysseus’ an den Sirenen entwickelt, und ihr der platonische Entwurf einer „noetischen“ Theatralität entgegengestellt, welche die Sirenen als Sängerinnen der Sphärenmusik

ihrer Sinnlichkeit beraubt und ihre Räumlichkeit zu derjenigen einer in sich vollendeten supralunaren Wahrheit werden lässt.

Daniel Fuldas (Köln) Vortrag zur Medialität theatraler Räume im 17./18. Jahrhundert (unter dem Titel „Bretter, die die Welt bedeuten“) entwirft, ausgehend von einer Kritik an der Deklaration des Theaters als mediales „Dispositiv“, das Modell einer vierfachen Räumlichkeit des Theaters (s.o., FN 1), das er v.a. im Hinblick auf die Frage des Verhältnisses von gespieltem Raum und Lebens- bzw. Erfahrungsraum der Zuschauer auswertet, um so den Ort des Theaters im jeweiligen gesellschaftlichen Umfeld zu bestimmen. Dabei kommt er zu der These einer besonderen heterotopischen Qualität des Wandertruppentheaters im 17. und frühen 18. Jahrhundert im Verhältnis zu einem verschärften „Homotopieanspruch“ des institutionalisierten Theaters - ein Unterschied, der sich auch in den Bühnenräumen niederschlägt (Illusionsbühne vs. rudimentäre und variable Bühnengestaltung). Indem das Theater im protestantischen Norden früher moralisch funktionalisiert wurde als im katholischen Süden kommt außerdem eine Differenzierung des deutschen Kulturraumes hinzu. Die Diskussion dreht sich in erster Linie um das im Beitrag implizierte Verständnis der Heterotopie, d.h. um die Gegenüberstellung einer semantischen und einer funktionalen Konzeption des Heterotopischen.

Kai Mertens (Edinburgh/Gießen) Beitrag zur Heterotopie des Theaters in Wordsworths *Prelude* führt Wordsworths Verständnis von Theatralität mit der Frage nach der Selbstrepräsentation zusammen und widmet sich dabei u.a. der Frage, wie seine Wahrnehmung des politischen Zeitgeschehens der Französischen Revolution zum Motor einer Engführung von politischer und ästhetischer Selbstrepräsentation wird: Wordsworths Antwort besteht in der „Rettung“ des theatralischen Selbstverhältnisses nicht nach dem zunächst vorgeschlagenen Theater der doppelten Repräsentation des Subjekts, da er in diesem die Positionen von Zuschauer und Akteur in aporetischem Zusammenfall erlebt, sondern in der Vorstellung des sympathetischen Beisammenseins einer Kleingruppe, bei der die politische Dimension der (nach-)revolutionären Theatralität allerdings wieder zurücktritt. In der Diskussion geht es u.a. um die Frage der „imaginären Geographie“ Wordsworths, die Frankreich zum Gegenraum macht, um die Bedeutung der Tradition des „theatre of the mind“ (vgl. u.a. Hume) sowie um die Problematik der Räumlichkeit im vorgestellten romantischen Theater des Subjekts.

Caroline Pross (St. Gallen/München) geht in ihrem Beitrag unter dem Titel „Land Art“ anhand der deutschen Romantik und speziell anhand des Stücks *Die deutschen Flüsse* von Brentano der Genese der territorialen „Raumbindung“ in der deutschen Literatur seit der Aufklärung nach. Ausgehend von der Herderschen Rezeption traditioneller Klimatheorien hebt sie die besondere Konjunktur von festlichen „Landes-Inszenierungen“ in der deutschen Romantik hervor, die eine Bezogenheit zum eigenen Kulturraum schaffen sollen. Bei Brentano wird beispielsweise der Eindruck einer Semiose erzeugt, die aus dem Raum selbst kommt, wenn die deutschen Flüsse sprechen – seine „Kartierung“

des nationalen Territoriums hat jedoch eine eigenartig undramatische Struktur. Diskutiert wird u.a. die These der theatralischen „Kartierung“ des Raums bei Brentano.

Zum Abschluss dieser Sektion stellt schließlich **Dietrich Scholler** (Bochum) in seinem Beitrag zur Theatralität elektronischer Literatur die Frage nach der Medienspezifität von Theatralität. In Anschluss an Mike Sandbothe untersucht er anhand der „poesia visiva“ von E. Carloti die bildhafte Theatralisierung des Zeichenarrangements in der Internet-Textpräsentation von „Il treno“, wo das Erscheinen und Verschwinden des Gedichttextes auf der simulierten Anzeigetafel eines Bahnhofs erfolgt. Statt um „interaktive“ Simulationen von Theatralität geht es dabei also um eine mit bewusst sparsamen Mitteln inszenierte Reflexion auf die Lesbarkeit von Lyrik. In der Diskussion werden u.a. die Frage nach dem Potenzial einer Anzeigetafel als Ausgangspunkt einer Text-Kombinatorik aufgeworfen sowie die historische Verbindung von Verkehrsmittel und technischen Medien hervorgehoben.

