

Unmittelbare Unterhaltung

Widersprüche der medialen Verwertung von Theater

von Eggo Müller und Rainer Ruppert

I.

Kaum ein Thema — nimmt man die Anzahl der Veröffentlichungen zum Maßstab — ist in den letzten Jahren in der bundesdeutschen Theaterlandschaft so ausführlich und kontrovers diskutiert worden wie das Verhältnis des Theaters zu den Neuen Medien. Nahezu jede Ausgabe der *Deutschen Bühne*, des Organs des Deutschen Bühnenvereins, enthielt seit 1983 einen Beitrag zum Problemfeld, die Jahrestagung der Dramatischen Gesellschaft 1983 in München beschäftigte sich mit den Neuen Medien¹, die von August Everding initiierten Pläne zur Gründung eines Medienpools wurden in der Kulturberichterstattung der Tagespresse verhandelt, TZS fragte nach den »Chancen des Theaters in der totalen Medienwelt«. Die Argumente sind ausgetauscht, die Positionen scheinen festzustehen. Auf der einen Seite Theatermacher, die für die mediale Verwertung von Theateraufführungen auf Videokassetten und im zukünftigen Privat-TV plädieren, auf der anderen Seite jene, die solche Verwertung grundsätzlich ablehnen oder sie für unrealistisch halten. Weniger umstritten — und mit der angeführten Kontroverse nicht in Deckung zu bringen — sind Überlegungen, Öffentlichkeitsarbeit, Werbung und Serviceleistungen (z.B. Kartenvorbestellungen) auf regionales Kabel-TV und Btx umzustellen bzw. auszudehnen.

Daß dieses Diskussionsfeld abgesteckt ist, der Streit um falsch oder richtig spätestens seit der Gründung des Medienpools² irrelevant geworden ist und die Informationstechnologie in jedem Fall gesamtgesellschaftlich durchgesetzt wird, mit einem Wort: die Entscheidungen längst gefallen sind, macht es möglich, die Positionen von Theaterproduzenten gleichsam als historische zur Kenntnis zu nehmen. Nicht nur ihre Einschätzung der Neuen Medien also interessiert, sondern weiter, welche Bilder von Theater welche Vorstellungen über seine gesellschaftliche Funktion und über den Zusammenhang von Theater und technologischer Entwicklung sich in den Positionen niederschlagen. Kurz, wir fragen: mit welchen Denkformen bearbeiten Theatermacher eigentlich das Verhältnis von Theater und Neuen Medien und inwieweit sind diese Denkformen den Gegenständen angemessen.

Faßt man die Überlegungen jener Intendanten und Dramaturgen, die für eine mediale Verwertung von Theaterprodukten eintreten³ zusammen, ergeben sich sechs immer wiederkehrende Argumentationsmuster.

Ausgangspunkt der Plädoyers ist, daß mit »Einführung des Kabelfernsehens ein ungeheurer Bedarf an Theater- und Opernaufführungen entstehen« (Helge Thoma, Intendant, Augsburg) werde, so daß die Programmambüter »sich in zehn Jahren die Hände lecken würden nach einer Aufführung wie ich sie jetzt in Ingolstadt, in Würzburg und in München habe.« (Everding 1984) Es sei — zweitens — ein Ärgernis, »daß also selbst gute Produktionen abgespielt werden und dann im Orkus verschwinden, ohne aufgezeichnet zu werden«, gerade weil »die Theaterschichtsschreibung der Zukunft wesentlich auf der Basis von Videotheater erfolgen wird.« (Ernst Seiltgen, Intendant, Ingoistadt) Gleichzeitig erwarten — drittens — Theatermacher »als potentielle Produzenten natürlich eine Möglichkeit der Koproduktion und damit eine Aufstockung des Etats durch Einnahmen, die von den Subventionen unabhängig sind.« (Dramaturgie Heilbronn) Die bei den Verwertungsprojekten auftretenden Probleme — Urheberrechtsfragen, Deckung der Produktionskosten usw. — werden übereinstimmend als lösbar betrachtet. Unter dem Gesichtspunkt von Öffentlichkeitsarbeit und Marketing — viertens — könne das Theater allgemein »durch eine Ausstrahlung seiner Inszenierungen eine wesentlich größere Breitenwirkung erzielen und damit erweitertes Interesse auf sich ziehen.« (Arno Wüstenhöfer, Generalintendant, Bremen) Im besonderen biete sich damit — fünftens — »die Möglichkeit der Erschließung neuer Publikumschichten« (Joachim Fontheim, ehemaliger Generalintendant, Krefeld/Mönchengladbach), denn: »Die Fernseh-Oper schreckt die Besucher nicht vom realen Opernbesuch ab — im Gegenteil, sie stimuliert.« (August Everding, Generalintendant, München) Darüber hinaus könnten Theaterinteressierte »durch die neuen Techniken umfassender und differenzierter informiert [werden], regional wie überregional bis international.« (Achim Thorwald, Intendant, Würzburg) In einer kulturpolitischen Perspektive schließlich — sechstens — habe man »in den letzten Jahren dieses Jahrhunderts eine kaum wirklich erfaßte Möglichkeit.« »Kultur wirklich zu demokratisieren«. Durch die Verbreitung von Opern-Kassetten in »Schulen, Volkshochschulen, Universitäten, Ferienheimen« könne darauf aufmerksam gemacht werden, »daß es Strukturen, Themen in der Oper gibt, die unerhört interessant sind, auch für Menschen, die ganz woanders leben, dort, wo sie Opernhäuser nie besuchen können.« (Friedrich 1984)

Das verbindende Moment all dieser Äußerungen ist eine Denkform, die die mediale Verwertung von Theater ausschließlich als Marketingmaßnahme bestimmt, dem theatralen Prozeß äußerlich, ohne Aus- oder Rückwirkungen auf die Institution und ästhetische Kommunikationsform Theater. Nirgends findet sich auch nur die Frage nach — möglicherweise — veränderten Sehweisen und Bedürfnissen des Publikums, nach der Umgestaltung von Produktions- und Darbietungsformen des Theaters, nach den unterschiedlichen Wirkungskontexten in Theater und Fernsehen, nach den Auswirkungen auf die finanzielle und organisatorische Struktur der Institution Theater. Diese Unfähigkeit, einen Zusammenhang von altem Medium Theater und Neuen Medien zu denken, überrascht umso mehr, als die Mediengeschichte des 20. Jahrhunderts — und damit auch die gegenwärtige Ausprägung des Theaters — überhaupt nicht zu erklären ist ohne die wechselseitige Veränderung und Beeinflussung von jeweils »neuen« und »alten« Medien. Nicht im Sinne einer einfachen Konkurrenz, der Frage nach dem »Überleben« des alten Mediums — bezeichnenderweise der einzige medienhistorische Re-

»Die Fernseh-Oper schreckt die Besucher nicht vom realen Opernbesuch ab — im Gegenteil, sie stimuliert.« (Everding)

Die Befürworter begriffen mediale Verwertung allein als Marketingmaßnahme, dem theatralen Prozeß äußerlich.

flexionspunkt, der in der aktuellen Diskussion erwähnt wird —, sondern im Sinne der Adaption von Themen, Stoffen und Darstellungsweisen, der Umwälzung von Publikumszusammensetzung, Rezeptionsweisen, Produktionsstrukturen, Verwertungszusammenhängen, der unterschiedlichen Akzentuierung der gesellschaftlichen Funktion von alten und neuen Medien.

Die praktische Aneignung und Erprobung Neuer Medien, die die Bedingungen der Theaterarbeit selbst wieder prägt, war eine Zielsetzung des Stuttgarter Ensembles'. Das von Hansgünther Heyme initiierte Projekt plante, Kamera, Licht und Ton schon von Anfang an in den Inszenierungsprozeß einzubeziehen, um das »klägliche Verhältnis Theater-TV« (Stuttgarter Ensemble 1982, 46) zu verändern; spartenübergreifende Ausbildungsgänge (Regie, Schauspiel, Videotechnik, Schnitt, Kameraführung) sollten angeboten werden. Das Projekt selbst verstand sich als Teil einer politischen Bewegung, der es nicht mehr um Verhinderung, sondern um Gestaltung und Beherrschung der Neuen Medien zu tun war. Obwohl aus diesen Plänen eine praktische Medienarbeit nicht entstand, zeigen sie doch, in welche Richtung das Verhältnis von Theater und Neuen Medien als neuer ästhetischer Kommunikationsform gedacht, konzipiert und entwickelt werden könnte.

Während die Befürworter medialer Verwertung allesamt von einem statischen Nebeneinander von Theater und Neuen Medien ausgehen, finden die unentschiedenen, skeptischen oder ablehnenden Positionen ihr gemeinsames Fundament in einer spezifischen Mediendefinition des Theaters, die auch von einzelnen Befürwortern — beide Denkformen schließen sich nicht aus — angerufen wird: Von der »Einmaligkeit des unmittelbar erlebten Theaterabends« (Achim Thorwald, Intendant, Würzburg), dem »Gemeinschaftserlebnis« (Manfred Schnabel, Intendant, Hagen), dem »live-Erlebnis« der »unmittelbar spürbare[n] Kommunikation zwischen Sänger, Musiker und Publikum« (Hans-Peter Lehmann, Intendant, Hannover), vom »lebendigen Kontakt zwischen Bühne und Publikum« (Dramaturgie Heilbronn), dem »Direkterlebnis« (Gerd Nienstedt, Intendant, Detmold), dem »gemeinschaftlichen kulturellen Erlebnis, dem unmittelbaren Kontakt zwischen Künstler und Publikum« (Arnold Petersen, Intendant, Mannheim) — die Reihe ließe sich beliebig fortsetzen' — ist da mit derart ausgeprägter Emphase die Rede, daß die Frage nach der Funktion solcher Definitionen sich geradezu aufdrängt: Jenen Theatermachern, die Neuen Medien zustimmend oder unentschieden gegenüberstehen, erlaubt das Unmittelbarkeits-Theorem, Konkurrenzängste zu überwinden: »Eine neue Konkurrenz ist wie die bei der Einführung des Fernsehens, dem damals die Theatertötung vorausgesagt wurde, so lange nicht zu erwarten, solange die Theater ihre besondere Qualität, nämlich die des lebendigen Kontaktes zwischen Bühne und Publikum sowie die des gesellschaftlichen Ereignisses bewahren und nach außen hin deutlich machen können.« (Dramaturgie Heilbronn) Die unterschiedenen Gegner konzipieren Theater mit diesem Theorem als absolutes Gegenbild zur zukünftigen Kabelgesellschaft, als Hort wahrhaft menschlicher Kommunikation: »Die Lebendigkeit, die Unmittelbarkeit des Theaterspiels ist etwas kostbares in unserer Konservezeit. Wir sollten uns darauf noch viel entschließen besinnen. Gerade jetzt, zum Zeitpunkt der sogenannten Herausforderung durch die Medienmärkte.« (Niels-Peter Rudolph, ehemaliger Intendant, Hamburg) Noch stärker, die Abgrenzung in den sprachlichen Bildern manifestierend: »Das Theater hat in dieser Entwicklung, die un-

Das Unmittelbarkeitsideologem hat die Funktion, Konkurrenzängste zu überwinden.

