

Einleitung. Theatralität und Räumlichkeit

KIRSTEN KRAMER UND JÖRG DÜNNE

Der vorliegende einleitende Beitrag dieses Bandes verfolgt das Ziel, die Kategorien ‚Theatralität‘ und ‚Räumlichkeit‘ aus theoretischer Perspektive in einen übergreifenden medienkulturwissenschaftlichen Untersuchungshorizont zu rücken, der es erlaubt, eine differenzierte und zugleich klar konturierte Position in der Zusammenführung bestehender aktueller Forschungsdiskussionen zu beziehen.¹ Dieser medienkulturwissenschaftlichen Perspektive zufolge sind Räumlichkeit und Theatralität nicht als gegebene Größen vorauszusetzen, sondern auf der Grundlage ihrer gemeinsamen Konstitutionsbedingungen durch Körperpraktiken und mediale Systeme zu beschreiben. Erst deren dynamisches Zusammenspiel ermöglicht die Ausdifferenzierung kulturhistorisch variabler Räume des Theaters wie auch die Herausbildung einer grundlegenden Theatralität des Raums, deren Untersuchung sich die beiden Teile des Bandes widmen.

Bevor näher auf die spezifische Relationierung der Kategorien Theatralität und Räumlichkeit eingegangen werden soll, erscheint es im Licht der gewählten Frageperspektive sinnvoll, einleitend kurz den Zusammenhang von Theatralität und Medialität zu beleuchten und die einzelnen Elemente bzw. relationalen Strukturen des theatralen Mediendispositivs zu benennen, da dieses gleichermaßen den Bezugsrahmen für die Räumlichkeit des Theaters wie auch für die spezifische Theatralität jener Räume abgibt, die sich außerhalb einer konkreten Bühnen- oder Aufführungssituation (z.B. in technischen Medien wie dem Film oder der Computerkunst) konstituieren.

I. Theatralität und Medialität

Die konkreten Erscheinungsformen und historischen Funktionen von Theatralität, aus denen die spezifische Räumlichkeit des Theaters abzuleiten ist, lassen sich anhand des Zusammenspiels von vier zentralen Aspekten beschreiben, die vor allem von Erika Fischer-Lichte erarbeitet wurden und den fundierenden Rahmen für die theatrale Aufführungssituation bilden.² Es handelt sich näherhin um folgende Kategorien:

1. „Inszenierung“: Sie betrifft die Gestaltung des Bühnenraums, d.h. die Organisation der Hauptbühne bzw. verschiedener Teilbühnen durch die Verwendung von Kulissendekoration, Aufbauten und Bühnentechnik sowie den Einsatz von Lichteffekten und Musik.

¹ Diese Einleitung versteht sich insofern nicht als Entwurf eines umfassenden systematischen Bezugsrahmens, dem alle in diesem Band versammelten Beiträge entsprechen können oder sollten, sondern vor allem als ein Theorieangebot, das auf die Engführung der vielfach getrennt verhandelten Problemkomplexe abzielt. – Vgl. zum Ansatzpunkt der Diskussionen, die zu diesem Band geführt haben, das Vorwort.

² Vgl. zu den vier Aspekten, die in verschiedenen Arbeiten Fischer-Lichtes beschrieben werden, exemplarisch Fischer-Lichte (2001), bes. 291-343; vgl. außerdem Fischer-Lichte (2004), 7-26; Fischer-Lichte (2005), 11-32.

2. „Körperlichkeit“/„Verkörperung“: Sie bezieht sich auf das Spiel der Figuren auf der Bühne, das als bestimmte Form der Organisation von Körperbewegungen und sprachlichen Äußerungen zu beschreiben ist.

3. „Wahrnehmung“: Sie umfasst die Relation zwischen Bühne und Zuschauerraum und ineins damit die jeweiligen Grenzziehungen zwischen beiden Räumen sowie die daraus resultierenden unterschiedlichen Perzeptions- und Rezeptionsmodi.

4. „Performanz“: Sie ist als Oberbegriff für die übrigen Kategorien aufzufassen, insofern jede konkrete Aktualisierung theatraler Performanz erst über das besondere Zusammenwirken der genannten drei Aspekte – der Bühnengestaltung, des Spiels der Akteure und der Wahrnehmungsmodi der Zuschauer – von anderen Formen kultureller Performanz abgrenzbar wird.

Die Bestimmung der medialen Dimension des Theatralen kann auf jene kultur-anthropologisch und kulturpragmatisch fundierten Medientheorien zurückgreifen, denen zufolge mediale Systeme als prothetische Extensionen oder Exteriorisierungen natürlicher Körperfunktionen aufgefasst werden, deren Emergenz und Funktionsweise in Relation zu sozialen Handlungsformen innerhalb spezifischer kultureller Felder zu untersuchen ist, die durch die Interaktion konkurrierender diskursiver, institutioneller und soziotechnischer Praktiken gekennzeichnet sind.³ Impliziert ist in derartigen Beschreibungen medialer Systeme, dass materielle Artefakte und Extensionen bestehende Körperfunktionen nicht einfach erweitern, sondern eine Koppelung von Körpern und Apparaten erzeugen, durch die Körperpraktiken zwar in einen technischen Funktionszusammenhang integriert werden, sich jedoch gleichzeitig davon abheben: Technische Mediensysteme dienen demnach nicht lediglich der Leistungssteigerung natürlicher Sinnesfunktionen, sondern vollziehen kraft ihrer Materialität einen Bruch mit habitualisierten Wahrnehmungs- und Kommunikationsformen und generieren darin einen neuartigen Weltbezug des Medienbenutzers, der sich als signifikanter Überschuss oder Mehrwert an Bedeutung dokumentiert.⁴

Vor dem Hintergrund der genannten Positionen lässt sich die spezifische Medialität der Theatersituation zunächst an den jeweiligen Materialisierungen aufweisen, die jeden der drei genannten Aspekte kennzeichnen. So gehören zur physischen oder materiellen Dimension des Bühnenraums (Inszenierung) z.B. Bühnentechnik, Wahrnehmungs- und Beleuchtungsapparaturen, Bilder sowie Bühnenform; das Spiel der Figuren (Körperlichkeit) ist hingegen insbesondere an die Materialität der Stimme und der Körperbewegungen der Akteure gebunden und die Relationierung von Bühne und Zuschauerraum (Wahrnehmung) kann je unterschiedliche materielle Realisierungen erfahren. Entscheidend ist vor allem, dass die technisch-materiell begründete Medialität des Theatralen nicht einzelne Elemente einer gegebenen Aufführungssituation betrifft, die

³ Zur kultur-anthropologischen Medientheorie vgl. paradigmatisch den klassischen Ansatz McLuhans (2001). Zu komplementären kulturpragmatischen Theorieansätzen, die in je unterschiedlicher Perspektivierung und Akzentsetzung die konkreten Austauschprozesse zwischen kulturellen Organisationsformen, Zeichenverwendungen und materiellen Artefakten beschreiben, vgl. u.a. Crary (1999), Latour (2000 und 2005), Schüttpelz (2006), Krämer (2000), Krämer/Bredenkamp (2003).

⁴ Vgl. hierzu wie auch zu der in Krämers Ansatz implizierten Kritik an McLuhans Position Krämer (2000).

isoliert auftreten, sondern im Gegenteil das konstitutive Zusammenspiel von Wahrnehmungssituation, Bühnenraumgestaltung und Spiel der Akteure voraussetzt.

Theatralität erscheint demnach als ein komplexes mediales Dispositiv⁵, ein relationales Gefüge, das nur durch die Interferenz von Körperpraktiken und technisch-materiell gestützten Inszenierungs-, Interaktions- und Wahrnehmungsformen beschreibbar ist, wobei sich je nach historischem und kulturellem Kontext divergierende Relationierungen der genannten Teilaspekte theatraler Performanz ergeben. Darüber hinaus weist das Theater aufgrund der Verwendung unterschiedlicher Bühnentechniken und audiovisueller Medien nicht nur von jeher eine eigene ‚Mediengeschichte‘ auf, sondern fungiert aufgrund seiner heterogenen Verfasstheit zudem als Komplement bzw. als integraler Bestandteil der medienhistorischen Phasen der Oralkultur, der literalen Manuskriptkultur, der Buchdruckkultur sowie des Kulturzeitalters der elektronischen Medien (deren Abfolge gleichwohl nicht als linear-teleologische Sukzession, sondern im Sinne mannigfaltiger Vernetzungen und Überlagerungen zu beschreiben ist).⁶

Ferner impliziert die spezifische Medialität des Theaters aufgrund der historischen Appropriation unterschiedlichster audiovisueller ‚Fremdmedien‘, dass das *mediale* Dispositiv in allen historischen Ausprägungsformen zugleich ein komplexes *intermediales* Gefüge darstellt,⁷ das auf den drei Ebenen der Inszenierung, Körperlichkeit und Wahrnehmung durch punktuelle Koppelungen divergierender Mediensysteme und -praktiken gekennzeichnet ist. Mit Bezug auf den von Joachim Paech vorgeschlagenen Intermedialitätsbegriff ist daher festzustellen, dass sich die jeweiligen dispositiven Strukturen der fremden Medien als „Form“ in das Medium des Theaters einschreiben,⁸ wo sie je unterschiedliche Transformationen oder Modifikationen der medialen Strukturen und Eigen-

⁵ Vgl. zu Begriff und Konzept des „Dispositivs“ Baudry (1975); zur Bedeutung des Begriffs innerhalb der weiteren medientheoretischen Debatte vgl. Winkler (1992). Mit Bezug auf das Theater wird der ursprünglich auf technische Bildmedien bezogene Begriff – in geringfügig veränderter Fassung – auch von Kay Kirchmann verwendet; vgl. Kirchmann (2002).

