



Bühnenfernsehen

Wie das Theater die Logik der Massenmedien übernimmt

von Andreas Wenleder

1. Einleitung

„Vampirisches Schmarotzertum“, „Rattenfängerei“, „Anbiederung ans Publikum“: Mit diesen Worten kritisierten Theater nostalgiker in den 1980er-Jahren den Regisseur Frank Castorf (Hammerthaler 1988). Castorf ist heute einer der einflussreichsten Regisseure der deutschsprachigen Theaterlandschaft. Schon früh setzte er bei seinen Inszenierungen Medien auf der Theaterbühne ein – für seine Kritiker war das „bloß Ausfluss der Popkultur“ und damit markt- und konsumkonform (ebd.). Trotz der teils harschen Kritik setzte Castorf mit seiner Art der Inszenierung einen Trend. Heute entdeckt man in vielen Aufführungen Elemente, die auf den Einfluss der Medien zurückzuführen sind. Das verwundert kaum, denn die Logik des Theaters und die Logik der Massenmedien sind eng miteinander verwoben. Sowohl das Theater als auch Zeitung, Radio, Internet und Fernsehen lassen den Rezipienten in fremde Welten eintauchen und erzählen aufregende, einzigartige und emotionale Geschichten. Dabei scheint die Wirkung der Massenmedien auf das Theater aber mittlerweile größer zu sein als umgekehrt.

Die These dieses Beitrags lautet: Das Theater hat sich im Laufe der vergangenen 30 Jahre an die Handlungslogik der Massenmedien angepasst. Um Indikatoren für diese Entwicklung zu identifizieren, wurde nach Veränderungen in den Inszenierungs- und Organisationsformen an zwei Theatern im Zeitraum von 1983 bis 2012 gesucht. Bei den analysierten Bühnen handelt es sich um das Münchner Volkstheater und das Bayerische Staatsschauspiel (Residenztheater). Die Bühnen unterscheiden sich vor allem hinsichtlich ihrer Größe, greifen aber als Münchner Bühnen auf dasselbe potenzielle Publikum zu, was einen sinnvollen Vergleich erlaubt. Die qualitative Erhebung stützt sich auf einen Methodenmix aus Dokumentenanalyse und leitfadengestützten Experteninterviews. Die untersuchten Dokumente setzen sich aus Spielplänen, Spielzeitheften, Internetseiten und sonstigen Publikationen der Theater zusammen. Als Experten konnten unter anderem der künstlerische Leiter des Volkstheaters und der stellvertretende Intendant des Residenztheaters gewonnen werden. Sie konnten sowohl zu organisatorischen als auch zu künstlerischen Veränderungen Aussagen machen.

Um gesellschaftliche Funktionen der Bühnen und das gesellschaftstheoretische Umfeld der Theater zu beschreiben, werden das Kunstsystem nach Niklas Luhmann und Teile der Kunstfeldtheorie von Pierre Bourdieu miteinbezogen. Grundlage der Studie ist die Vorstellung einer Medialisierung der Gesellschaft. Akteure nehmen eine Bedeutungszunahme von Medien wahr. Um erfolgreich zu sein, versuchen sie, ihr Handeln an die Logik der Massenmedien anzupassen, um deren Erfolgsbedingung - die Erregung von Aufmerksamkeit - für das Erfüllen ihrer eigenen Ziele einsetzen zu können. Wie sich dieser Wandel in der Theaterlandschaft vollzieht, soll dieser Beitrag zeigen.

2. Theater: Funktionen und Trends

Theater werden in Deutschland stark subventioniert. Länder und Gemeinden betreiben Bühnen als kulturelle Repräsentanten. Dadurch werden sie unabhängiger vom Publikum. An manchen Bühnen machen Zuschauerpreise keine 20 Prozent der Gesamteinnahmen aus. Der Rest ist staatlicher Zuschuss (Deutscher Bühnenverein 2013). Das ermöglicht den Theaterschaffenden eine relative Unabhängigkeit von ökonomischen Zwängen. Nicht zuletzt deshalb konnte sich im deutschsprachigen Raum das avantgardistische „Regietheater“ (Englhart 2013: 9) etablieren. Wie der Name verrät, setzt es den Fokus auf die Inszenierung und erlaubt einen weniger dogmatischen Umgang mit dem Ausgangstext als das früher vorherrschende „Autorentheater“. Weltweit nimmt das Regietheater der deutschsprachigen Bühnen eine führende Rolle in der Ästhetik des Theaterspiels ein und ermöglicht neue künstlerische Formen, wie Englhart (2013: 10) beschreibt:

„Grundsätzlich darf sich das deutschsprachige Theater im globalen Vergleich aufgrund seiner starken Subventionierung durch die öffentliche Hand und seiner langen bildungsbürgerlichen Tradition mehr Grenzüberschreitungen erlauben als zum Beispiel das englische, US-amerikanische oder französische. Tatsächlich scheint das deutschsprachige Regietheater überhaupt erst avantgardistische Formexperimente der deutschsprachigen Theaterliteratur zu provozieren.“