Den unterschiedenen Gegnern dient das Unmittelbarkeitsideologem dazu, Theater als absolutes Gegenbild zur zukünftigen Kabelgesellschaft zu definieren.

aufhaltsam ist, eine wichtige Aufgabe: innerhalb des Kabelmeeres eine — vielleicht die letzte — Insel wirklicher menschlicher Kommunikation zu sein. Nur wenn es diese Aufgabe erkennt und sich dieser Herausforderung stellt, wird das Theater in der Zukunft eine Chance haben.« (Georg Immelmann, Intendant, Wilhelmshaven)

Mit diesem Unmittelbarkeits-Begriff wird ein spezifisches Theaterverständnis über alle Geschichte und Zukunft hinweg als Definiens des Mediums gesetzt, als überhistorisches Konstitutionstheorem. In der gegenwärtigen Diskussion aber verstellt dieser Wesensbegriff den Blick für Auswirkungen der technologischen Revolution, denen das Theater — unabhängig von der eigenen Anwendung Neuer Medien — in jedem Fall ausgesetzt ist. Im vermeintlichen Glauben, mit der Unmittelbarkeit theatraler Kommunikation eine Bastion gegen vermittelte, »unmenschliche« zu errichten, wird zum Beispiel die Frage, ob Menschen unmittelbar Kommunikation in Zukunft überhaupt noch verstehen können, gar nicht erst gestellt. Kurz: die Veränderung des Mediums Theater selbst, seiner ästhetischen, kommunikativen und institutionellen Faktoren, wird von seinen eigenen Produzenten, indem sie sich auf den Begriff der Unmittelbarkeit zurückziehen, nicht gedacht. Der Zusammenhang von Kultur und gesellschaftlich-technologischer Entwicklung, aus dem Aufgaben und Funktionen von Kunst zu entwickeln wären, bleibt außerhalb ihrer Reflexion.

Ein merkwürdiges Ergebnis: weder Befürworter noch Gegner der Verwendung Neuer Medien verfügen über ein gedankliches Instrumentarium, das Medium Theater als wandelbar, als historisch zu begreifen. Setzt die eine Fraktion Neue Medien als dem »eigentlichen« Theater äußerlich, als Marketingmaßnahmen, die deshalb das alte Medium Theater nicht verändern können, leugnet die andere den — möglichen — Umbau des alten Mediums grundsätzlich, indem eine Wesenheit — die Unmittelbarkeit — als für alle Zeiten gültig behauptet wird. Beide Denkformen können die Frage: Wie verändert sich Theater durch Neue Medien? Wie verändern sich jeweils »alte« Medien durch »neue« durch die technologisch-gesellschaftliche Entwicklung? nicht stellen, geschweige denn lösen. Daß jenes emphatische besetzte Unmittelbarkeits-Ideologem, mit dem man sich gegen Neue Medien abgrenzt, erst in der Auseinandersetzung des Theaters mit dem jungen Film formulierbar geworden ist, mag als mediengeschichtlicher Einwand gegen unsere Programmatiker der kulturellen Statik dienen'. Gegenwärtig ist zu beobachten, daß Film und Kino, bedrängt durch Neue Medien und verbesserte elektromagnetische Aufzeichnungstechnik, zunehmend die Aura zugesprochen bekommen, Horte der wahren Film-Kunst, des echten, gemeinschaftlichen Rezeptionserlebnisses zu sein: ganz unbelastet von Markt und degenerierender Technik. — Nur das Theater sollte von alldem unberührt bleiben?

Im folgenden wollen wir Material zum Gegenbeweis zusammentragen. Zunächst schätzen wir die Chancen einer breiten Verwertung von Theaterinszenierungen in den Neuen Medien gering ein. Anschließend sollen Erfahrungen mit Fernsehzeichnungen zeigen, daß jene wenigen Theater die vielleicht ihre Inszenierungen verwerten können, Eingriffe in Organisation und Ästhetik ihres Mediums zu gewärtigen haben. Dabei setzen wir auch zunächst heutige Produktions- und Rezeptionsweisen voraus, um dann zu argumentieren, daß die Präsentationsform im Fernsehprogramm das Produkt Theater völlig verändert. In einem abschließenden Teil wollen wir Forschungsfelder umreißen, die

Weder Befürworter noch Gegner der medialen Verwertung verfügen über ein gedankliches Instrumentarium, Theater als historisch zu begreifen.

Neue Mediendefinitionen: zunehmend werden Film und Kino zu Garantien des echten, gemeinschaftlichen Rezeptionserlebnisses.

die Frage nach veränderter Funktion und Rezeption von Theater ausgehend von gesamtgesellschaftlichen Auswirkungen der Informations-technologie, zum Gegenstand haben.

II.

Inszenierungen bundesdeutscher Theater im Kabel- und Satellitenfernsehen, auf Video und Bildplatte an jeder Ecke zu leihen oder zu kaufen, abrufbar im Pay-TV, Probenberichte, Zusammenfassungen und „Blikke hinter die Kulissen“ in den regionalen Programmen, Kurzinformativen, Kartenbestellung und -kauf via Btx: Diese Vision der massenhafte Verwertung beruht auf der Einschätzung, daß die sprunghafte Entwicklung der Neuen Medien ein großes Interesse von Programmanbietern nach sich ziehe, Theaterinszenierungen einzukaufen und auszustrahlen; wir halten das für eine Fehleinschätzung. Die folgenden Argumente, die gegen die Möglichkeit der breiten Verwertung von Theaterinszenierungen in den Neuen Medien sprechen, geben gleichzeitig Hinweise auf die Bedingungen, denen Theater unterworfen würde, sollte es an diesem Prozeß teilhaben. Daß sicherlich einige der „führenden Häuser“ entgegen unserer negativen Einschätzung dennoch Chancen haben, soll hier nicht bestritten werden. Vielmehr gilt für sie in besonderem Maße, was als denkbare (Rück-)Wirkung einer Verwertung in den Neuen Medien dargestellt wird.

Schon jetzt stehen im öffentlich-rechtlichen Fernsehen trotz seinem pluralen Bildungsauftrag Theaterinszenierungen nur wenige und unattraktive Sendezeiten zur Verfügung. Eine Übersicht des DBV der Jahre 1981 bis 1983 weist 55 Inszenierungen (43 Schauspiel, 12 Musiktheater) pro Jahr im bundesdeutschen Fernsehen aus, etwa die Hälfte davon in ARD und ZDF, die andere Hälfte nur regional in den Dritten Programmen ausgestrahlt⁴, die Einschaltquoten liegen durchschnittlich zwischen 1 und 4 %⁵. In der Konkurrenz um Werbeeinnahmen und damit um hohe Einschaltquoten setzen ARD und ZDF — die Konkurrenz durch kommerzielle Vollprogramme antizipierend — auf Unterhaltung: Mit mehr Spielfilmen, endlosen reißerischen Serien, mehr Sportsendungen, ausgedehnten Live-Übertragungen (besonders von Sportereignissen⁶), mit der Ausdehnung des Vormittagsprogramms, mit professionellerer Präsentation durch auflockernde Ansagen und Moderation, mit dem Versuch, durch diese Mittel dem Programm eine unverwechselbare Identität zu geben, zeigt sich eine antizipierende »Selbstkommerzialisierung« der öffentlich-rechtlichen Sender⁶. Nicht zuletzt die spektakulären Spielfilm-Paketkäufe von ARD und ZDF und der Streit um die Werbung im Vorabendprogramm *1 Plus* sind Aspekte eines Kleinriegs zwischen ARD und ZDF, bei dem das Konzept „Unterhaltung um jeden Preis“ den Gewinn, die Werbeeinnahmen verspricht. Verlierer sind dabei die kulturellen Programme wie Fernsehspiel und eben Theater-Aufzeichnungen: Die ARD hat 1985 angekündigt, dem Fernsehspiel inklusive Theaterinszenierungen *weniger* Sendezeit einzuräumen; die große Nachfrage stellt sich nicht ein.

Die Vision einer breiten Verwertung aber geht schlicht von der Annahme aus, daß durch den Ausbau des Kabelnetzes, durch die zusätzlichen Kanäle der Fernmeldesatelliten zur Einspeisung ins Kabelnetz (bis 1987 insgesamt 11 TV-Kanäle) und durch die direkt empfangbaren

Die Einschätzung, daß die sprunghafte Entwicklung der Neuen Medien ein großes Interesse von Programmanbietern nach sich zieht, Theaterinszenierungen einzukaufen, ist eine Fehleinschätzung.

In der Konkurrenz um Werbeeinnahmen setzen ARD und ZDF — die Konkurrenz durch kommerzielle Vollprogramme antizipierend — auf Unterhaltung.