⁶ Vgl. dazu Kotte (2005), Kap. 7, 251-269. – Das skizzierte Phasenmodell wird insbesondere in diversen Arbeiten McLuhans entwickelt; vgl. paradigmatisch McLuhan (2001) sowie McLuhan (2002).

⁷ Zur konstitutiven intermedialen Verfasstheit des Theaters, die sich etwa im Zusammenspiel von „Rahmenmedialität“ (Theater), „Binnenmedialität“ (Einsatz diverser Bildmedien) und „thematizierter Medialität“ (Reflexion auf Fremdmedien) dokumentiert, vgl. Balme (2004). Der von Balme getroffenen kategorialen Unterscheidung von „medialer Spezifität“ und „Intermedialität“ ist jedoch entgegenzuhalten, dass die intermediale Verfasstheit des Theaters keineswegs den Gegenpol zur medialen Spezifik bildet, sondern diese im Gegenteil allererst konstituiert.

⁸ Vgl. dazu Paech (1998). Paechs Ausführungen zum Intermedialitätsbegriff liegt ein differenziertes Medienverständnis zugrunde, das an die von Niklas Luhmann entwickelte konzeptuelle Unterscheidung von „Medium“ und „Form“ anschließt – Luhmann (1995); Paech entgeht freilich der generalisierenden Entgrenzung des Medienbegriffs, die in Luhmanns konzeptueller Opposition von festen und losen Koppelungen von Elementen zutage tritt, insofern er explizit die materiell-technischen und historischen Konstitutionsbedingungen von Mediensystemen berücksichtigt, die bei Luhmann ausgeklammert werden. Darüber hinaus eröffnet sein Ansatz die Möglichkeit, über die Unterscheidung von beobachtbarer Form und ‚unsichtbaren‘ dispositiven Strukturen, die von ersterer ‚formuliert‘ oder ‚figurativ thematisiert‘ werden, innerhalb einzelner Mediendispositive deren jeweiliges Reflexionspotenzial bezüglich der eigenen Medialität bzw. der Interaktion mit anderen Medien näher zu bestimmen.

schaften des theatralen Dispositivs bedingen und neuartige kulturhistorische Theatralitätskonzepte und -praktiken generieren können.⁹

Es sind die hier skizzierten Eigenschaften und Strukturen des medialen Dispositivs, welche die spezifische Relationierung von Theatralität und Räumlichkeit bedingen, der im Folgenden zunächst aus raumtheoretisch-medienwissenschaftlicher Perspektive nachgegangen werden wird.

II. Räumlichkeit und Medialität

Als Ausgangspunkt für die Verkoppelung von Theatralität und Räumlichkeit soll hier eine Opposition gewählt werden,¹⁰ die die naturphilosophische Diskussion um den Raum seit dem ausgehenden 17. Jahrhundert beschäftigt, die aber in gewisser Weise auch die Wahrnehmung kultureller Räumlichkeit prägt. Sir Isaac Newton entwickelt im 17. Jahrhundert die Konzeption eines *absoluten* Raums, ‚in‘ dem jeder nur denkbare Gegenstand anzusiedeln sei – damit denkt er im Unterschied zu antiken Raumvorstellungen und auch zur Raumkonzeption von Descartes zum ersten Mal die Vorstellung eines leeren Raums, der zum ‚Behälter‘ für Objekte wird, die sich in ihm ansiedeln. Im Gegensatz zu diesem physikalischen Modell entwickelt Gottfried Wilhelm Leibniz ein mathematisch-topologisches Modell von Räumlichkeit, das nicht von der Vorstellung eines Gesamtraums ausgeht, sondern Räumlichkeit allein aufgrund der Lagebeziehung von Objekten bestimmt.¹¹ Bekanntlich ist die Auseinandersetzung um die absolute bzw. relationale Beschaffenheit des Raums in der Naturwissenschaft durch die Relativitätstheorie aufgelöst worden, die zwar einerseits von einem umfassenden physikalischen Raumbegriff ausgeht, diesen aber gegen die Annahme eines absoluten Raums abhängig von Zeit und Energie und somit zwar als „alleinigen Träger der Realität“,¹² jedoch selbst veränderbar denkt.

Trotz dieser Entschärfung der Opposition zwischen absolutem und relationalem Raum in der Physik seit Einstein behält diese Opposition für die Beschreibung kultureller Formen von Raumkonstitution – so zumindest die Annahme, von der hier ausgegangen werden soll – einen heuristischen Wert: Sie ermöglicht es nämlich allererst, eine

⁹ Im Rückbezug auf die medial-intermediale Verfasstheit des Theatralitätsdispositivs ist schließlich hervorzuheben, dass innerhalb des relationalen Mediengefüges erhebliche Abstufungen im Hinblick auf den jeweiligen Manifestationsgrad bzw. die Sichtbarkeit der Medialität bestehen. Dabei lässt sich zwischen den Polen der ‚Medienvergessenheit‘, der ‚Medienaktualisierung‘ und der ‚Medienreflexivität‘ unterscheiden, mit denen die alternativen Möglichkeiten des ‚Formulierens‘ medial-dispositiver Eigenschaften bezeichnet sind. Diese reichen vom Zurücktreten der medialen Vermittlung gegenüber der Repräsentation der dargestellten Bühnenwirklichkeit im Falle der Medienvergessenheit über die Präsenz spektakulärer technischer Bühneneffekte im Zuge der Medienaktualisierung bis hin zur ostentativen Selbstthematisierung des Mediums, das seinen Einsatz im Falle der Medienreflexivität gleichsam zu einem eigenwertigen Gegenstand des Bühnengeschehens erhebt.

¹⁰ Vgl. dazu Günzel (2006) sowie den Text 2 von Dünne/Günzel (2006).

¹¹ Der ‚relationale‘ Raum unterscheidet sich somit auch vom ‚relativen‘, d.h. standpunktbezogenen Raum in einem absoluten Ganzen, durch die Annahme, dass Raum überhaupt erst durch eine Vielzahl von Orten entsteht. Vgl. Günzel (2006), 27.

¹² Vgl. Dünne/Günzel (2006), Text 5, 101.

Spannung zwischen einem in einer bestimmten Situation als Bezugsrahmen vorgegebenen und einem sich situativ konstituierenden Raum oder, anders ausgedrückt, zwischen *Raumordnung* und *Raumpraxis*¹³ zu denken: ‚Ordnung‘ ist hierbei nicht in einem physikalischen Sinn zu verstehen, sondern als jeweiliger kultureller Rahmen der Raumorganisation, für den Medialität eine entscheidende organisierende Rolle spielt.¹⁴

In Umakzentuierung von Theorien des Sozialen oder Politischen, die in erster Linie darauf abzielen, welche Räume durch Ordnungen oder Praktiken produziert werden, beschäftigen sich kulturanthropologische Medientheorien des Raums¹⁵ mit den Techniken, die zur Ordnungserzeugung notwendig sind, aber auch mit Raumpraktiken, die durch diese Ordnungen ermöglicht werden und sie gleichzeitig überschreiten. Begreift man Medialität im beschriebenen Sinne als Dispositiv, das technische Körperextensionen vornimmt, so lässt sich behaupten, dass Medien in dem Maße, in dem sie Körper in einen technischen Funktionszusammenhang integrieren und an Apparate koppeln, als heterogene Dispositive auch stets die Koppelung eines ‚relationalen‘ Interaktionsraums mit einem ‚absoluten‘¹⁶ Ordnungsraum vornehmen: Wenn die Ordnung dabei tendenziell ein Effekt von Medientechniken und die Praxis eher eine Sache der körperlichen Interaktion zu sein scheint, so ist doch zu beachten, dass keine als solche wahrnehmbare Körperpraxis ohne den medientechnischen Rahmen existiert, in dem sie sich konstituiert und von dem sie sich absetzt, wie umgekehrt auch kein Rahmen ohne die Praktiken zu Stande kommen kann, die ihn hervorbringen. Die Funktionsweise

¹³ Vgl. hierzu paradigmatisch die Auseinandersetzung von Michel de Certeau (1990) Praxistheorie des Raums mit Foucaults (1975) Machtanalyse, die Certeau als eine Ordnungstheorie des Raums versteht.