Sektion II (Theatralität des Raums)

Jörg Dünnes Beitrag zu Theatralität, Anatomie und Kartographie versucht, ausgehend von der Begriffsgeschichte des „Theatrum“ in der Frühen Neuzeit Theatralität in wissenschaftsgeschichtlicher Perspektive zu untersuchen, wobei er als spezifische Leistung der Theatralität die mikro- bzw. makrokosmische „methodische Sichtbarmachung“ am Beispiel von Kartographie und Anatomie hervorhebt. Die Inanspruchnahme der Metapher des „Theatrum“ verweist somit auf einen Wissensraum, der sich eher in narrativer Form denn inszenatorisch entfalten lässt. In der Diskussion ging es u.a. um die Frage nach dem historischen Zusammenspiel von Wissens- und gespieltem Theater sowie darum, wie die angedeuteten narrativen Entfaltungen theatralischer Wissensräume tatsächlich in Texten oder Wissenspraktiken ihre Umsetzung finden können.

Tristan Thielmann (Siegen) stellt in seinem Beitrag² zum „Raum der Performance im Orgien-Mysterien-Theater des Hermann Nitsch“ zwei Aktionen Nitschs von 1998 und 2005 vor, die in sehr unterschiedlichen Räumen versuchen, prä-theatralische Kultformen umzusetzen und dabei eine Entgrenzung des institutionalisierten Schauspielraums vornehmen. Dabei zeigen sich bei Nitschs Aktion im Wiener Burgtheater 2005 die Ambivalenz des Versuchs, eine der bekanntesten Sprachtheaterbühnen im deutschsprachigen Raum sozusagen gegen ihre eigentliche Bestimmung zu bespielen – diese Ambivalenz bricht vor allem an der filmischen Dokumentation der Performance auf, die Bilder einer spontanen kollektiven Katharsis untrennbar mit dem „Posieren“ verknüpft. In der Diskussion geht es v.a. um das Verhältnis von Akt der Performance und deren Dokumentation.

² Da dieser vorgestellte Beitrag bereits im neuesten Buch von Hermann Nitsch erscheint, wird Tristan Thielmann für die Publikationsfassung der Tagung einen Beitrag zum Thema „Kartographie als Performance“ beisteuern.

In seinem Beitrag zur Theatralisierung der Synästhesie bei Borges und Le Pera stellt **Matei Chihaia** (Köln) an zwei Beispielen von Tango-Texten aus der argentinischen Lyrik zu Beginn des 20. Jh. vor, wie ihre Autoren mit der – durch das Thema der Musik nahe gelegten – Synästhesie im Hinblick auf die Konkurrenzmedien des Films und des Theaters umgehen: Während Le Pera die Vorstellung einer synästhetischen Wahrnehmung entwirft, die den wahrnehmungsmäßigen „Mangel“ des frühen Films ergänzt zur Vision eines – hierin dem Theater ähnlichen – umfassenden synästhetischen Mediums, das neben der Wiedergabe von Tönen auch ein Tast- und Geruchsmedium wäre, lässt sich in Borges' Synästhesien eine bewusste Beschränkung auf Effekte feststellen, die eher einer Stummfilmästhetik entsprechen, damit aber gleichzeitig der Gefahr vorbeugen, die Musik zur bloßen „Begleitung“ zu reduzieren und sie stattdessen zum Index einer über-sinnlichen Ganzheit machen, wie dies in einer späteren Erzählung etwa das „Aleph“ darstellt. In der Diskussion wird u.a. die Frage diskutiert, welche Art von (ritueller?) Theatralität sich ergibt, wenn man diese nicht nur visuell als Schauraum, sondern unter Einbeziehung z.B. olfaktorischer und anderer nah-sinnlicher Eindrücke beschreibt.