Programme über Rundfunksatelliten (bis 1988 insgesamt 7 TV-Kanäle)⁷ tatsächlich ein so großer Programmbedarf entsteht, daß die Produkte der Theater als Programmfüller reißenden Absatz finden werden. Doch deuten sich in den Kabelpilotprojekten jetzt schon Konzentrationsprozesse an, die die vermeintliche Programmvielfalt in Frage stellen: bei dem geringen Verkabelungsgrad sind die Anbieter regionaler Programme als Werbeträger uninteressant. Selbst in Berlin, dem Pilotprojekt mit der höchsten Verkabelungsquote — wobei allerdings die Anzahl der Haushalte, die ein empfangsfähiges Gerät besitzen, weit unter

	optimistische Schätzungen						pessimistische Schätzungen					
	1984	1986	1988	1990	1992	1994	1984	1986	1988	1990	1992	1994
Anzahl der Haushalte (Millionen)	124	125	126,5	128	129	130	124	125	126,5	128	129	130
Haushalte mit Anschlußmöglichkeit (Prozent)	8	9,9	12,5	15,5	19,5	23,8	8	8,7	9,6	11,3	13,1	15,3
Haushalte, die Kabelfernsehen abonnieren (Prozent)	3	4,9	8,4	11,8	16,1	20,8	1,0	2,3	3,8	6,0	8,8	11,9
- für Grundversorgung	0,8	3,2	6,5	9,8	14,1	18,3	0,6	1,8	3,0	5,0	7,1	9,9
- für Zusatzangebote		0,6	2,9	5,4	8,3	11,5		0,4	1,2	2,5	4,2	6,0
jährliche Kapitalausgaben für Kabelfernsehen (Millionen US-Dollar)	540	975	1220	1435	1710	1800	355	410	550	735	965	1075
jährliche Gebühreneinnahme von Abonnenten (Millionen US-Dollar)	255	710	1240	1885	2605	3405	225	380	630	875	1435	1895
jährliche Werbeeinnahmen (Millionen US-Dollar)	30	105	195	315	475	655	10	30	80	140	230	350

dieser Quote anzusetzen ist¹² — haben die finanzkräftigsten privaten Anbieter lokaler TV-Programme nach nur drei Monaten ihren Betrieb einstellen müssen. Die „kurzfristig“ aus der Schublade gezogenen Änderungen des Kabelpilotprojekt-Gesetzes zielen auf Freigabe und direkte Subventionierung bzw. Gebührenerhebung für überregionale Anbieter und bieten ihnen „verbegerte“ Bedingungen.

Der sich abzeichnende Konzentrationsprozeß ist von den „Betreibern“ eingeplant. So sind sich »der medienpolitische Sprecher der CDU/CSU-Bundestagsfraktion Dieter Weinrich und der Bertelsmann-Vorstandschef Frank Wössner [...] einig, daß höchstens zwei bis drei private nationale Vollprogramme überlebensfähig sind. Mehr gebe der Werbekuchen nachweislich gar nicht her.« (Wirtschaftswoche v. 25.1.1985, 72) Und »von den Vertretern der privaten Anbieter [...] etwa Gruner und Jahr und Bertelsmann ist ganz klar gesagt worden, Theater wird in deren Programm nicht stattfinden, es sei denn, es finden sich Sponsoren.« (Bungenstab 1984, 16) Allein schon wegen der Spieldauer von mindestens zweieinhalb Stunden einer schon gekürzten Aufzeichnung sind ganze Inszenierungen aus Werbegründen für private Anbieter uninteressant, solange vertraglich eine Unterbrechung durch Werbung unzulässig ist. Die mangelnde Akzeptanz der Verkabelung bei der Bevölkerung dämpft die Euphorie der kommerziellen Anbieter im regionalen Bereich erheblich. Zudem wird das direkt empfangbare Satellitenfernsehen zusätzlich die Notwendigkeit der Verkabelung infrage stellen. Heiß umkämpft ist daher inzwischen vielmehr die Vergabe der direkt empfangbaren Satellitenkanäle.

Wie und ob eine Finanzierung nicht-kommerzieller Programme nach den Kabelversuchsprojekten gesichert werden kann, ist fraglich. Sponsoren wären jedenfalls nötig: Alexander Kluge, Mitbegründer der »Ar-

Prognostizierte Entwicklung des Kabelfernsehens in Westeuropa zwischen 1984 und 1994: die Programmvielfalt reizt die Kunden wenig. Aus: neue medien 1/1984

beitgemeinschaft für Kabel- und Satelliten-Programm« (AKS), die zusammen mit dem nordrhein-westfälischen Pressekonzern WAZ und dem WDR ein Programm plant, schlägt vor, daß die im AKS assoziierten Organisationen, darunter auch der Deutsche Bühnenverein, sich um die Finanzierung ihrer Programmanteile selber kümmern müssen — in Frage kommen in der Regel öffentliche Subventionsgeber¹³. Doch für Theateraufzeichnungen sind die Kosten von qualitativ dem gewohnten Fernsehstandard angemessenen Produktionen immens: Für eine »herausragende Aufführung von 150 Minuten Spieldauer« sind 12 bis 15 Aufzeichnungstage zu veranschlagen (Kienzle 1984, 23), pro Tag 20 bis 40 Tausend DM¹⁴; das ergibt Kosten zwischen 240 und 600 Tausend DM pro Aufzeichnung. Man kann nur mutmaßen, welche Qualitätsmaßstäbe August Everding bei den von ihm geschätzten Kosten von 50 bis 100 Tausend DM (Everding 1984, 24) und bei nur einer — wie im In-golstädter Vertrag¹⁵ angesetzt — Woche Aufzeichnungszeit zugrunde legt. Wenig wahrscheinlich ist also, daß bei derart geringer Aussicht auf Verwertung die Träger ihren Theatern zusätzlich zu den laufenden hohen Subventionen die Produktionskosten der Aufzeichnungen »vorschießen« werden. Ebenso fraglich ist, ob die künstlerisch Mitwirkenden ohne Vergütungsgarantie und bei ungeklärten Leistungsschutzrechten sich auf eine Mitarbeit einlassen werden. Die Berufsgruppe Darstellende Kunst in der IG Medien und die GDBA werden einer Aushöhlung des Normalvertrags Solo nicht zustimmen.

Überlegungen zu einem eigenständigen Kulturkanal werden sicher nicht umgesetzt werden. Auf kommerzieller Basis — alle ausländischen Erfahrungen zeigen das — hat ein solches Programm keine Chancen. Auf Subventionsbasis wird er aber auch von den Betroffenen als »ein Abdrängen von ‚Kultur‘ in Programm-Ghettos« (Deutscher Kulturrat 1984) abgelehnt.

Die Chancen einer Verwertung auf Videokassetten und Bildplatten erscheinen ebenfalls gering. Eine ZDF-Video-Studie zeigte, daß das Hauptinteresse, ob bei Aufzeichnungen aus dem Fernsehen oder bei geliehenen oder gekauften Kassetten, vor allem Spiel- und Fernsehfilmen galt. Die auf Oper hin ausgewertete Umfrage zeigte, daß nur 1,5 % aller Aufzeichnungen aus den Bereichen Oper, Operette und Musical stammen, unter den geliehenen oder gekauften war keine einzige Theater-, Opern- oder Konzertaufzeichnung zu finden¹⁶. Wenn auch in diesem Bereich bisher nur ein minimales, qualitativ schlechtes Angebot besteht, so ist dennoch nicht zu erwarten, daß — wenn zunehmend Haushalte mit geringer Kaufkraft Videorecorder anschaffen — die Nachfrage nach Theateraufzeichnungen wesentlich ansteigen wird. Insgesamt ist der ‚Video-Boom‘ deutlich hinter den Erwartungen der Branche zurückgeblieben.

Wie für Videokassetten und Bildplatten schätzt Heinrich Mayer, Manager der österreichischen Verwertungsgesellschaft ‚Teletheater GmbH‘, auch die Chancen für die Verwertung von Kulturprodukten im Pay-TV niedrig ein; auch hier sprechen alle ausländischen Erfahrungen dagegen¹⁷.

Programminformation, Videozeitung des Theaters und Kartenverkauf über Btx bieten bei der schleppenden Breitbandverkabelung kaum weitreichende Marketing-Chancen, zumal für private Haushalte, die potentiellen Kunden der Theater Btx wenig attraktiv ist.

Trotz derart geringen Chancen, Theater in den Neuen Medien zu verwerten — es müßte sich immer an den Einschaltquoten erfolgreicher

Spiel- und Fernsehfilme und Unterhaltungsprogramme messen — verfolgen die Betreiber des Pools ihr Ziel weiter. Immerhin zeigte sich das ZDF, beteiligt an Kabelversuchsprojekten und am zusammen mit OFR und SRG gestalteten JSAT, an Aufzeichnungen des Pools für ein ‚Theaterfenster‘ samstags um 19.30 Uhr, interessiert — zur kostenlosen Nutzung. Ganze »2 % der vereinbarten wiederholungsfähigen Grundvergrühtung« konnte der DBV für Veranstalterrechte und Leistungsschutzrechte der künstlerisch Mitwirkenden aushandeln« (Herdein 1985, 4).

So bleibt also denkbar, daß Theater wenn schon nicht *verwert*, dann wenigstens über Neue Medien verbreitet, sich in seiner Produktionsweise auf dieses Ziel ausrichtet. Wiederum an Erfahrungen mit Theateraufzeichnungen für das öffentlich-rechtliche Fernsehen — es entspricht in seiner medialen Präsentationsform der Neuen Medien und stellt sich, wie gezeigt, auf deren Programmaufmachung ein — lassen sich Folgen dieses Prozesses für das Theater beschreiben.

Grundvoraussetzung ist, das haben die vorangegangenen Überlegungen gezeigt, daß Theaterinszenierungen sich im privaten wie im öffentlich-rechtlichen Fernsehen nur einen Platz erkämpfen können, wenn sie massenweise Verbreitung versprechen. Für die Massenwirksamkeit ist Unterhaltung der Garant: Formen wie Musical, Boulevardtheater und Operette, allenfalls ‚klassisch‘ inszenierte Klassiker dürfen das Bild bestimmen, moderne und experimentelle Theaterformen haben keine Chance.