¹⁴ Man kann sogar so weit gehen, kulturwissenschaftliche Raumtheorien danach einzuordnen, ob sie eher den Aspekt der Ordnung fokussieren und somit den Rahmen beschreiben, mittels dessen sich Gegenstände oder Personen ‚in‘ einem Raum verorten lassen, oder eher die Interaktionen, die unter den Bedingungen einer gegebenen Ordnung und vielleicht darüber hinaus möglich sind. ‚Ordnungsorientierte‘ kulturelle Raumtheorien beschäftigen sich somit unter expliziter oder unausgesprochener Zugrundelegung der Annahme, dass es einen sozial, politisch oder geographisch beschreibbaren ‚Gesamtraum‘ gibt, mit der ‚morphologischen‘ Anordnung von Personen und Gegenständen in diesem Raum. In der französischen Theorietradition reicht diese Annahme etwa von Durkheims Projekt einer ‚morphologie sociale‘ – Durkheim (1969) – bis hin zu Foucaults Abriss der Wissensgeschichte als Raumgeschichte – Foucault (1994). Interaktionsorientierte Raumtheorien heben demgegenüber vor allem den Aspekt individueller bzw. kollektiver Raumpraktiken hervor, durch die sich Räume konstituieren, die zumindest zunächst einmal performativ entstehen – wiederum in der französischen Denktadtion haben sich solche Praxistheorien des Raums vor allem in den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts parallel, wenn auch mit unterschiedlichen Theoriehintergründen, bei Henri Lefebvre (2000), Pierre Bourdieu (1972) und bei Michel de Certeau (1990) entwickelt – vgl. Dünne (2006). Man kann wohl davon ausgehen, dass das Verhältnis von Ordnung und Praxis nicht nur eines der Subversion von Ordnung durch Praxis ist, wie Certeau dies annimmt, sondern auch eines der Praxis, die sich zu Ordnung habitualisiert – vgl. hierzu Bourdieus (1972) Annahme einer ‚habitualisierten‘ Praxis – bzw. eines der Institution von Ordnung durch eine Praxis, die sich paradoxerweise das souveräne Privileg herausnimmt, sich im Akt der Institution von Ordnung außerhalb von ihr zu positionieren, wie dies neuere Theorien des Politischen, insbesondere Giorgio Agamben (2002), behaupten.

¹⁵ Vgl. hierzu v.a. Doetsch (2004) und Mahler (2004).

¹⁶ ‚Absolut‘ nicht im Sinn der Newtonschen Physik als letzter räumlicher Bezugshorizont, sondern nur im Rahmen der Gesamtheit, die ein beliebiges Raumdispositiv entwirft.

jedes Mediums als eines raumgebenden Dispositivs beruht demnach notwendig auf der konstitutiven Wechselwirkung bzw. der Gleichursprünglichkeit von Ordnungsraum und körperbezogener Raumpraxis.

III. Theatralität und Räumlichkeit

Aufführungsraum und Theaterraum

Fragt man in einem weiteren Argumentationsschritt nunmehr nach der Beziehung, die diese raum- und medientheoretischen Vorüberlegungen zur Theatralität und zum Theater haben, so besteht die hier vertretene Ausgangsthese in der Behauptung, dass im Theater, sofern man es als ein komplexes Mediendispositiv versteht, das mediale Zusammenspiel von Ordnungsraum und körperlichem Praxisraum besonders deutlich hervortritt. Diese Besonderheit macht auch das Theater zu bestimmten Epochen, allen voran in der Frühen Neuzeit, zum Raummedium *par excellence*.

Hinsichtlich der Geschichte des frühneuzeitlichen Theaters¹⁷ wurde bereits verschiedentlich dargestellt, wie sich das Theater als mehr oder weniger stabiles Dispositiv, das sich vor allem durch die Etablierung eines klar abgegrenzten Bühnenraums auszeichnet,¹⁸ aus wenig institutionalisierten Inszenierungsformen vor allem im Rahmen höfischer oder religiöser Festkultur herausgebildet hat: Die ‚Raumgeschichte‘ des Theaters ließe sich auf dieser Grundlage als die historische Entwicklung von einem Raum der Aufführung, der in einen ihn umfassenden festlichen Zusammenhang eingebettet ist, zu einem eigens zu diesem Zweck geschaffenen institutionalisierten Theaterraum beschreiben.¹⁹ In letzterem kann sich das dargestellte raumtheoretische Spannungsverhältnis von vorgegebener Ordnung, die sich im Theater als Rahmen der Bühnenarchitektur manifestiert, und Raumpraxis, die diese Bühnenarchitektur ‚bespielt‘, dabei aber auch vorgegebene Grenzen überspielen kann, voll entfalten. Jedoch ist auch in Aufführungssituationen vor der Institutionalisierung eines eigenen Spielorts zumindest ansatzweise eine Grenzziehung vonnöten, die ein theatrales Geschehen aus dem festlichen Zusammenhang, in dem es stattfindet, heraushebt und somit als Inszenierung deutlich werden lässt – Theatralität ist demnach nicht einfach ein Residuum von vor-institutionellem theatralem Spiel, das auch im instituierten Theater erhalten bleibt, sondern sie entsteht erst, wenn Praxis des Spiels und ein raumsetzender Rahmen zusammenkommen, der das theatrale Spiel in wie rudimentärer Form auch immer als solches markiert. Es geht also nicht um eine Ablösung der situativ gebundenen Aufführung durch den institutionalisierten Theaterraum, sondern um das jeweilige Wechselverhältnis, das sich aber bspw. bei Bühnenformen als typologische Beschreibungsgrundlage verwenden

¹⁷ Unberücksichtigt soll hier die Geschichte des antiken Theaters bleiben, dessen Institutionalierungsprozess sich in der Frühen Neuzeit, wenngleich unter anderen politischen und sozialen Bedingungen, in gewisser Weise wiederholt. Vgl. zur Verbindung von Theater und Konstitution politischer Räume in der Antike insbesondere Euben (1990) sowie allgemein Wiles (2003).

¹⁸ Vgl. hierzu Gumbrecht (1992).

¹⁹ Vgl. hierzu stellvertretend die Theatergeschichte von Fabrizio Cruciani (1992), der zwischen einem „spazio delle rappresentazioni“ und einem „spazio del teatro“ unterscheidet.

lässt, um zu beurteilen, welches Gewicht dem vorgegebenen Ordnungsraum (der vor allem in der ‚geschlossenen‘ Bühnenform ausgeprägt ist) bzw. dem praktischen Interaktionsraum (der vor allem in ‚offenen‘ Bühnen fortbesteht) zukommt.

Raum, Verkörperung, Inszenierung

Die spezifische Räumlichkeit des Theaters im engeren Sinne, die an die Institutionalisierung des Theaterdispositivs rückgebunden ist, darin aber stets die Emergenz divergierender kulturhistorischer Ausprägungsformen von Theatralität im weiteren Sinne mitbedingt, lässt sich nun auf allen Ebenen des relationalen Medienegefüges verfolgen. So konstituiert sich der theatrale *Praxisraum* insbesondere im Rahmen der räumlichen Bewegungen der Körper der Akteure, die im Zuge des fiktiven Spiels spezifische Handlungsräume aktualisieren und semantisieren. Dabei ist aus systematischer und historischer Perspektive zu unterscheiden, ob die Körper der Schauspieler aufgrund ihrer phänomenalen Materialität und Leiblichkeit, also gleichsam *sui generis*, die semantischen bzw. fiktiven Räume erzeugen²⁰ oder ob diese erst aus der bewussten ‚Verkörperung‘ einer zeichenhaften Rolle hervorgehen, welche die parallele semiotisierung des Körpers bzw. dessen Funktionalisierung im Hinblick auf die Umsetzung eines geschriebenen Textes voraussetzt. Die an den Kategorien der Performanz bzw. Performativität orientierte kulturwissenschaftliche Theatertheorie hebt insbesondere die Bedeutung der physischen Körperpräsenz für die theatrale Raumkonstitution im Rahmen der Aufführungssituation hervor.²¹ Diese Körperpräsenz gewinnt bezüglich der unterschiedlichen Verfahren visueller oder bildmedialer Repräsentation im Theater eine zentrale Bedeutung, da der Aktionsraum des Körpers vielfach in Beziehung zu einem ebenfalls durch den Körper konstituierten Bildraum zu setzen ist, mit dem er punktuell in Konvergenz treten kann.²² Grundsätzlich ist jedoch zu betonen, dass die physische

²⁰ Bei diesen semantischen, semiotischen oder fiktiven Räumen handelt es sich um eine dritte Kategorie theatraler Räume, die in ein je besonderes Verhältnis zu den hier skizzierten Raumkonkretionen treten, insofern sie sich innerhalb des Theaters als ‚gespielte‘ Räume manifestieren, die neben dem ‚bespielten‘ Raum der physischen Bühne auch das körperbezogene Rollenspiel der Akteure voraussetzen und damit aus dem gleichermaßen technisch wie auch kulturell bedingten Zusammenspiel von Ordnungsraum und Praxisraum hervorgehen. – Vgl. zur Unterscheidung von „bespieltem“ und „gespieltem“ Raum den Beitrag von Daniel Fulda in diesem Band; der von ihm ebenfalls fokussierte „Erfahrungsraum der Zuschauer“ ist innerhalb des skizzierten medialen Raummodells des Theaters in der Relationierung von Bühnen- und Zuschauerraum impliziert, die auf unterschiedlichen räumlichen Rahmungen oder Grenzziehungen beruht, denen ein spezifischer kulturhistorischer Index zuzuweisen ist.