Jochen Fritz (Bonn) präsentiert in seinem „Klaustrophobie“ betitelten Beitrag eine Lektüre des Films *La comunidad* des spanischen Regisseurs Alex de la Iglesia unter dem Aspekt einer semantischen Raum-Analyse: Der Versuch der Transgression der Geschlossenheit des semantischen Raums der hermetisch abgeschlossenen Haus-„Gemeinschaft“, in der der Film spielt, wird dabei vor dem Hintergrund einer Reflexion auf die soziale Organisation materieller Räume als Hinweise auf den historischen Kontext der spanischen Gesellschaft nach dem Franquismus verstanden. Diese Perspektive verbindet mit der Semantik des Hauses weniger die Möglichkeit des Rückzugs in einen privaten Wohn-Raum, als vielmehr eine sozialer Kontrolle, die jedoch unter den Bewohnern der „comunidad“ mit theatralischen Mitteln als freiwillige Gemeinschaft inszeniert wird und die es transgressiv zu überwinden gilt. Die Diskussion dreht sich u.a. um die Frage, wie die inszenierte Transgressionsbewegung jenseits einer sozialhistorischen Lektüre auch genretypische Züge trägt, die nicht unmittelbar von spanischen Kontext geprägt sind.

In ihrem Beitrag „Dimensionen des Raumes in A. Kluges Film *Abschied von gestern* (Anita G.)“ stellt **Susanne Marten** (Paris) vor, wie Bild, Ton und Montage – über die theatralische Inszenierung der in einem „close reading“ analysierten Gerichtsszene des Films hinaus – das deutsche Geschichtstrauma anhand der Identität der Protagonistin Anita G. herausstellen und reaktualisieren. Deren Identität als Jüdin aus der DDR wird nicht nur verbal negiert, sondern auch in einem Identitätsraum der sozialen Kontrolle visuell marginalisiert. Gleichzeitig wird der Zuschauer durch die filmische Umsetzung auf die Möglichkeit eines „Gegenfilms“ verwiesen, in dem nicht Anita G. die Angeklagte wäre. In der Diskussion wird das Verhältnis von theatralischem und filmischem Raum erneut aufgegriffen und danach gefragt, wie durch die deiktische Dimension von Bild und Ton ein Überschuss im Filmraum

entsteht, und wie sich dieser mit der ostentativ auf ein Machtspiel reduzierten Theatralität der Gerichtsszene artikulieren lässt.

Michael Otts (München) Vortrag zur Inszenierung von Gipfelphotos unter dem Titel „Mallorys Kamera“ widmet sich vor allem der paradoxen Struktur des dokumentarischen Charakters von Gipfelphotos im Expeditionsbergsteigen als einer inszenierten Bezeugung, die Evidenz schafft. Eingebettet ist diese mediale Logik der Bezeugens in den historischen Rahmen eines kolonialistisch-imperialen Diskurses, der deutlich macht, wie territoriale Besetzung immer schon von deren medialer Dokumentation abhängt; darüber hinaus lässt die Vermittlung in Bild und Text den an sich „kulturfernen“ Raum des Hochgebirges zum Inszenierungsort par excellence eines idealen bürgerlichen Heroismus werden. In der Diskussion werden u.a. die historischen Grenzen des Moments des Expeditionsbergsteigens als Ausläufer des kolonialen Diskurses hervorgehoben, der heute weitgehend anderen Inszenierungsformen des Alpinismus Platz gemacht hat.

Zum Abschluss der Sektion befasst sich **Benjamin Steininger** (Augsburg) mit der Konzeption und Konstruktion der deutschen Autobahn seit ihren Anfängen in der Reichsautobahn als theatralischem Dispositiv, das zum Einen durch die Verdoppelung von naturräumlichen Gegebenheiten in Hinweisschildern zeichenhaft wird. Zum anderen erlebt der Autofahrer die Autobahn dank der technischen Grundlage spezieller Trassierungstechniken (v.a. die Klothoidenkurve) als nahtloses dromoskopisches Wahrnehmungsdispositiv, das den Blick durch die Windschutzscheibe zum Blick auf eine Bühne bzw. Leinwand des Landschaftsspektakels macht, das die automobiler Konstruktion eines „Heimatfilms“ ermöglicht. In der Diskussion kommen u.a. die nationalen Unterschiede in der Semiotisierung von Landschaften durch Hinweisschilder zur Sprache, wie auch nach den geopolitischen Implikationen dieser Konstruktion eines Heimatbildes gefragt wird.

Die Publikation der Beiträge in einem Sammelband, ist für Ende 2007/Anfang 2008 geplant – vom Verlag Königshausen & Neumann in Würzburg haben wir bereits die Zusage, dass der Band dort erscheinen kann, zu klären ist noch die genaue Finanzierung. Als Abgabedatum der Beiträge für die Schriftfassung ist ein Termin Mitte 2007 ins Auge gefasst (genauere Informationen für alle Beiträger mit Stylesheet etc. folgen).

Für den Bericht: Jörg Dünne