Platz	Titel	Genre	Veranstalter	Sendetag und Datum	Zuschauer in Mio.	Einschaltquote (%)
1.	Das Traumschiff	Serie	ZDF	So, 1.1.	25,15	58
2.	Tatort: Ordnung ist das halbe Sierben	Krimi	ARD	So, 5.2.	20,90	53
3.	H. Ehrhart: Nalirich die Autofahrer	Kinofilm	ZDF	Mo, 20.2.	20,67	52
4.	Tatort: Verdeckte Ermittlung	Krimi	ARD	So, 26.2.	19,69	50
5.	Tatort: Kielwasser	Krimi	ARD	So, 25.3.	19,02	50
6.	Mord im Spiegel	Kinofilm	ZDF	So, 1.1.	19,11	48
7.	Drillinge on Bord	Kinofilm	ZDF	Mo, 16.1.	17,82	46
8.	Dallas	Serie	ARD	Di, 3.1.	17,26	46
9.	Dalli Dalli	Quiz-Show	ZDF	Do, 26.1.	17,04	46
10.	Das Mädchen vom Moorhof	Kinofilm	ZDF	Mo, 13.2.	16,86	45
11.	Der Besuch	Kinofilm	ZDF	So, 18.3.	16,59	45
12.	Dallas	Serie	ARD	Di, 24.1.	15,52	44
13.	Dallas	Serie	ARD	Di, 10.1.	14,73	44
14.	Dr. Mabuse: im Sialhnelz	Kinofilm	ZDF	Mo, 6.2.	16,81	44
15.	Diese Drombuschs	Show	ARD	So, 1.1.	17,74	43
16.	Mainz wie es singt und lacht	Show	ARD	Fr, 2.3.	17,56	43
17.	Jagdzeiten in Hollywood	Serie	ZDF	Mo, 20.2.	17,26	43
18.	Derrick	Krimi	ZDF	Fr, 20.1.	16,51	43
19.	Der große Preis	Quiz-Show	ZDF	Do, 23.3.	16,39	43
20.	Jakob und Adele	Serie	ZDF	So, 27.1.	16,35	43

Hans Bungenstab keine Chance¹⁸. Schon aus finanziellen Gründen werden Inszenierungen moderner Stücke wegen der zusätzlich abzugeltonden Autorenrechte wenig zahlreich sein. Siegfried Kienzle befürchtet fragend, »daß sich die Theateraufzeichnung auf die eingängige Theateraufführung beschränkt und damit beim großen Publikum Sehweisen bestätigt, ja schlimmer noch: zu einer Erwartungshaltung verfestigt, die mit unserer heutigen Theaterwirklichkeit nichts mehr zu tun hat?« (Kienzle 1984, 19) Einflüsse auf die Spielplanpolitik zeichnen sich damit für die Theater ab, die auf Verwertung ihrer Inszenierungen in den Neuen Medien zielen, denn der ‚Unterhaltungssoj‘ wird sich wie schon jetzt in den öffentlich-rechtlichen Programmen nur verstärken. Kann

Unterhaltung liegt vorn: die ersten Zwanzig in der Einschaltquoten-Hit-Liste von Januar bis März 1984. Aus: neue medien 1/1984

Die Träger werden ihren Theatern zusätzlich zu den laufenden hohen Subventionen die Produktionskosten der Aufzeichnungen kaum »vorschießen«.

Unter den geliehenen oder gekauften Videokassetten war keine einzige Theater-, Opern- oder Konzertaufzeichnung zu finden.

das noch beschränkt sein auf den Teil des Spielplans, der auch jetzt das Abonnement reizvoll machen soll, sind insgesamt indirekte Wirkungen wahrscheinlich: Kienzles Argument, »daß wir [d. i. das ZDF; EM/RR] mit der aktuellen Inszenierung und der Theaterwerkstatt eine nicht unwichtige Hilfestellung für die kleinen Theater in der Provinz geben, wenn sie in ihren Entwürfen wagemutiger sind, als es die Abonnenten für zuträglich halten« (Kienzle 1984, 21), kann sich bei einem von den Neuen Medien zu vermutenden Theaterbild schnell in sein Gegenteil verkehren. Über Rückwirkungen dieses Theaterbildes auf das Theaterpublikum und möglicherweise auf Kulturpolitiker werden sich die Möglichkeiten zur Spielplangestaltung und der Erprobung entlegener ästhetischer Konzepte einengen.

Über Rückwirkungen dieses Theaterbildes auf das Theaterpublikum und möglicherweise Kulturpolitiker werden sich die Möglichkeiten zur Spielplangestaltung einengen.

Auch in Besetzungsfragen wird die Verwertung Folgen haben. Starbesetzungen versprechen »erfolgreiche« Produktionen. Kommerzielle Boulevard- und Tourneetheater, die ihre Verwertung im Fernsehen anstreben, verpflichten für ihre Produktionen bekannte Fernsehstars, wie auch das ZDF für einige Studioproduktionen: »Wir setzen hier bewußt auf Startheater statt auf Ensembletheater, auf besonderen Aufwand an Dekorationen und Drehorten. Dieser Aufwand ist allerdings nicht Selbstzweck. Im Unterhaltungstheater müssen wir gegen vielfachen Konkurrenz-Druck bestehen [...]« (Kienzle 1984, 22). Im Theater ausgesprochen gute Boulevardinszenierungen ohne Starbesetzungen fielen im Fernsehen hingegen durch¹⁹. Ein auf Verwertung zielendes Theater muß sich also am besonderen »Star-Zwang« des Fernsehens ausrichten. Eventuelle Engagements von teuren Stars speziell für die zu wertende Aufzeichnung läßt die Probenarbeit im Ensemble und die allabendlichen Vorstellungen im örtlichen Theater zweitrangig werden, wiederum mit Rückwirkungen auf den Arbeitsprozeß und auf das ästhetische Produkt.

Daß von vornherein berühmte Theater größere Chancen haben, ihre Produktionen zu verwerten, bestreiten auch die Pool-Befürworter nicht. Allein die Zusammensetzung dieser »Süd-Schiene« spricht Bände: Schaubühne am Lehniner Platz Berlin, Schauspielhaus Bochum, Landestheater Coburg, Schauspielhaus Düsseldorf, Württembergische Landesbühne Esslingen, Theater der Stadt Heidelberg, Stadttheater Ingolstadt, Bayerisches Staatsschauspiel München und Württembergisches Staatstheater Stuttgart. Die »kleinen« Theater müßten bei dieser Zusammensetzung viel produzieren, um die rührige Ankündigung Everdings, die Produktionen nur im Paket zu zwei von »kleinen« und einer von »großen« Häusern abzugeben, in die Tat umsetzen zu können; und damit die tatsächliche Ausstrahlung der Inszenierungen der »kleinen« Theater garantiert ist, bedarf es besonderer Vertragsbedingungen, die das Interesse der Programmanbieter nicht gerade steigern werden. Everdings Argumentation impliziert, daß nur die Namen »führender Häuser« sich verkaufen lassen²⁰. Ein ökonomischer wie kultureller Zentrationsprozeß steht zu erwarten, der sich noch verschärfen könnte, sollte die zusätzliche Einnahmequelle zu einer Erhöhung des Einspielsolls führen — wiederum mit leicht vorstellbaren Auswirkungen auf die Spielpläne.

Sind bisher mögliche Einflüsse der Verwertung auf organisatorische Bereiche — Spielplangestaltung, Besetzungspolitik, Zentralisierung — aufgezeigt worden, die mittelbar auch das ästhetische Produkt verändern werden, werden im Zusammenhang mit den Film- oder Fernsehzeichnungen direkte Eingriffe in den Produktionsprozeß und das

ästhetische Produkt deutlich. Kienzle warnt prinzipiell vor einem »Schnellschuß-Verfahren [...]«: Die Wirkung einer Aufzeichnung auf dem Bildschirm liegt in der Qualität der Aufzeichnung.« (Kienzle 1984, 23) Sie hängt stark davon ab, wie weit auf spezifische Anforderungen des Mediums Fernsehen eingegangen wird: Gestik und Mimik, die auf einen großen Bühnenraum ausgelegt sind, müssen in der Regel auf ein »realistisches«, dem Fernsehen angepaßtes Maß reduziert werden. Raumwirkung, Ausstattung und Lichtbedarf sind für die Aufzeichnung anders zu konzipieren, wechselnde Kamerastandpunkte, Fahrten, Ausschnitte, Großaufnahmen usw. sind für den vergleichsweise kleinen Bildschirm wegen gewohnter Standards im Fernsehen erforderlich²¹. Schon im Probenprozeß sind unterschiedliche Theater- und Fernsehwirkung zu berücksichtigen, das Ensemble ist mindestens kurzfristig um ein Kamerateam zu erweitern. Im Fall der Live-Übertragung sind die verschiedenen Ansprüche besonders schwierig auszubalancieren.

Sind je nach Aufzeichnungskonzept — Götz Friedrich unterscheidet Live-Übertragung, simulierte Direktübertragung, Studioproduktion oder nur an der Vorlage orientierten Theaterfilm²² — von den skizzierten Notwendigkeiten Veränderungen schon des einzelnen Theaterabends denkbar, formt die Fernsehausstrahlung das ästhetische Produkt grundlegend um. Wegen der knappen zur Verfügung stehenden Sendezeit im Fernsehen sind meist drastische Kürzungen des Materials notwendig. Die Großaufnahmetechnik macht eine »Starästhetik« möglich, die — wie gezeigt — wiederum die Verwertungschancen steigert. Die Ausstrahlung im Fernsehen verschiebt die Wirkungsmechanismen. Beispielsweise präsentiert die Live-Übertragung einer Premiere unter in der Regel schlecht auf das Fernsehen abgestimmten Bedingungen eher das Ereignis der Premiere und des Erlebens von Stars: Auf der Bühne präzentierte und von Zuschauern im Theater realisierte Bedeutungen dagegen, der Aspekt der Darstellung von etwas, tritt im medialen Ereignis in den Hintergrund.