²¹ Vgl. hierzu paradigmatisch Fischer-Lichte/Horn/Warstat (2001). – Die Bedeutung, die die Körper der Akteure hinsichtlich des Aufbaus semantischer oder semiotischer Räume gewinnen, belegen auch mittelalterliche und frühneuzeitliche Aufführungspraktiken, bei denen vielfach horizontale und vertikale Bewegungen der Körper der Figuren ein Raumarrangement profilieren, das auf der Unterscheidung der Bereiche des Sakralen und des Weltlichen beruht und so die christlich-theologische Weltordnung räumlich umsetzt; vgl. hierzu paradigmatisch Varey (1987).

²² Dies ist bspw. bei bildlichen Figurationen zu beobachten, die unmittelbar aus der Bewegung der Akteure hervorgehen; die Akteure formieren sich in diesem Fall zu lebendigen ‚emblematischen‘

Sichtbarkeit der Körper keineswegs mit der Erfahrung ihrer authentischen Präsenz oder Unmittelbarkeit gleichzusetzen ist – etwa in dem Sinne, dass der phänomenale Leib als Ursprung der Raumerfahrung fungiert, wie dies von verschiedenen Vertretern der gegenwärtigen Theaterwissenschaft insbesondere im Rahmen der kategorialen Unterscheidung der ‚nicht-mediatisierten‘ Aufführungsform (des Theaters) und sogenannten ‚mediatisierten‘ Aufführungsformen (bspw. in Videoaufzeichnungen oder Fernsehaufnahmen) suggeriert wird.²³ Ungeachtet der raumzeitlichen Kontiguität von Handelnden und Zuschauern setzen vielmehr auch die körperlichen Raumpraktiken der Akteure komplexe – materiell, technisch bzw. medial gesteuerte – Prozesse der Vermittlung zwischen Publikum und Schauspielern voraus, welche in den übergreifenden Funktionszusammenhang des theatralen Dispositivs eingebunden sind und damit in den körperbezogenen Interaktionsformen der Akteure einen Praxisraum konturieren, der stets zugleich auf den umfassenden medialen Ordnungsraum des Theaters bezogen ist.

Dieser theatrale *Ordnungsraum* entspricht vor allem jenem Raum der ‚Inszenierung‘, der sich aus der technisch-apparativen Ausstattung der Bühne, der visuellen Gestaltung der Dekorationen sowie der spezifischen Bühnenform ergibt. Von kulturhistorischer Relevanz hinsichtlich der Ausdifferenzierung unterschiedlicher Theatralitäts- und Performanzmodelle ist hierbei zunächst die bereits erwähnte Unterscheidung offener Räume (die temporär als theatraler Spielort fungieren) und geschlossener architektonischer Räume (die speziell für die Aufführungssituation errichtet werden), insofern die Einführung geschlossener Bühnenformen besonders im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit mit der Herausbildung eigenständiger Performanzformen des Theaters verbunden ist, die sich zunehmend aus dem rituellen Zusammenhang festlicher oder liturgischer Aufführungen lösen. Darüber hinaus besteht eine enge Abhängigkeit zwischen der Entstehung historischer Ordnungsgefüge des Theaters und den jeweils eingesetzten audiovisuellen Medientechniken. Ihr Einsatz dient, ähnlich wie die Verwendung der optisch gestalteten Bühnendekorationen, nicht nur dem Aufbau konkreter semantischer oder fiktiver Handlungsschauplätze,²⁴ sondern fungiert, wie bspw. an der historischen Entwicklung der Theater- und Bühnenbeleuchtung vom technischen „Funktionslicht“ zum symbolischen „Gestaltungslicht“ deutlich wird,²⁵ als Indikator zentraler kultureller Veränderungen der Funktionalität und Operationalität des Theaterdispositivs. Für die Emergenz des neuzeitlichen Theaters ist schließlich insbesondere die Transformation des Bühnenraums von einem akustischen in einen visuellen Wahrnehmungsraum zen-

Sinn-Bildern oder zu anderen bewegten und unbewegten Bildern, die sich in allen Erscheinungsformen gleichsam als buchstäbliche ‚Extensionen des Körpers‘ präsentieren; vgl. hierzu Balme (2003).

²³ Vgl. exemplarisch Fischer-Lichte (2004) und Kotte (2005).

²⁴ Die optische (oder akustische) Realisierung der Handlungsschauplätze betrifft dabei näherhin die Ausführlichkeit bzw. mögliche Leerstellen der Raumdarstellung sowie unterschiedliche Arten der Illusionsbildung und Grade der Anschaulichkeit, die zwischen abstrakter Neutralität und ‚realistischer‘ Konkretisierung oszillieren und aus denen imaginäre und reale Topographien sowie metaphorische Räume hervorgehen können.

²⁵ Vgl. zur Geschichte des Theaterlichts Kirchmann (2000) sowie Kirchmann (2002).

tral, der das Theater primär als einen medialen „Schauraum“ ausweist und ein besonderes Verhältnis von Zuschauer und Bühnengeschehen voraussetzt.²⁶

Raum und Wahrnehmung

Die Instaurierung eines relationalen Ordnungsdispositivs, das das mediale Zusammenspiel von Raumordnung und Raumpraxis maßgeblich an die Herausbildung des Theaters als eines Schauraums bindet, weist in der Moderne nun insbesondere der Ebene der Wahrnehmung eine zentrale Rolle zu. Gesteuert wird die Wahrnehmung des Betrachters wesentlich durch die Form der *Rahmung* oder *Grenzziehung*, die die übergreifende Raumordnung des Theaters kennzeichnet, indem sie eine je spezifische Relationierung von Spielfläche und Zuschauerraum vornimmt, die maßgeblich die unterschiedlichen kulturellen und sozialen Funktionalisierungen des dispositiven Raumgefüges bestimmt.

Die kulturgeschichtliche Bedeutung dieser Grenzziehung tritt zunächst in der erwähnten Institutionalisierung des Theaterdispositivs im Übergang vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit zutage, insofern innerhalb der ritualisierten Aufführungsformen der mittelalterlichen Festkultur die Grenzen zwischen Schauspielern und Publikum relativ durchlässig sind und das vom Alltag abweichende Spielverhalten der Akteure erst durch bestimmte Konventionen durchgesetzt werden muss, während das neuzeitliche Theater die räumliche Trennung von Handelnden und Zuschauenden voraussetzt und diese etwa durch Bühnenform, Vorhang oder spezifische Bühnenaufbauten eigens symbolisiert und materialisiert.²⁷ Ferner ist auch im Hinblick auf die Ebene der wahrnehmungsbezogenen Raumordnung des Theaters der Einfluss medialer Praktiken hervorzuheben, die außerhalb des Theaters entstehen. Zu diesen sind insbesondere bildmediale Visualisierungs- und Raummodelle zu zählen, denen im Zuge der Institutionalisierung des theatralen Schauraums eine vorrangige Bedeutung zukommt. Denn ergeben sich bereits in der mittelalterlichen Aufführungspraxis signifikante Berührungspunkte zwischen bildmedialen und theatralen Inszenierungsformen,²⁸ so gilt dies in gesteigertem Maße für das neuzeitliche Theater, in dem bspw. die Bildformate der Emblematik nicht nur modellhaft in Bezug auf körperbezogene Raumpraktiken, sondern auch auf die Rahmung des theatralen Geschehens als Ganzes wirken²⁹ und in dem sich vielfach eine signifikante Differenz zwischen Aktionsraum der Schauspieler und Bildraum der Bühne auftritt,

²⁶ Zu den medien- und kulturhistorischen Prämissen und Implikationen dieser grundlegenden Transformation des Bühnenraums, der sich primär als ein Wahrnehmungsraum darstellt, vgl. paradigmatisch Haß (2005); vgl. zur weitergehenden Institutionalisierung des theatralen Schauraums in den Wissenschaften (z.B. anatomische Theater u.ä.) Schramm (2003) und Schramm/Schwarte/Lazardzig (2003).

²⁷ Vgl. hierzu Gumbrecht (1992). Die Abgrenzung mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Aufführungssituationen auf der Grundlage der je variierenden Relationierung von Bühnen- und Zuschauerraum entspricht freilich inzwischen einem Gemeinplatz der Theaterwissenschaft; vgl. paradigmatisch Roselt (2005).

²⁸ Vgl. zu solchen Parallelen hinsichtlich der Darstellung bzw. Inszenierung von Körpergesten, die in den Visualisierungspraktiken Affinitäten zwischen Bildraum und theatralem Raum des Spiels zutage treten lassen, Baxandall (1972), bes. Kap. II.7.