Argumentationen, die den Marketingeffekt der Neuen Medien betonen, müssen berücksichtigen, daß durch die mediale Präsentation Theaterbilder bei den Rezipienten entstehen, die mit einem Theaterabend nicht in Deckung zu bringen sind; im Extremfall: Zuschauer, die das Versprechen der Leibhaftigkeit und Unmittelbarkeit eines werbestrategischen Clips — dazu »ihr Star« in Großaufnahme — in das Theater gelockt hat, werden enttäuscht von der großen Entfernung, mit der sie »ihren Star« streichholzgroß in langatmige, bedeutungsschwere Situationen verstrickt sehen, die Aufführung vorzeitig verlassen.

Das Moment der medialen Präsentation, die für Theaterinszenierungen in der Regel der Programmstruktur des Fernsehens entspricht, muß, betrachtet man den Einfluß der Neuen Medien auf das Theater wesentlich berücksichtigt werden. Die mediale Präsentation prägt Rezeptionserwartungen und -haltungen wie sie auch Art und Ausmaß von Sinnrealisationen durch ihre spezifischen apparativen Distanzen regelt. Karl Heinz Müller-Sachse sieht in der Programmstruktur des Fernsehens die fortgeschrittenste Form des »Unterhaltungssyndroms«²³, das sich mit den Neuen Medien noch verschärfen wird. Die mittelbare, (massen-)mediale Kommunikation als »apparativ realisierte und symbolisch repräsentierte Kommunikations- und Interaktionsvorgänge je anderer Subjekte« (Müller-Sachse 1981, 22) »löst Zweckgerichtetheit, soziale Verbindlichkeit und Sinnszusammenhang in die Beiläufigkeit und Unverbindlichkeit gesellschaftlicher »Diskurse« auf.« (ebd.) Im bürgerli-

Die Fernsehausstrahlung formt das Produkt grundlegend um.

Die mediale Verwertung prägt Rezeptionserwartungen und -haltungen wie sie auch Art und Ausmaß von Sinnrealisationen durch ihre spezifischen apparativen Distanzen regelt.

chen Theater erlangt »die sinnlich-gegenständlich inszenierte Ritualität des Ganzen, die Ereignishaftigkeit unabhängig vom konkreten Bühnengeschehen garantiert« (Müller-Sachse 1981, 26), schon selbst Bedeutsamkeit: einerseits durch die klassenspezifische Abgrenzung und andererseits durch die Abgrenzung vom Alltagsleben, mit dem Anspruch, dies zu transzendieren. Diese Vorstellung von Theater ist der für den auf der Bühne präsentierten Sinn und seine Darstellungsmittel verbindliche Rahmen. Wo diese Verbindlichkeit noch funktioniert, wird Theater »gegenüber dem allgemeinen Unterhaltungssyndrom [...] zunehmend „ungleichzeitig“« (Müller-Sachse 1981, 27).

Die Verkehrsweise des Fernsehens als vollkommen in den Alltag integrierte besitzt im Gegensatz zum Theater kaum noch rituelle Versinnlichungen von Bedeutsamkeit wie beispielsweise den Theaterbau oder den Theaterbesuch als *gesellschaftlichen* Anlaß. Dem damit mangelnden Rahmen an Sinnverbundenheit und den damit entspezifizierten Erwartungen entspricht der Ablauf eines »durch eine permanente Spannung zwischen ‚Stoffülle und Zeitmangel‘« (Müller-Sachse 1981, 33) abstrakt strukturierten Programms, in dem Sinn durch Sinnlichkeit ersetzt wird und diese selbst an dessen Stelle tritt. »Die Differenz zwischen Symbol und Wirklichkeit verschwindet in einer mehr oder weniger zufälligen Abfolge dargestellter authentischer Wirklichkeitsausschnitte und den Darstellungen von Quasi-Wirklichkeiten.« (Müller-Sachse 1981, 32) Festzuhalten ist, daß damit »Unterhaltung‘ keine Qualität oder Funktion darstellt, die alternativ oder dichotomisch, je in Gegensätzen von Information/Unterhaltung, Kunstkultur/Massenkultur, Aufklärung/Betrug, kohärente Erkenntnis/Ideologie etc. sozusagen *aura* vorkommt, sondern die allgemeine ‚Aura‘ bedeutet, in die die an Massenmedien gebundenen kulturellen Prozesse eingetaucht sind und die tendenziell alles subsumiert, was in deren Bearbeitungskontext gelangt.« (Müller-Sachse 1981, 20)

Unterhaltung ist die ‚Aura‘, »in die die an Massenmedien gebundenen kulturellen Prozesse eingetaucht sind und die tendenziell alles subsumiert, was in deren Bearbeitungskontext gelangt.« (Müller-Sachse)

ca.	Montag	Dienstag	Mittwoch	Donnerstag	Freitag	Sonntag	Sonntag
13.00	Clip-Connection Gewinn vor Beginn	Clip-Connection Gewinn vor Beginn	Clip-Connection Gewinn vor Beginn	Clip-Connection Gewinn vor Beginn	Clip-Connection Gewinn vor Beginn	Gewinn vor Beginn	Gewinn vor Beginn
17.27	Musik-Schiene	Musik-Schiene	Musik-Schiene	Musik-Schiene	Was darf's denn sein?	Musik & Sport	Typisch RTL 1
17.30	Musik-Schiene	Musik-Schiene	Musik-Schiene	Musik-Schiene	RTL-Region	Serie	Hilquic Serie
18.25	RTL-Region	RTL-Region	RTL-Region	RTL-Region	RTL-Region	RTL-Multiplex	Typisch RTL 2
18.45	Typisch RTL 1	Typisch RTL 1	Typisch RTL 1	Typisch RTL 1	Typisch RTL 1	Typisch RTL	News und Wetter
18.53	7 vor 7	7 vor 7	7 vor 7	7 vor 7	7 vor 7	Typisch RTL 2	Sport
19.20	News-Show	News-Show	News-Show	News-Show	News-Show	Spiel Film	Typisch RTL 3
19.55	Typisch RTL 3	Typisch RTL 3	Typisch RTL 3	Typisch RTL 3	Typisch RTL 3	News und Wetter	News und Wetter
20.30	Spiel Film	Spiel Film	Spiel Film	Spiel Film	Kinoparade	Unglaubliche Geschichte	Bei Yips
22.10	News und Wetter	News und Wetter	News und Wetter	News und Wetter	Typisch RTL 4	Typisch RTL 3	zuhause
22.20	Horoskop	Horoskop	Horoskop	Horoskop	News und Wetter	News und Wetter	Typisch RTL 4
22.25	Bethupferl	Bethupferl	Bethupferl	Bethupferl	Spiel Film	Spiel Film	News und Wetter
23.55	Clip-Connection	Clip-Connection	Clip-Connection	Clip-Connection	Horoskop Bethupferl	Horoskop Bethupferl	Horoskop Bethupferl
23.55	Clip-Connection	Clip-Connection	Clip-Connection	Clip-Connection	Clip-Connection	Clip-Connection	Bethupferl

Eine typische RTL-plus-Woche.
Aus: neue medien 1/1984

Unter diesem Aspekt wird die Affinität bestimmter Theaterformen zur Verwertung im Fernsehen und den Neuen Medien erklärbar: Deren Programmstruktur passen sich besonders Produkte ein, die von Abwechslungsreichtum, kurzen, in sich geschlossenen Sequenzen leben, deren Reize im Wiedererkennen und in im Vorhinein bekannten und überschaubaren Handlungen liegen: Boulevard, Musical und Operette. So sind auch Theaterreportage, Zusammenfassungen von Höhepunkten, Probenberichte etc. die für das Fernsehen und die Neuen Medien interessantesten, weil kurzweiligen Formen.

Doch nicht nur die in den Neuen Medien präsentierten Theaterformen werden Rezeptionshaltungen des Theaterpublikums prägen, das »Unterhaltungssyndrom« insgesamt wird zunehmend die ästhetische Kommunikation (und nicht nur die) strukturieren. Unter dem Aspekt des Verlusts der Sinnverbindlichkeiten von Theaterinszenierungen durch ihre massenmediale Präsentation kann die Propagierung der medialen Verwertung, wie sie beispielsweise Götz Friedrich betreibt, nur noch zynisch erscheinen — wir zitieren das Unglaubliche noch einmal: »Ich glaube, daß wir da möglicherweise in den letzten Jahren dieses Jahrhunderts eine kaum noch wirklich erfaßte Möglichkeit haben, Kultur *wirklich* zu demokratisieren oder an Stätten Kultur, Kunst zu haben, zu machen, an denen es sonst nicht möglich erscheint.« (Friedrich 1984, 16; Hervorhebung von uns, EM/RR) Daß hier unter der Losung, Demokratisierung der Kultur die Bedeutung Neuer Medien darin liegt, überkommene und verkommene Kunstideologeme zu restituieren: Theater als Zentrum der Welt, der Künstler als bestimmende Instanz für die Bedeutung von Kunst, das Publikum als bedürfnislose Masse, liegt auf der Hand. Kulturpolitische Forderungen der siebziger Jahre, Theater für eine bestimmte Region, für die Bedürfnisse und Gegenwartsinteressen bestimmter Menschen zu machen, werden hier einerseits benutzt und sind andererseits bis zur Unkenntlichkeit entstellt. Denn eine Unterscheidung von ‚Kultur‘ und ‚Unterhaltung‘ — wie sie auch die Rede von einem Kultur-Kanal unterstellt, kann für die massenmediale Präsentation nicht getroffen werden: hier gibt es nurmehr gute oder schlechte Unterhaltung²⁴ — zu zweiter dürfte Theater in seinen heute überwiegenderen Formen dann zählen. Demokratisierung wird hier verwechselt mit der Vermassung und der Präsentation von Schein-Wirklichkeiten: Theater wird im massenmedialen Kontext nicht als ‚Darstellung von etwas‘, als Modell von Wirklichkeit und Entwurf für sie rezipiert, sondern das Theater selbst wird Anlaß medialer Präsentation und gewinnt in dieser Hinsicht den Status von Realität²⁵: die Massenmedien strukturieren zunehmend Wahrnehmung und Erfahrung. Theater in den Neuen Medien verwerten zu wollen, heißt, diese Unterhaltungsfunktion zu bedienen, dennoch die Rede von Kultur im emphatischen Sinne in Unterscheidung zu Unterhaltung beizubehalten, heißt, gleichzeitig diesen Funktionswandel nicht zu verstehen oder zu verschleiern.