²⁹ Vgl. zur Funktion der Emblematik bezüglich der visuellen Raumordnung des frühneuzeitlichen Theaters (am Beispiel Calderóns) paradigmatisch Neumeister (1978).

welche die zunehmende Aufwertung und Autonomisierung der Bildebene gegenüber der Sphäre des körperbezogenen Rollenspiels der Akteure dokumentiert.³⁰

Für das spezifische mediale Zusammenspiel von Raumpraktiken und Ordnungsraum, das das theatrale Raumgefüge der modernen Formen der Perspektivbühne oder der Guckkastenbühne prägt, ist indes vor allem die Entwicklung der Zentral- bzw. Linearperspektive konstitutiv, die ein hochkomplexes Blickregime und visuelles Raumschema generiert, das keineswegs – wie dies die konventionelle Theatergeschichte suggeriert – auf die bloße Konstruktion eines dreidimensionalen Illusionsraums zu reduzieren ist. Vielmehr setzt das perspektivische Raumschema einerseits die rigide Fixierung der Blickrichtung und des Augenpunktes des Betrachters voraus und fundiert so mit der räumlichen Distanz von Betrachter und Betrachtetem einen geometral definierten Schauraum, der wesentlich auf dem disziplinierenden Visualisierungsprinzip der ‚Frontalität‘ beruht;³¹ andererseits hebt gerade das linearperspektivische Schema die für die Herstellung der geometralen Raumordnung konstitutive Grenze auch wieder auf, da seit Brunelleschis Gründungsexperiment, das auf der paradoxen Koinzidenz von Distanz- und Fluchtpunkt beruht, das ‚körperlose‘ Auge des Beobachters fest in die technische Projektionsanordnung integriert wird und der Betrachter sich damit als inhärenter Teil des Raums des Sichtbaren konstituiert. Diese grundlegende Ambivalenz, die zur parallelen Instituierung und Aufhebung der ‚Herrschaftsfunktion‘ des Blicks führt, lässt sich ebenfalls im neuzeitlichen Theater beobachten, insofern auch die Perspektivbühne ein räumliches Ordnungsarrangement herstellen kann, das den Zuschauer im gleichen visuellen Raum wie die Akteure verortet; auch und gerade der Modus der perspektivischen Wahrnehmungssteuerung eröffnet demnach innerhalb des medialen Zusammenspiels von Ordnungsraum und Praxisraum jederzeit die Möglichkeit einer partiellen oder punktuellen Rückbindung des Theaters an anderweitige politische, soziale oder religiöse Inszenierungs- und Aufführungsformen, in denen die skizzierte Grenze zwischen den Bereichen des Spiels und der Beobachtung nicht fest gezogen ist und die das theatrale Geschehen daher maßgeblich in der kulturellen Lebenswelt und dem Erfahrungsraum der Zuschauer außerhalb des Theaters verankern.³²

³⁰ Vgl. hierzu Balme (2003). Balme stellt zudem fest, dass sich die Frage nach Funktionen und Stellenwert bildmedialer Repräsentationsverfahren innerhalb des medialen Ordnungsgefüges des Theaters immer dann in besonders virulenter Form stellt, wenn das Theater von intermedialen Innovationsschüben der kulturellen Umgebung profitiert bzw. wenn die Differenz zu tradierten Theaterkonventionen besonders deutlich erfahren wird.

³¹ Vgl. hierzu ausführlich Haß (2005), die die frühneuzeitliche Verzahnung der von Alpers (1998) in systematischer Hinsicht unterschiedenen Darstellungs- und Visualisierungsmodelle des „Auges“ und des „Blicks“ untersucht; zu Prämissen und Implikationen, die der apparativen Projektionsanordnung in Brunelleschis Experiment zur Perspektive zu Grunde liegen, vgl. auch Damisch (1993).

³² Vgl. zur Aufhebung der Raumdistanz und des Prinzips der Frontalität im Theater des 16. und 17. Jahrhunderts Haß (2005). Dass auch das frühneuzeitliche Hoftheater, das die medialen Möglichkeiten der Perspektivbühne vornehmlich zu Zwecken politischer Repräsentation und Legitimation nutzt, den bewussten Abbau der im visuellen Blickregime der Linearperspektive angelegten Grenze von theatralem Spielbereich und Zuschauerraum zwecks Suggestion eines beide Bezirke übergreifenden Raumkontinuums betreiben kann, lässt sich exemplarisch an Calderóns *Fiestas* belegen; vgl. hierzu Neumeister (1978), Kap. 7. Vgl. zu besonderen räumlichen Ordnungsarrangements höfischer Festveranstaltungen und politisch fundierter Repräsentations- und Aufführungspraktiken auch Horn (2004).

Neben der politisch-sozialen Funktionalisierung der räumlichen Rahmung der Aufführungssituation, wie sie im frühneuzeitlichen Theater besonders eindrücklich hervortritt, zeichnen sich im Zuge der weiteren Ausdifferenzierung moderner Theatralität jedoch auch anders geartete Deutungen des Schauraums und der damit verbundenen medialen Grenzziehung ab. Dies veranschaulichen exemplarisch Diderots Überlegungen zur sogenannten „Vierten Wand“, bei der es sich um eine imaginäre, „durchsichtige“ Mauer handelt, die die Bühne am Portal zum Publikum hin begrenzt.³³ Wenn das Spielgeschehen hier in einem geschlossenen Raum verortet wird, aus dem die Zuschauer ausgegrenzt sind, so wird einerseits die (wahrnehmungs-)ästhetische Dimension der Grenzziehung oder räumlichen Rahmung fokussiert, die insbesondere dem Aufbau imaginärer Räume der Fiktion zu dienen hat. Andererseits situieren sich Diderots theatertheoretische Überlegungen innerhalb eines umfassenderen Diskurspektrums gesellschaftspolitischer Reflexionen, die sich in der Epoche der Spätaufklärung situieren. Die festgestellte Differenz von Beobachter und beobachteter Welt begründet daher nicht allein den ästhetischen Aufbau eines illusionierenden Bild- oder Schauraums, sondern dient zugleich der Erzeugung komplexer Beobachtungsrelationen sowie der Reflexion auf deren kulturpragmatische Entstehungsbedingungen und nimmt darin ein zentrales Strukturmoment der modernen Wissenskonfiguration des 19. Jahrhunderts vorweg.³⁴

Damit lässt sich bezüglich des Zusammenspiels von Ordnungsraum und Praxisraum, die dem medialen Theaterdispositiv zu Grunde liegen, ein doppeltes Fazit ziehen. Was das Theater im engeren Sinn betrifft, in dem fiktionale Stücke zur Aufführung kommen, so bedingt die zunehmende Stabilisierung der Grenze zwischen Beobachtungsraum der Zuschauer und Spielraum der Schauspieler auch die Tatsache, dass sich angesichts der institutionell vorgegebenen Grenze zwischen fiktionalem Spiel und Lebenswelt das Spiel in dem Maße als Beobachtung zweiter Ordnung der nicht-fiktiven Welt profilieren kann, in dem es selbst davon institutionell abgetrennt wird. Damit lässt sich eine wichtige Auswirkung der hier präsentierten technisch-kulturpragmatischen Veränderungen von Theatralität auf die fiktiven semantischen Räume, die im Theater gestaltet werden, benennen: Die Institutionalisierung des Theaters als Freiraum für die Inszenierung fiktiver Welten ermöglicht, dass diese in einer besonders komplexen Weise zur Beobachtung nichtfiktiver Ereignisse eingesetzt werden, wie dies in theatralen Aufführungssituationen, die in kulturelle Festzusammenhänge eingebunden bleiben, nur ansatzweise möglich ist.³⁵ Auf der anderen Seite lassen vor allem theatrale Aufführungspraktiken der Avantgarde des 20. Jahrhunderts die bewusste Aufhebung der Grenze zwischen fiktiver Welt und lebensweltlichem Erfahrungsraum des Zuschauers erkennen und knüpfen darin an Aufführungspraktiken an, die bereits innerhalb der frühneuzeitlichen Theaterkultur diese institutionell garantierte Grenze als durchlässig

³³ Vgl. zum Konzept der „Vierten Wand“ Lehmann (2000) und Lehmann (2003).

³⁴ Vgl. zu theatralen Wahrnehmungs- und Beobachtungsrelationen als Grundlage der modernen Episteme Peters (2001).

³⁵ Vgl. zu einer ähnlichen Annahme für das Fiktionsverständnis des Romans nach seiner Institutionalisierung Esposito (2002); vgl. zum Theater auch Gumbrecht (1990), bes. 175-221.

präsentieren.³⁶ Im Rahmen der Aktualisierung des Theaterdispositivs als eines Schau- raums bestehen demnach auf jeder historischen Entwicklungsstufe zahlreiche Möglich- keiten, die Schwelle nach beiden Richtungen zu überschreiten und gerade in diesen Überschreitungen komplexe Beobachterverhältnisse herzustellen, die das Reflexions- potenzial des Theaters bezüglich seiner kulturpragmatischen Entstehungsbedingungen ausloten.