III.

Den Apologeten der medialen Verwertung haben wir im vorhergehenden Kapitel entgegeng gehalten, daß ihre Erwartungen unrealistisch sind und daß in ihren Überlegungen die Bedingungen des Medienwechsels — sowohl was Eingriffe in das Produkt Theater als auch veränderte Rezeptionsformen angeht — keine Rolle spielen. Mit etwas ‚gesundem

In den Massenmedien gibt es nurmehr gute oder schlechte Unterhaltung — zu zweiter dürfte Theater in seinen heute überwiegenderen Formen dann zählen.

Menschenverstand' und der medienvergleichenden Analyse von Produktions- und Rezeptionsbedingungen des Theaters und des Fernsehens haben wir nachgewiesen, daß die Positionen der Befürworter außerhalb jeder vernünftigen Diskussion stehen. Über sie ist zukünftig kein Wort mehr zu verlieren. Zurückkommen dagegen müssen wir noch einmal auf jene Theaterleute, deren Fetisch der 'Unmittelbarkeit' wir im ersten Kapitel mit simplem ideologiekritischem Handwerkszeug als überhistorischen Wesensbegriff kritisierten. Über diesen mehr oder weniger akademischen Einwand hinaus wollen wir abschließend zeigen, daß Theater mitsamt seinem heute dominierenden Medienbegriff in jedem Fall nicht das bleiben wird, was es ist; und zwar unabhängig davon, ob Theater medial verwertet wird, unabhängig davon, ob sich aus Anwendungen der Neuen Medien neue Kunstformen bilden, relativ unabhängig auch von der Verbreitung Neuer Medien selbst. Wir stellen uns schlicht auf den Standpunkt, daß die umfassende Durchsetzung der Informationstechnologie — der 'dritten industriellen Revolution' — Arbeit und Alltag in unserer Gesellschaft grundlegend umgestalten wird²⁶, daß Menschen ihre Welt, sich selbst und ihre Mitmenschen anders wahrnehmen, verstehen und interpretieren werden und daß sich deswegen ihre Formen kultureller Produktion und Kommunikation verändern. Kurz: Wir setzen für die Zukunft etwas voraus, was uns beim Blick auf Geschichte unmittelbar einsichtig ist. An das Nachdenken über kulturelle Entwicklung solche »prognostische[n] Anforderungen« (Benjamin 1980, 473) zu stellen, scheint uns allemal produktiver, als das Bestehende — die Unmittelbarkeit des Theaters — mit Gemeinplätzen oder Hysterie zu verteidigen — eine fast schon klassische Reaktion künstlerischer Intelligenz²⁷. Denn von den Ergebnissen prognostischer Untersuchungen könnte Theaterarbeit selbst wieder profitieren: indem sie weiß von möglichen kulturellen Funktionen des Theaters, indem sie weiß von neuen Rezeptionsformen des Publikums; Voraussetzungen, um mit Kunst im gesellschaftlichen und politischen Prozeß Stellung zu beziehen.

Theater bleibt nicht, wie es ist, weil diese Gesellschaft nicht so bleibt, wie sie ist. Diese banale Feststellung als Ausgangspunkt einer prognostischen Mediensoziologie zu benutzen, wäre eigentlich originäre Aufgabe der Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft. Doch Untersuchungen zum Gegenstand 'Theater und Neue Medien/Informationstechnologie' liegen bislang nicht vor²⁸. Dieses Forschungsdefizit ist einerseits aus methodischen Problemen prognostischer Untersuchungen zu erklären, andererseits aus der für unsere Disziplin fast konstitutiven Abgrenzung von jenen Gegenständen, die nicht 'Kunst' sind; eine Abgrenzung, die auch interdisziplinäres Forschen behindert. Deswegen wollen wir aus der doppelten Not, daß es zu einem schwierigen Gegenstand keine Forschungsliteratur gibt, eine Tugend machen: wir wollen Forschungsfelder skizzieren, die es zu entwickeln gilt, und dabei — soweit es uns möglich scheint — Fragestellungen und Hypothesen zur zukünftigen Wahrnehmung und Funktion des Theaters anführen.

Ausgangspunkt einer zukunftsorientierten Rezeptionsforschung könnte die Frage sein, welche Interessen und Bedürfnisse das Theater in zehn, zwanzig oder dreißig Jahren befriedigen wird, mit welchen zentralen Begriffen Zuschauer und Produzenten das Medium belegen, um ihre Wertschätzung oder ihre Ablehnung auszudrücken. Nicht nur die Fortentwicklung gegenwärtiger Rezeptionserwartungen und theatraler Konzepte ist für dieses Untersuchungsfeld von Belang, sondern auch —

»Prognostische Anforderungen« (Benjamin) sind an das Nachdenken über kulturelle Entwicklung zu stellen.

Welche Interessen und Bedürfnisse wird das Theater zukünftig befriedigen, mit welchen Begriffen werden Zuschauer und Produzenten das Medium beschreiben?

als 'davorliegende' Ebene — die Frage nach veränderten Formen der Wahrnehmung und des Verstehens von Welt: der Welt der materiellen Gegebenheiten und der Welt des zwischenmenschlichen Verkehrs. Auf diese Frage gibt es bislang keine präzisen Antworten: die gegenwärtige Diskussion ist bestimmt von globalen Kategorien wie 'Entmaterialisierung', 'Entpersonalisierung' oder 'analoge und digitale Modelle von Welt'. Mit ihnen versucht man zu beschreiben, daß der Anteil der leibhaftigen Konfrontation mit der gegenständlichen Welt und der Anteil direkter personaler Kommunikation eingeschränkt oder gar ersetzt wird durch Formen der technisch vermittelten Konfrontation bzw. Kommunikation. Aus der sicher plausiblen Einschätzung — denkt man an die Computerisierung der Produktion und des Dienstleistungsberufs, die geplanten neuen Kommunikationsmedien — wird weiter gefolgert, daß das Denken, die Wahrnehmung, das Erleben und der Ver-



Muß Theater 'mithalten': neue Stücke mit mehr Ketchup inszeniert?
Titelseite des Programmhefts zum 3. Heidelberger Stückemarkt 1986

kehr von Menschen sich verändern werden: computergerechte Formen von Rationalität, so argumentiert man, werden Arbeitsund Reproduktionsbereiche beherrschen, der intersubjektive Verkehr wird eindimensional und funktionaler, das Paradigma des rationalen, sprachlichen Diskurses wird sich auflösen: »Die Digitalisierung abstrahiert nochmals auf einer höheren Ebene als die vorhergehenden analogen Operationen und schafft so die Voraussetzung für elementare Dissoziationen, die unsere Wahrnehmung, unser Empfindungs- und Erlebnisvermögen tiefgreifend verändern.« (Krause 1985, 59)

So wenig operationalisierbar und präzise solche kulturkritischen, eher mutmaßenden Einschätzungen sind, die damit auf den Mangel an interdisziplinärer Grundlagenforschung geradezu verweisen, so lassen sich mit ihrer Hilfe doch immerhin Frageperspektiven für die Theaterwissenschaft anreißen: Wenn — erstens — die Prognose zutrifft, daß symbolische Repräsentationen von Welt zunehmend die leibhaftige Konfrontation mit ihr ersetzen, könnte dann nicht das für alle Künste bedeutsame Verhältnis von Realität und Repräsentation sich verschieben? Würden Menschen den für unser Theater konstitutiven Unterschied von Realität und Repräsentation noch beherrschen, wenn sie in der Alltagspraxis ihre Welt ausschließlich über Zeichen aneignen, wahrnehmen und verstehen, ja wenn sie ihre Welt selbst nur noch als Zeichen begreifen? Würde ihnen die Darstellung auf dem Theater vielleicht als Realität erscheinen? Wenn — zweitens — Menschen kaum mehr leibhaftig kommunizierten, wie würden sie den dargestellten leibhaftigen Verkehr auf der Bühne verstehen? Wäre er ihnen fremd, unverständlich, wäre Theater eine obsoletere, »ungleichzeitige« Veranstaltung?²⁹ Oder wäre es im Gegenteil den Menschen wichtig, weil sie auf der Bühne noch einen leibhaftigen Verkehr sehen könnten, den sie in ihrer Alltagspraxis nicht mehr ausüben? Von diesen — hier natürlich überzeichneten — Fragen aus, die den Zusammenhang zwischen allgemeinen Denk- und Aneignungsweisen und den Bedingungen ästhetischer Kommunikation illustrieren sollten, könnten dann Rezeptionserwartungen und theatrale Konzepte konkreter abgeleitet werden, die möglicherweise ganz divergierend ausfallen: vorstellbar scheint uns, daß der Aspekt der Darstellung verdrängt wird durch den der Vorführung, die Differenz von Realität und Repräsentation für Produzenten und Rezipienten keine Rolle mehr spielt, Theater also ein Ort des Ausdrucks, »realer« Empfindungen wird. Ebenso möglich ist es, daß Theater den Charakter einer therapeutisch-kathartischen Einrichtung gewinnt, wenn Zuschauer beim Anblick des leibhaftigen Verkehrs ihre kommunikativen Blessuren kurieren wollten. Aus demselben Grund — dem Bedürfnis, den Verlust von Kommunikation zu kompensieren — könnte das Mitmach-Theater eine Blüte erleben. Eine dem gegensätzliche Theaterform, die sich mit den Inszenierungen Wilsons vielleicht schon abzeichnen beginnt, mag sich aus dem Interesse für das Zeigen von Objekten entwickeln, gerade weil interpersonaler Verkehr nicht mehr bedeutsam ist.

Die Veränderung von Rezeptionserwartungen, wie wir sie angedeutet haben, ist weder ein plötzlich einsetzender Prozeß noch einer, der sich unabhängig von der Theaterproduktion vollziehen kann. Deswegen kämen der Aufführungsanalyse und der Theaterkritik die Aufgabe zu, diese Veränderungen in den Blick zu nehmen, Inszenierungen und Theaterarbeit daraufhin zu untersuchen, mit welchen Mitteln dort die veränderte Welt und die veränderten Formen der Aneignung von Welt

Werden Menschen den für unser Theater konstitutiven Unterschied von Realität und Repräsentation noch beherrschen?

Gewinnt das Theater den Charakter einer therapeutischen Einrichtung, in der Zuschauer ihre kommunikativen Blessuren kurieren?

reflektiert werden. Die Erfahrungen von Informatisierung und Mediatisierung müßten Theaterkritik und Aufführungsanalyse immer als Maßstäbe der Interpretation präsent sein. Dieser weite Blick für grundlegenden Paradigmenwechsel erforderte allerdings auch, die Kategorien und Interessen der produktionsanalytischen Theaterwissenschaft einer Kritik zu unterziehen. Die Beschränkung auf die einzelne Inszenierung oder gar den »genialen Künstler« wäre aufzuheben durch die Interpretation übergreifender Stile, Tendenzen und Konzepte, die ästhetizistische — der Theaterkritik — und die technizistische — der Aufführungsanalyse — Fixierung aufs Werk zu ersetzen durch die Frage nach den gesellschaftlichen Problemen, auf die Kunst antwortet. Ein Phänomen, das mit derart erweiterten Fragestellungen schon heute anzugehen ist, scheint uns das assoziative Theater der Bilder und Metaphern, die Tendenz zur sinnlichen Aufwertung des Bühnenbilds. Ob diese Bilderwelten eine Polemik gegen computergerechte Rationalität sind (eine Polemik gegen das »arme« Dokumentartheater und das epische Theater sind sie sowieso) oder eine Anpassung an Standards der Sinnlichkeit aus Film und Fernsehen, ob in Metaphern und Assoziationen widerständigen Erkenntnisformen eingelagert sind oder ob sie eine Apologie der neuen Unübersichtlichkeit darstellen — diese Fragen könnten Eckpunkte für ein produktionsanalytisches Untersuchungsprojekt sein, dessen Fundament das Wissen um Mediatisierung ausmacht.

Nicht nur Rezeptionserwartungen und Produkte des Theaters wandeln sich, auch die Struktur des Publikums und seine Formen der Mediennutzung sind Veränderungen unterworfen, die eine Publikumssoziologie einzufangen hätte. Parameter dieses Forschungsfelds sind Freizeitbudget und Freizeitverhalten, Qualität und Quantität des Medienkonsums, Nivellierungstendenzen zwischen den Medien, Qualifizierungs- und Dequalifizierungsaspekte im Rahmen neuer Berufsfelder, soziale und psychische Muster einer — im Vergleich zum gegenwärtigen kleinbürgerlichen Publikum³⁰ möglicherweise anderen — Publikumsschicht. Publikumssoziologische Aussagen müßten immer in einen Bezug zum Umbau der Rezeptionsstrukturen gesetzt werden. Wird zum Beispiel eine Definition gesellschaftlich dominant, die dem Theater therapeutische Kraft zur Heilung kommunikativer Blessuren zuerkennt, ist eine Ausweitung des Publikums denkbar. Begreift man Theater dagegen als ungleichzeitige Institution, könnte es — noch ausgeprägter als heute? — ein Luxusobjekt für wenige Liebhaber werden. In jedem Fall ziehen Umschichtungen der Publikumsstruktur Folgen für die Finanzierung und die Betriebsstruktur der Theater nach sich. Ob Theater geschlossen werden, weil ihre Produktionen nicht mehr interessieren, oder ob sie zu multi-medialen Kommunikationszentren erweitert werden — diese Alternative mag die beiden Pole der Untersuchung umfassen. Daß damit die Frage nach der gesellschaftlichen Funktion und den kulturpolitischen Aufgaben von Kunst aufgeworfen ist, liegt auf der Hand.

Einen letzten Forschungsbereich schließlich sehen wir für die Medientheorie darin, Positionen, Programmatiken der Theaterproduzenten und der Theaterkritik, ja den ganzen »medialen Diskurs« daraufhin zu untersuchen, wie dort das Verhältnis von Theater auf der einen, gesellschaftlicher und medialer Entwicklung auf der anderen Seite gedacht wird. Diese theaterwissenschaftliche Ideologietheorie kann — vergleichbar vielleicht dem Verfahren Brechts im *Dreigroschenprozeß* — solche Ideologeme kennzeichnen, die vor dem Hintergrund von Medienwech-

Die Erfahrungen von Mediatisierung und Informatisierung müßten Theaterkritik und Aufführungsanalyse immer als Maßstäbe der Interpretation präsent sein.

Wird das Theater zum multimedialen Kommunikationszentrum oder zum Luxusobjekt für wenige Liebhaber?

Die Theatertheorie müßte untersuchen, wie im medialen Diskurs das Verhältnis von Theater auf der einen, gesellschaftlicher und medialer Entwicklung auf der anderen Seite gedacht wird.

sel und absehbaren Veränderungen der Medien sich als überkommene und obsole te Vorstellungen erweisen. Unsere Kritik an Friedrichs Demokratisierungshoffnung, die er mit der Einführung Neuer Medien verbindet, mag für ein solches Verfahren als Beispiel stehen. An Friedrichs Position läßt sich auch die »Dichotomie von technisch avancierten Mitteln und gesellschaftlich zurückgebliebenen, wenn nicht gar reaktionären Inhalten« (Krause 1985, 60) vorführen, die ein zentraler Parameter für die Theatertheorie sein muß. Ein weiteres Beispiel geben unsere Apologeten der Unmittelbarkeit selbst ab: ihre Überzeugung, das Theater werde aufgrund seiner Unmittelbarkeit Bedürfnisse und Interessen des Publikums auch künftig befriedigen, mag durchaus realistisch sein. Diese Zukunftsperspektive machte aber — so entgegen wir — eine Aufhebung der starren Trennung von Produzenten und Rezipienten notwendig, eine Aufgabe kunstfixierter Ideologie und werkfixierter Produktionsweise, die Erprobung neuer Spiel- bzw. Mitspielformen. Unmittelbarkeit zu predigen und keine Konsequenzen zu ziehen — dieser Widerspruch decouvriert das Unmittelbarkeitspostulat als ideologisch.

Was für die Kritik der Theaterpraxis gilt, muß für die Medienwissenschaft selbst um so mehr Geltung beanspruchen: Konstitutions- und Wesenstheorien der Medien sind zu ersetzen durch die Frage nach den historischen spezifischen Leistungen und Funktionen der Medien; der Wechsel und die gegenseitige Beeinflussung der dominanten Definitionen zwischen den einzelnen Medien ist in den Blick zu nehmen, kategoriale Systeme des Medienvergleichs sind zu entwickeln. Und schließlich ist auch der Gegenstandsbereich unserer Disziplin zu überdenken: Unersere Ausführungen im zweiten Teil haben gezeigt, daß es unsinnig ist, eine Theateraufzeichnung (oder ein Fernsehspiel) unabhängig von den apparativen Bedingungen des Mediums und den dadurch bedingten Rezeptionsstrukturen zu betrachten. Diese Bedingungen — vielleicht weil sie keine fiktionalen Darstellungen, keine ‚Kunst‘ sind — zu untersuchen, ist für die Theaterwissenschaft immer noch nicht selbstverständlich. Und um die Videoclips, den neuen Mythen der Werbung, oder um die zunehmende Tendenz der ‚Inszenierung‘ realer Ereignisse in den Massenmedien hat sie bisher einen großen Bogen gemacht.

Anmerkungen

- 1 — Vgl. Schriften der Dramaturgischen Gesellschaft 17/18, S. 35-47.
- 2 — Der Medienpool umfaßt nach dem Ausstieg des Landestheaters Tübingen folgende Häuser: Landestheater Coburg, Stadttheater Ingolstadt, Bayerisches Staatsschauspiel München, Landesbühne Esslingen, Württembergisches Staatstheater Stuttgart, Theater der Stadt Heidelberg, Schauspielhaus Bochum, Schauspielhaus Düsseldorf und Schaubühne am Lehniner Platz, Berlin. — 3 — Alle folgenden Zitate sind — soweit nichts anderes angegeben — einer Umfrage entnommen, die *Die Deutsche Bühne* 6/1984 unter dem Titel »Saurer Regen oder Besinnung auf das Eigentümliche des Theaters« veröffentlichte. Auf die Fragen: »Was erwarten Sie von den Neuen Medien/Neuen Techniken? Für die Kulturlandschaft in der BRD insgesamt? Für das Theater? Für das Theater das Sie leiten?« antworteten 35 Intendanten bzw. Direktorsmitgliedern, die — nimmt man regionale Verteilung, Betriebsgröße und -struktur ihrer Häuser als Parameter — einen halbwegs verlässlichen