IV. Theatralität in anderen Medien

Abschließend stellt sich die Frage, ob bzw. wie sich Theatralität und theatrale Räume in anderen medialen Praktiken als dem Theaterdispositiv im engeren Sinn manifestieren. Hierzu gilt es noch einmal, auf das hier zu Grunde gelegte Verständnis von Medialität als von Natur aus heterogenes Gefüge zurückzukommen, das Körperpraktiken und Techniken miteinander verkoppelt. Diese Sicht impliziert, wie bspw. Jens Schröter dargestellt hat, die Möglichkeit, dass die spezifische Koppelung von Körper und Tech- nik, die das Theater vornimmt, auf den unterschiedlichen beschriebenen Ebenen eine komplexe dispositive Struktur darstellt, die in anderen Medien als Form verwendet werden kann. Dies ist insbesondere in Medien der Fall, bei denen in einer frühen Ent- wicklungsstufe die genaue Form der Koppelung von Körper und Technik aneinander noch weitgehend unbestimmt ist und durch Rückgriff auf eine bekannte mediale Praxis als Form präzisiert werden kann.³⁷

Exemplarisch für eine solche Integration von Theatralität in eine andere mediale Praxis ist sicherlich die Theatralität im Film: Dabei geht es nicht so sehr um die häufig in ungenauer Weise behauptete historische Herkunft des frühen Stummfilms aus dem Theater,³⁸ sondern um die Tatsache, dass der Tonfilm gerade bei der Ausdifferenzie- rung seiner narrativen und inszenatorischen Möglichkeiten seit den Dreißigerjahren des

³⁶ Dies belegen etwa auch die „Verhandlungen“ zwischen Theater und Politik, die Greenblatt (1988) untersucht; sie situieren sich in einer charakteristischen Zwischenzone, die weder eine feste institutionelle Abtrennung des Theaters von theatralen politischen Repräsentationsformen noch aber deren unmittelbare Amalgamierung in Anspruch nehmen kann: Diese ‚Indifferenzzone‘ scheint die Voraussetzung für die Möglichkeit der inszenatorischen Herausbildung regulativer Fiktionen zu sein (vgl. dazu weiter unten, IV.).

³⁷ Schröter (2004) entwickelt diese Überlegung vor allem unter Rekurs auf den weiten Medienbe- griff der Systemtheorie. Grundlegend ist dabei Luhmanns bereits erwähnte Unterscheidung von Me- dium als loser Koppelung und Form als fester Koppelung von Elementen – Schröter geht in einer Übertragung dieses Verhältnisses auf die Mediengeschichte im engeren Sinn davon aus, dass die techni- schen Rahmenbedingungen moderner technischer Medien allein noch keine festen Koppelungen erzeugen, sondern dies erst unter Verwendung bereits bestehender medialer Praktiken geschieht. Demzufolge gelangt also bspw. der Film historisch erst zu einer prägnanten ästhetischen Form, indem er sich theatrale Praktiken und Inszenierungsformen aneignet.

³⁸ Hier müsste man zumindest zwischen verschiedenen Formen des Theaters unterscheiden, wo- bei in jüngeren Studien Konsens darüber besteht, das der frühe Film eher aus den öffentlichen Spektak- len und Jahrmarktsattraktionen als aus der Institution ‚Theater‘ im engeren Sinn hervorgeht – vgl. bspw. Brewster/Jacobs (1997) – die entscheidenden Anleihen des Films beim Kunsttheater erfolgen später und mit anderen Zielen.

20. Jahrhunderts massiv auf theatrale Praktiken zurückgreift. Insbesondere die filmische *mise en scène*³⁹ entwickelt sich in enger Auseinandersetzung mit dem Theater. Filmische *mise en scène* umfasst aber nicht nur die architektonische Gestaltung des prä-filmischen Raums, etwa nach Art eines Theaterdekors, oder das Spiel der Akteure, sondern weitet sich aus auf die Kamera-Arbeit. Diese lässt den in der Regel unveränderlichen Blick des Zuschauers auf die Theaterbühne zu einem Blick auf einen Bildausschnitt werden, dessen *off* virtuell stets mit präsent ist und gleichsam dazu drängt, durch eine Veränderung der Kameraposition aktualisiert zu werden.⁴⁰ Im Unterschied zum Theater gibt das filmische Gesamtdispositiv, d.h. die Produktions- und Aufführungsbedingungen, eine unüberschreitbare Grenzziehung zwischen Projektions- und Zuschauerraum vor.⁴¹ Unter dieser Voraussetzung wird es aber gleichzeitig möglich, in Anschluss an André Bazin die neue Beweglichkeit des kamerageleiteten Blicks in der *mise en scène* als die Realisierung eines Mehr an Theatralität („surcroît de théâtralité“) im Vergleich zum Theater selbst zu interpretieren.⁴² Es bleibt freilich zu bedenken, dass die filmische ‚Über-Theatralität‘ durch die Integration des technischen Kameradispositivs tatsächlich über jede mögliche Bühnen-Wahrnehmung hinauswächst und nur noch mangels eingeführter Bezeichnung mit dem Begriff der Theatralität oder Inszenierung belegt werden kann.⁴³

Wie sich Theatralität in medialen Praktiken jenseits eines Dispositivs wie dem des Films, das sich in expliziter Auseinandersetzung mit Theatralität im Theater entwickelt, äußert, ist schwieriger zu bestimmen. Gerade in literarischen Texten stellt sich die Frage, auf welcher Ebene sich hier Theatralität überhaupt entfalten kann: Möglich ist dies sicherlich als die inhaltliche Thematisierung des Theaters bzw. von theatralen Momenten einerseits oder über die metapoetische Reflexion auf Theatralität als Modell lite-

³⁹ Vgl. hierzu insbes. Bordwell (2005) und Aumont (2006).

⁴⁰ Zur Kadrierung mit der Unterscheidung von On- und Offscreen-Räumen als Spezifikum der filmischen Raumkonstitution vgl. grundlegend Burch (1973); allgemein zum filmischen Raum vgl. Gardies (1993).

⁴¹ Dieser Raum wird von Joachim Paech (2000) als „dispositiver“ Raum bezeichnet, im Unterschied zum „modalen“ Raum des filmisch Gezeigten und zum „medialen“ Raum, der die filmimmanenten Bedingungen des filmischen Zeigens absteckt, also etwa die filmische *mise en scène* umfasst.

⁴² Bazin (2002/1952), 148, sowie in Anschluss daran Deleuze (1985), v.a. 112, und Roloff (2003). Es bleibt anzumerken, dass dieses Mehr an Theatralität, das für Bazin ein Mehr an ‚Realität‘ ist, an ein onto-theologisches Konzept des ‚realistischen‘ Films gebunden ist, der sich in der *mise en scène* zu höchster Stufe entfaltet: Das von Bazin beschriebene Verhältnis von Film und Theater lässt sich jedoch mit Jens Schröter auch als Infragestellung der ontologischen ‚Reinheit‘ eines Mediums lesen. Vgl. dazu Schröter (1999). – Grundsätzlich besteht darüber hinaus die Möglichkeit, dass der Film die spezifischen Wahrnehmungs- und Visualisierungspraktiken des Theaters als eines Vorgängermediums ganz bewusst auf die eigenen dispositiven Strukturen und Ermöglichungsbedingungen bezieht; vgl. hierzu Lommel/Maurer Queipo/Rißler-Pipka (2004).

⁴³ Entsprechend betont etwa Rudolf Arnheim in seinen filmtheoretischen Überlegungen, die auf das Theaterdispositiv Bezug nehmen, zentrale Differenzen zwischen beiden Medien, die sowohl die Ebene der Inszenierung als auch die Bereiche der Körperlichkeit und Wahrnehmung betreffen; aufgrund seines kulturanthropologischen Ansatzes gewinnen dabei besonders die in den Mediendispositiven implementierten, je spezifischen Wahrnehmungsbedingungen eine zentrale Bedeutung; vgl. Arnheim (2002), bes. Kap. 2.

rarischer Poetik andererseits.⁴⁴ Dabei ist freilich aus medienwissenschaftlicher Sicht zu bedenken, dass die Einschreibung von Theatralität in die Literatur keineswegs über metaphorische Gleichsetzungen des Theatralen mit der Sprache (etwa verstanden als Schauplatz einer Inszenierung o.ä.) zu beschreiben ist, sondern stets die in den vorangegangenen Abschnitten skizzierten dispositiven Strukturen des Theaters, d.h. die Ebenen der Inszenierung, der Verkörperung sowie der Wahrnehmung zu berücksichtigen hat und zudem eine wie auch immer geartete Rückbindung an die fundierenden Rahmenbedingungen der theatralen Aufführungssituation aufweisen muss. In dieser Perspektive erscheint die Literatur zunächst als Ort, an dem die dispositiven Relationen des Theaters sichtbar gemacht und reflexiv verarbeitet werden können.