Querschnitt durch das bundesdeutsche Theatersystem und die Positionen seiner Leitungspersönlichkeiten repräsentieren. — 4 — Vgl. Stuttgarter Ensemble 1982. — 5 — Daß die Mediendefinition der Unmittelbarkeit des Theaters eine gesellschaftlich dominierende ist, läßt sich auch an den in TZS 5 veröffentlichten Statements auf die Umfrage »Chancen des Theaters in der totalen Medienwelt« ablesen. Auch hier wird der Unmittelbarkeitsbegriff stark strapaziert. Vgl. TZS 5/1984. — 6 — Den Zusammenhang von kultureller und gesellschaftlich-technologischer Entwicklung haben Bertolt Brecht im *Dreigroschenprozeß* (Brecht 1967) und Walter Benjamin in seiner Studie über *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Benjamin 1980) am Beispiel des Films untersucht. Brecht zeigt, wie das kapitalintensive Medium Film und seine notwendig arbeitsteilige Herstellung Auffassungen und Funktionen von Kunst historisch verändern: Der Film ist vorrangig Ware; durch die Produktionsform ist die »Einheit von Schöpfer und Werk, Sinn und Fabel« (Brecht 1967, 180) aufgehoben; die Vermittlung von Romanen entlarvt unnachgiebig die Schwächen dieser alten Kunstform. Die gleichzeitig unveränderten bürgerlichen Auffassungen von Kunst werden durch diesen Prozeß als ungleichzeitige, ideologische überführt. — Benjamin zeigt vor allem, wie das nicht von der künstlerischen Arbeit zu trennende Technische des neuen Mediums Film die ‚Aura der Kunst‘ zerstört und ganz neue Rezeptionshaltungen befördert: statt der kontemplativen Versenkung bei der Betrachtung auratischer Kunst bringt der Film eine »kritische und genießende Haltung« (Benjamin 1980, 497) hervor. — In beiden Untersuchungen sind methodische Standards der Betrachtung des Zusammenhangs von gesellschaftlicher, technologischer und künstlerischer Entwicklung und deren Rückwirkung auf alte Formen und Auffassungen von Kunst formuliert, hinter die eine heutige Debatte um Theater und Neue Medien nicht zurückfallen darf. Und für noch eines steht Brecht mit seinen Konzepten des epischen Theaters und des Lehrstücks: daß Theater auf gesellschaftliche Veränderungen selbst konzeptionell reagieren muß und nicht eine historisch bedingte Einrichtung endlos perpetuieren kann. — 7 — Daß die Unmittelbarkeit des Theaters ein mediengeschichtliches Resultat der Abgrenzung des Theaters vom neuen Medium Film ist, zeigt Berg 1984. — 8 — Vgl. Die Deutsche Bühne 6/1984, 20. — 9 — Vgl. Bungenstab 1984, 16. — 10 — Vgl. Hackforth 1986, 8. — 11 — Diese Zahlen sind abhängig von Entscheidungen, wie die Kapazitäten der Rundfunksatelliten auf TV und Hörfunk verteilt werden. — 12 — Absolute Zahlen über den Stand der Verkabelung und über empfangsfähige Geräte werden von der Bundespost zur Zeit nicht veröffentlicht. — 13 — Vgl. Wetzel 1985, 67. — 14 — Vgl. Hansel 1984, 19. — 15 — Vgl. Sutorius 1985, 121 f. Die große Differenz ergibt sich natürlich auch dadurch, daß Everding die Künstlerhonorare nicht in seine Berechnungsgrundlagen einbezieht, wie aus dem ‚Ingolstädter Vertrag‘ hervorgeht. — 16 — Vgl. Mayer 1984, 12. — 17 — ebd. — 18 — Vgl. Bungenstab 1984, 18. — 19 — Vgl. Kienzle 1984, 21 f. — 20 — Die an dieser Stelle obligate Anmerkung zum Konzept von *Theater heute* ist müßig, weil selbstverständlich. — 21 — Vgl. Hieckthier 1982. — 22 — Vgl. Friedrich 1984, 16. — 23 — Auch Postman 1985 untersucht in seinem Bestseller *Wir amüsieren uns zu Tode* das »Unterhaltungssyndrom«, jedoch ohne theoretische oder begriffliche Konsistenz und ohne ein — über die Ebene des Wohlfühlen hinausgehendes — medienkritisches Interesse. Immerhin geben seine feuilletonistischen Schilderungen des US-amerikanischen Medien-

alltags eine Vorstellung, wie das bundesdeutsche Fernsehen der Zukunft aussehen könnte. — 24 — Vgl. Müller-Sachse 1981, 34. — 25 — Man denke z.B. an die Gestaltung von Theaterpremierern am Broadway als Galaabende, um sie dann — natürlich live — im Fernsehen vermarkten zu können. — 26 — Unsere folgenden Ausführungen beziehen sich auf die sozialen Auswirkungen der Informationstechnologie, des Verbunds neuer Computer- und Kommunikationstechnologien. Die Neuen Medien, die wir im zweiten Teil ins Blickfeld nahmen, stellen nur einen eher marginalen Anwendungsbereich dar — etwa im Vergleich zur Umgestaltung des Produktions- und Dienstleistungssektors. Einen immer noch brauchbaren Überblick über die sozialen Folgen der neuen Technologien gibt Reese et. al. 1979. — 27 — Die Reaktionen der literarischen Intelligenz auf den jungen Film zwischen 1910 und 1930, die Heller 1985 untersucht, weisen in der Tat Parallelen zu heutigen Reaktionen von Theaterleuten auf, auch wenn ein Vergleich zwischen dem revolutionären, künstlerischen Film und den „nichtkünstlerischen“ Neuen Medien problematisch ist. Hellers Vorschlag, die Reaktionen der literarischen Intelligenz zuerst als Aussagen über deren eigene — gefährdete — soziale und kulturelle Funktion zu fassen, war für unser Vorgehen eine wichtige Anregung. — 28 — Die einzige Ausnahme ist Korte 1985. Seine vom Bundesinnenminister in Auftrag gegebene Studie vermag dem Gegenstand nicht gerecht zu werden, weil weder Gesellschaft noch Kultur als sich verändernde Größen betrachtet werden. — Auch in anderen kunstwissenschaftlichen Disziplinen wird der Gegenstand „Auswirkungen der Informationstechnologie auf Kunst“ ausgeblendet. — 29 — Die Ungleichzeitigkeit des Theaters sieht Schmitt-Sasse 1985 darin, daß der rationale Diskurs der Rollenfiguren, die beiden zentralen Mittel des bürgerlichen Theaters, die mit der Mediatisierung zunehmende Diffusion von Sinn, die Auflösung von Subjekt und Objekt, nicht darstellen könne. Was hier als gegenwärtiger Wert des Theaters erscheint, könnte in unserer Perspektive umschlagen zur völligen Isolierung des Mediums: den sinnhaften Diskurs von Charakteren versteht niemand mehr. — 30 — Vgl. Hofmann 1981, 48f.

Bibliographie

- Walter Benjamin 1980: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 2, S. 431-508. Frankfurt.
- Jan Berg 1984: Das Autonomie-Mißverständnis der Theaterwissenschaft. In: TZS. 1984. H.8, S. 35-43.
- Bertolt Brecht 1967: Der Dreigroschenprozeß. Ein soziologisches Experiment. In: Ders.: Gesammelte Werke, Bd. 18, S. 139-209. Frankfurt.
- Karl Ernst Bungenstab 1984: Ich gebe dem modernen Theater in den Neuen Medien keine Chance. In: Die Deutsche Bühne. 1984. H.7, S. 16-19.
- Deutscher Kulturrat 1984: 10 Empfehlungen zur Medienentwicklung. In: Bühnengossenschaft. 1984. H.10, S.7.
- August Everding 1984: Jeder Tag, wo nichts aufgezeichnet wird, ist ein Verlust für uns. In: Die Deutsche Bühne. 1984. H.9, S. 23-26.
- Gotz Friedrich 1984: Videooper. In: Die Deutsche Bühne. 1984. H.1, S. 14-16.

- Josef Hackforth 1986: Neue Medien und gesellschaftliche Konsequenzen. In: Aus Politik und Zeitgeschichte. 1986. H.3, S. 3-10.
- Norbert Hansel 1984: Bis 40.000 Mark pro Tag. In: Die Deutsche Bühne. 1984. H.7, S. 19 f.
- Heinz-B. Heller 1985: Literarische Intelligenz und Film. Tübingen.
- Hans Herdlein 1984: Medienverwirrung. In: Bühnengossenschaft. 1984. H. 11, S. 4-5.
- Knut Hickethier 1982: Das Zucken im Mundwinkel. Schauspieler in den Medien. In: TZS. 1982. H.2, S. 15-31.
- Jürgen Hofmann 1981: Kritisches Handbuch des westdeutschen Theaters. Berlin.
- Siegfried Kienzle 1984: Auch im Fernsehen muß Theater seinen Qualitätsanspruch bewahren. In: Die Deutsche Bühne. 1984. H.8, S. 18-23.
- Werner B. Korte 1985: Neue Medien und Kommunikationsformen — Auswirkungen auf Kunst und Kultur. München/Paris/New York/London.
- Joachim Krause 1985: Da kam etwas dazwischen. Neue Medien — eine Quersumme. In: Düsseldorf Debatte. 1985. H.10, S. 53-66.
- Heinrich Mayer 1984: Wirtschaftliche Fragen der medialen Opernwertung. In: Die Deutsche Bühne. 1984. H.1, S. 11-13.
- Karl-Heinz Müller-Sachse 1981: Unterhaltungssyndrom. Frankfurt/New York.
- Neil Postman 1985: Wir amüsieren uns zu Tode. Frankfurt.
- Poststrategie — völlig losgelöst. In: Wirtschaftswoche v. 25.1.85, S. 68-72.
- Jürgen Reese et. al. 1979: Gefahren der informationstechnologischen Entwicklung. Frankfurt/M.
- Saurer Regen oder Besinnung auf das Eigentümliche des Theaters. In: Die Deutsche Bühne. 1984. H.6, S. 9-16.
- Joachim Schmitt-Sasse 1985: Thesen über die Ungleichzeitigkeit des Theaters. In: TZS. 1985. H.14, S. 15-23.
- Schriften der Dramaturgischen Gesellschaft 17/18: Die Jahrestagungen der dg 1982/1983. S. 35-47.
- Stuttgarter Ensemble 1982: Wir verlassen die Weihestätten. In: TZS. 1982. H. 1, S.44-46.
- Christoph Sutorius 1985: Kabel und Kabale. Ein Geheimbund von Intendanten sucht Anschluß ans Kommerz-TV. In: TZS. 1985. H.13, S.114-123.
- TheaterZeitschrift 5/1984: Chancen des Theaters in der totalen Mediendwelt.
- Kraft Wetzel 1985: Luftlöcher im Packeis. In: Konkret 12/1985, S. 66-69.