Darüber hinaus stellt sich die Frage, ob bzw. bis zu welchem Grad es so etwas wie eine sich in Schrift auf medialer Ebene manifestierende Theatralität geben kann. Dies setzt zunächst voraus, dass auch die Schrift als ein mehrschichtiges Dispositiv oder relationales Gefüge aufgefasst wird, das auf unterschiedlichen Ebenen operiert. Diese Sichtweise wird in neueren Untersuchungen vertreten, die innerhalb des Konzepts von Schriftlichkeit die Dimensionen der „Referenz“, der „ästhetischen Präsenz“ und der „Operationalität“ unterscheiden und aus der Dominanz jeweils eines Aspekts divergierende Schrifttypen ableiten.⁴⁵ Vor diesem Hintergrund ließe sich die Theatralität des Schriftmediums in der Kombination jener Dimensionen aufweisen, die die Referenzseite oder Repräsentationsfunktion der Schrift suspendieren und entweder den Aspekt ästhetischer Präsenz (Schrift als visuelle notationale Gestaltformation) oder aber den Aspekt der Operationalität (Schrift als Aufforderung zur Interaktivität bzw. zur Aktualisierung von Handlungen) akzentuieren. Die Betonung visueller Präsenz wäre in dieser Perspektive im Sinne des Aufbaus eines schriftspezifischen Schauraums zu deuten,⁴⁶ wohingegen der „operative Schrifttyp“ auf eine Form der Performanz zu beziehen wäre, die im Modus der Interaktivität die für den theatralen Schauraum konstitutive Grenze zwischen Beobachter und Beobachtetem gleichermaßen voraussetzt wie auch aufhebt. Einen Grenzfall stellt in dieser Hinsicht möglicherweise das aktuelle Beispiel der Entwicklung operativer Schriften zu dem dar, was als „autooperative“ Schriftlichkeit in elektronischen Medien bezeichnet werden kann, d.h. Schriften, die nicht nur Handlungen vorgeben, sondern sie selbst als Programme ausführen.⁴⁷ Solche autoope-

⁴⁴ Vgl. hierzu insbes. Neumann (2000).

⁴⁵ Vgl. Grube/Kogge/Krämer (2005).

⁴⁶ Ein derartiger Rekurs der Schrift auf die dispositive Rahmung des Theaters und auf die Vorstellung eines theatralen Schauraums dokumentiert sich bereits in frühneuzeitlichen Frontispizen, die etwa die Bühnenraumgestaltung (Vorhänge, Bühnenaufbauten, Portal etc.) aufgreifen und als Rahmung der Wahrnehmungs- und Beobachtungssituation des Lesers präsentieren; eine diesen Buchgraphiken analoge Raumgestaltung zeigt sich auch in der Organisation und Präsentation frühneuzeitlicher musealer Räume oder anatomischer Theater, in denen sich die Theatralität von Wissensordnungen ausdrückt; vgl. Schramm (2003) sowie Schramm/Schwarte/Lazardzig (2003). Es wäre vor dem Hintergrund dieses Verständnisses von Theater auch zu fragen, inwieweit der in der Frühen Neuzeit gängige Buchtitel des „Theatrum“ bloße Metapher ist oder inwiefern das Buch allgemein bereits zu diesem Zeitpunkt als Mediendispositiv erscheint, das einen Schauraum eröffnet, in dem sodann eine bestimmte Art von Raumpraxis stattfindet.

⁴⁷ Vgl. Grube (2005).

rativen Skripten, auf denen das Funktionieren elektronischer Medien beruht, lösen mannigfaltige Interaktionsformen aus, die ihrerseits spezifische Koppelungen zwischen Körpern und Technik herstellen und in diesem Sinn auch Räume konstituieren. Die so geschaffenen medialen Interaktionsräume im Rahmen eines bestimmten Dispositivs sind jedoch keineswegs darauf angewiesen, sich theatraler Schauräume zu bedienen. Sofern sie dies, wie etwa in bestimmten Computerspielen, dennoch tun, liegt eine Theatralisierung vor, die sich mit einer formgebenden Präzisierung technischer Möglichkeiten verbindet, die im medienhistorischen Rückgriff auf eine Schriftform, die zugleich zur Aktualisierung in einem Schauraum drängt, mit ganz bestimmten Funktionen verbunden ist.

Ungebrochen scheint schließlich das Potenzial theatraler Inszenierung in politischen und sozialen Zusammenhängen, die nicht von vornherein an institutionalisierte Orte und Mediendispositive zur Aufführung fiktiver Handlungen gekoppelt sind. Dies bedeutet jedoch nicht, dass man der medialen – und insbesondere der theatralen Sichtbarkeit – ganz entbehren könne, die sie erst als soziale bzw. politische Ereignisse konstituiert. Im Unterschied zu den institutionell ‚freigestellten‘ Fiktionen des Theaters, des Romans etc. werden in Inszenierungen im sozialen Raum regulative Fiktionen erzeugt, in denen keine Trennung von fiktionaler und Lebenswelt vorausgesetzt wird, sondern die im Zeichen einer partiellen Re-Ritualisierung theatraler Repräsentationspraktiken stehen, bei der das Theater als Modell für soziale Disziplinierungs- und Distinktionsvorgänge fungiert⁴⁸ und bei der Grenzen und Schwellen innerhalb des sozialen Lebens markiert oder verändert werden.⁴⁹ Die Möglichkeiten solcher Markierungen reichen von der Dokumentation sportlicher Leistungen bis hin zur inszenatorischen Begründung politischer Souveränität, wobei sich die Frage stellt, wie klar sich trotz der Institutionalisierung von Inszenierungsorten jemals zwischen politisch-regulativer und ästhetisch ‚freier‘ Inszenierung unterscheiden lässt.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die besondere Qualität des hier zur Diskussion gestellten Ansatzes, der Theatralität als komplexes Mediendispositiv aus Körperpraktiken und medialen Formen beschreibt, darin zu liegen scheint, dass auf dieser Grundlage eine zugleich allgemeine und dennoch historisch differenzierte Beschreibung sowohl von Räumen des Theaters als auch der Theatralität zumindest bestimmter Formen der Raumkonstitutionen möglich wird. Ohne sich darauf zu beschränken, Räume des Theaters im engeren Sinn zu klassifizieren und ohne umgekehrt eine diffuse Theatralität im undifferenzierten Raum des Sozialen schlechthin aufgehen zu lassen, stellt die hier untersuchte Form der theatralen Raumkonstitution ein historisch besonders folgenreiches Paradigma dar, an dem sich in privilegierter Weise beobachten lässt, wie kulturelle Räume stets auf einem Gefüge aus Körperpraktiken und Medientechniken beruhen.

⁴⁸ Diese Modellfunktion dokumentiert sich auch in Beschreibungsmodellen sozialer Formationen, die diese etwa als (Medien-)„Gesellschaft des Spektakels“ begreifen; vgl. paradigmatisch Debord (1971).

⁴⁹ Vgl. zur regulativen Fiktion als Begründung und Veränderung sozialer Ordnung insbesondere Koschorke (2002), 77.

Bibliographie

- Agamben, Giorgio (2002/1995): *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Aus dem Italienischen übers. von Hubert Thüring. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Alpers, Svetlana (1998/1983): *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*. Aus dem Englischen übers. von Hans Udo Davitt. Köln: DuMont.
- Arnheim, Rudolf (2002/1932): *Film als Kunst*. Mit einem Nachwort von Karl Prümm und zeitgenössischen Rezensionen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Aumont, Jacques (2006): *Le cinéma et la mise en scène*. Paris: Armand Colin.
- Balme, Christopher (2003): *Stages of Vision: Bild, Körper und Medium im Theater*. In: Ders./Erika Fischer-Lichte/Stephan Grätzel (Hg.): *Theater als Paradigma der Moderne? Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter*. Tübingen/Basel: Francke, 49-68.
- (2004): Theater zwischen den Medien: Perspektiven theaterwissenschaftlicher Intermedialitätsforschung. In: Christopher Balme/Markus Moninger (Hg.): *Crossing Media. Theater – Film – Photographie – Neue Medien*. München: ePODIUM.
- Baudry, Jean-Louis (1975): Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité. In: *Communications* 23, 56-72.
- Baxandall, Michael (1972): *Painting and Experience in 15th Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*. Oxford: Oxford UP.
- Bazin, André (192002/1951): Théâtre et cinéma. In: Ders.: *Qu'est-ce que le cinéma*. Paris: Cerf, 129-178.
- Bourdieu, Pierre (1972): *Esquisse d'une théorie de la pratique*. Genève: Droz.
- Bordwell, David (2005): *Figures Traced in Light. On Cinematic Staging*. Berkeley u.a.: California UP.
- Brewster, Ben/Jacobs, Lea (1997): *Theatre to Cinema. Stage Pictorialism and the Early Feature Film*. Oxford: Oxford UP.
- Burch, Noel (1973): *Nana, or the Two Kinds of Space*. In: Ders.: *Theory of Film Practice*. New York/Washington: Praeger, 17-32.
- Certeau, Michel de (1990/1980): *Pratiques d'espace*. In: Ders.: *L'invention du quotidien 1*. Hg. v. Luce Giard. Paris: Gallimard folio, 139-191.
- Crary, Jonathan (1999/1990): *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge u.a.: MIT Press.
- Cruciani, Fabrizio (1992): *Lo spazio del teatro*. Roma: Laterza.
- Damisch, Hubert (1993/1987): *L'origine de la perspective*. Paris: Flammarion.
- Debord, Guy (1971): *La société du spectacle*. Paris: Champ libre.
- Deleuze, Gilles (1985): *L'Image-temps. Cinéma 2*. Paris: Minuit.
- Doetsch, Hermann (2004): Intervall. Überlegungen zu einer Theorie von Räumlichkeit und Medialität. In: Jörg Dünne/Ders./Roger Lüdeke (Hg.): *Von Pilgerwegen, Blickpunkten und Schriftspuren. Raumpraktiken in medienhistorischer Perspektive*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 23-56.
- Dünne, Jörg (2006): Einleitung [Teil IV: Soziale Räume]. In: Ders./Stephan Günzel (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 289-303.
- Dünne, Jörg/Stephan Günzel (2006) (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Durkheim, Émile (1969/1897): Note sur la morphologie sociale. In: Ders.: *Journal sociologique*. Hg. v. Jean Duvignaud. Paris: Presses universitaires de France, 181-182.
- Esposito, Elena (2002): *Soziales Vergessen. Formen und Medien des Gedächtnisses der Gesellschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Euben, Peter J. (1990): *The Tragedy of Political Theory*. Princeton: Princeton UP.
- Fischer-Lichte, Erika (2001): *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*. Tübingen/Basel: Francke.
- (2004) (Hg.): *Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften*. Tübingen/Basel: Francke.
- (2005) (Hg.): *Diskurse des Theatralen*. Tübingen/Basel: Francke.
- Fischer-Lichte, Erika/Christian Horn/Matthias Warstat (Hg.) (2001): *Verkörperung*. Tübingen/Basel: Francke.
- Foucault, Michel (1976): *Surveiller et punir*. Paris: Gallimard.
- (1994/1967): Des espaces autres. In: Ders.: *Dits et écrits*. 4 Bde. Hg. von Daniel Defert/François Ewald. Paris: Gallimard, Bd. 4, 752-762.
- Gardies, André (1993): *L'espace au cinéma*. Paris: Klincksieck.
- Greenblatt, Stephen (1988): *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Oxford: Clarendon Press.
- Grube, Gernot (2005): Autooperative Schrift – und eine Kritik der Hypertexttheorie. In: Ders./Werner Kogge/Sybille Krämer (Hg.): *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*. München: Fink, 81-114.
- Grube, Gernot/Werner Kogge/Sybille Krämer (2005) (Hg.): *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*. München: Fink.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (1990): *Eine Geschichte der spanischen Literatur*. 2 Bde. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1992): Für eine Erfindung des mittelalterlichen Theaters aus der Perspektive der frühen Neuzeit. In: Johannes Janota (Hg.): *Festschrift Walter Haug und Burghart Wachinger*. 2 Bde. Tübingen: Niemeyer, Bd. 2, 827-848.
- Günzel, Stephan (2006): Einleitung [Teil I: Physik und Metaphysik des Raums]. In: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 19-43.
- Haß, Ulrike (2005): *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*. München: Fink.
- Horn, Christian (2004): *Der aufgeführte Staat. Zur Theatralität höfischer Repräsentation unter Kurfürst Johann Georg II. von Sachsen*. Tübingen/Basel: Francke.
- Kirchmann, Kay (2000): *Licht-Räume – Licht-Zeiten. Das Licht als symbolische Funktion im Theater der Neuzeit. Ein Essay*. Siegen: Universität-GH Siegen.
- (2002): Vom erhellenden zum gestaltenden Licht. Die Licht-Ontologie im Theater der Moderne. In: Lorenz Engell/Joseph Vogl/Bernhard Siegert (Hg.): *Licht und Leitung*. Weimar: Universitätsverlag, 139-154.
- Koschorke, Albrecht (2002): Macht und Fiktion. In: Thomas Frank u.a. (Hg.): *Des Kaisers neue Kleider. Über das Imaginäre politischer Herrschaft. Texte – Bilder – Lektüren*. Frankfurt a.M.: Fischer, 73-84.
- Kotte, Andreas (2005): *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*. Köln: Böhlau UTB.
- Krämer, Sybille (2000/1998): Das Medium als Spur und als Apparat. In: Dies. (Hg.): *Medien – Computer – Realität*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 73-94.
- Krämer, Sybille/Bredenkamp, Horst (2003): Kultur, Technik, Kulturtechnik: Wider die Diskursivierung der Kultur. In: Sybille Krämer/Horst Bredenkamp (Hg.): *Bild – Schrift – Zahl*. München: Fink, 11-22.
- Latour, Bruno (2000/1999): *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft*. Aus dem Englischen übers. von Gustav Roßler. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (2005/1987): *La science en action. Introduction à la sociologie des sciences*. Aus dem Englischen übers. von Michel Biezunski. Paris: La Découverte.
- Lefebvre, Henri (2000/1974): *La production de l'espace*. Paris: Anthropos.

- Lehmann, Johannes Friedrich (2000): *Der Blick durch die Wand. Zur Geschichte des Theaterzuschauers und des Visuellen bei Diderot und Lessing*. Freiburg i.Br.: Rombach.
- (2003): Der Zuschauer als Paradigma der Moderne. Überlegungen zum Theater als Medium der Beobachtung. In: Christopher Balme/Erika Fischer-Lichte/Stephan Grätzel (Hg.): *Theater als Paradigma der Moderne? Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter*. Tübingen/Basel: Francke, 155-166.
- Lommel, Michael/Isabel Maurer Queipo/Nanette Rißler-Pipka (2004) (Hg.): *Theater und Schaulust im aktuellen Film*. Bielefeld: transcript.
- Luhmann, Niklas (1995): *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Mahler, Andreas (2004): Semiosphäre und kognitive Matrix. Anthropologische Thesen. In: Jörg Dünne/Hermann Doetsch/Roger Lüdeke (Hg.): *Von Pilgerwegen, Blickpunkten und Schriftspuren. Raumpraktiken in medienhistorischer Perspektive*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 57-69.
- McLuhan, Marshall (2001/1964): *Understanding Media. The Extensions of Man*. Cambridge/London: MIT Press.
- (2002/1962): *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*. Toronto: Toronto UP.
- Neumann, Gerhard (2000) (Hg.): *Szenographien. Theatralität als Kategorie der Literaturwissenschaft*. Freiburg i.Br.: Rombach.
- Neumeister, Sebastian (1978): *Mythos und Repräsentation. Die mythologischen Festschauspiele Calderóns*. München: Fink.
- Paech, Joachim (1998): Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen. In: Jörg Helbig (Hg.): *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 14-30.
- (2000): Eine Szene machen. In: Beller, Hans u.a. (Hg.): *Onscreen/Offscreen: Grenzen, Übergänge und Wandel des filmischen Raumes*. Stuttgart: hatje cantz, 93-121.
- Peters, Sibylle (2001): Die Aisthesis des Wissens. Zur Beziehung von Theatralität und Wahrnehmung um 1800. In: Erika Fischer-Lichte u.a. (Hg.): *Wahrnehmung und Medialität*, Tübingen/Basel: Francke, 67-83.
- Roloff, Volker (2003): Theater und Theatralität im Film: Vorbemerkungen zu Renoirs Theaterfilmen. In: Michael Lommel/Ders. (Hg.): *Jean Renoirs Theater/Filme*. München: Fink, 19-30.
- Roselt, Jens (2005): Raum. In: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: Metzler, 260-267.
- Schramm, Helmar (2003) (Hg.): *Bühnen des Wissens: Interferenzen zwischen Wissenschaft und Kunst*. Berlin: Dahlem University Press.
- Schramm, Helmar/Ludger Schwarte/Jan Lazardzig (2003) (Hg.): *Kunstkammer – Laboratorium – Bühne. Schauplätze des Wissens im 17. Jahrhundert*. Berlin/New York: de Gruyter, 226-264.
- Schröter, Jens (1999): Was ist Film? Zwischenspiele zwischen André Bazin und Chris Marker. In: Nathalie Binczek/Martin Rass (Hg.): *...denn sie wollen eben sein, was sie sind, nämlich Bilder... Anschlüsse an Chris Marker*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 129-142.
- (2004): Intermedialität, Medienspezifität und die universelle Maschine. In: Sybille Krämer (Hg.): *Performativität und Medialität*. München: Fink 2004, 385-411.
- Schüttelpelz, Erhard (2006): Die medienanthropologische Kehre der Kulturtechniken. In: *Archiv für Mediengeschichte. Kulturgeschichte als Mediengeschichte (oder vice versa?)*. Weimar: Universitätsverlag, 87-110.
- Varey, John E. (1987): *Cosmovisión y escenografía. El teatro español en el siglo de oro*. Madrid: Castalia.
- Wiles, David (2003): *A Short History of Western Performance Space*. Cambridge: Cambridge UP.
- Winkler, Hartmut (1992): *Der filmische Raum und seine Zuschauer. Apparatus – Semantik – Ideologie*. Heidelberg: Winter.