Die künstlerische Ausnahmestellung bzw. deren Wert schützt den Theaterbetrieb vor anderen Interessen, zumindest solange die staatlichen Bühnen ihre Hauptaufgaben erfüllen und Publikumserfolg und kulturelles Renommee für den Träger und die Besucher sicherstellen. Legt man Luhmanns Systemtheorie zu Grunde, kann man den Spielbetrieb an deutschsprachigen Bühnen trotz Subventionen des Staates zweifelsfrei dem System der Kunst zuordnen, das sich für Luhmann in der Epoche der Romantik als gesellschaftliches Teilsystem herausbildet (Danko 2012: 77). In dieser Zeit löst sich die Kunst von anderen Einflüssen wie der Ökonomie oder der politischen Macht. Es bildet sich ein eigener System-Code heraus. Innerhalb des Systems ist dann nicht mehr wichtig, wer das Kunstwerk bezahlt oder in Auftrag gibt. Stattdessen ist nur noch wichtig, ob es dem Code der Kunst

entspricht – also, ob es schön oder hässlich bzw. stimmig oder unstimmig ist (ebd.: 80). Das bedeutet nicht, dass es keine politische Beeinflussung oder finanzielle Abhängigkeit mehr geben kann. Lediglich Argumente, die sich auf diese und ähnliche Aspekte beziehen, sind nicht mehr legitim und können im Extremfall sogar skandalisiert werden. Deshalb muss sich das Theater wie alle Kunstformen zumindest argumentativ frei machen von äußeren Einflüssen.

Doch mit sinkenden Zuschauerzahlen verlieren Bühnen an Legitimation. Bei schlechter Haushaltslage kann der Druck auf die Theaterkunst schnell steigen – gerade in kleineren Städten, deren Bühnen über nur wenig künstlerisches Ansehen verfügen. Landesweit ist dieser Trend spürbar. Bühnen werden geschlossen, zusammengelegt oder müssen kräftig sparen (stern.de 2005, 3sat.de 2010). Der Einfluss der Finanziere ist an den kleinen, weniger elitären Bühnen verstärkt spürbar. Um diesen Zusammenhang zu beschreiben, können die theoretischen Begriffe Pierre Bourdieus eingesetzt werden: Kleinere Bühnen verfügen nicht über das entsprechende soziale, ökonomische und kulturelle Kapital, um mit den großen Häusern mithalten zu können. Sie können die gewünschte Reputation ihrem Publikum und ihren Trägern nicht in gleichem Maße bieten und geraten dadurch in Zeiten klammer öffentlicher Kassen stärker unter Druck, während die großen Häuser ihre künstlerische Legitimität weiter ausbauen und damit auch die Argumente für eine weitere Finanzierung sichern. Das schafft in der Kunstfeld-Theorie Bourdieus zwei gegensätzliche Pole, zwischen denen sich alle Bühnen bewegen: Bourdieu unterscheidet zwischen einem heteronomen Pol des Feldes, in dem politisch und ökonomisch Mächtige begünstigt sind und einen autonomen Pol des Feldes, in dem ähnlich wie bei Luhmann nur künstlerische Aspekte eine Rolle spielen: „Erfolg wird hier nicht am Verkauf oder Zuschauerinteresse gemessen, sondern am dauerhaften Ruf eines Werkes“ (Schumacher 2011: 127-128.). Der autonome Pol liefert die Kunst für ein gehobenes Publikum mit „legitimen Geschmack“, das sich vom „populären Geschmack“ des Mainstreams distinktiv absetzen will (ebd). Darüber, was *legitim* ist, urteilen wiederum nur die kulturellen Eliten wie etwa einflussreiche Kritiker, Größen des Theaters und führende Kulturförderer. In diesem Zusammenhang müssen vor allem die Intendanten hervorgehoben werden. Sie verfügen über große Anerkennung im Kunstfeld und haben entscheidenden Einfluss auf Besetzungen, Spielpläne und Stückauswahl. Da sich die bekannten Intendanten an den großen Bühnen sammeln, müssen kleinere Bühnen auf weniger etablierte Intendanten setzen.

Für kleine Bühnen am heteronomen Pol des Feldes bedeutet das oftmals, dass sie in ihrer künstlerischen Handlungsfreiheit eingeschränkt sind, Finanziere stärkeren Einfluss auf den Betrieb bekommen und Publikumsinteressen viel stärker berücksichtigt werden müssen. Gerade an großen Bühnen ist Letzteres weit weniger der Fall, da sie durch ihre große Anzahl an Abonnenten unabhängiger vom Publikumserfolg der einzelnen Stücke sind. Sie können sich einer bestimmten

Anzahl an Zuschauern sicher sein und müssen die einzelne Aufführung weniger stark auf das Publikum ausrichten. Enghart (2013: 19) schildert das Verhalten des gehobenen deutschen Theatergängers, der den Besuch zur Distinktion nutzt und daher eine rein unterhaltende Vorstellung ablehnt:

„Dieser regelmäßige Theatergänger informiert sich mehr oder weniger, er versteht nicht immer alles, ärgert sich oft sehr, schimpft aber eher in der privaten Runde beim obligatorischen Restaurantbesuch nach der Vorstellung. Jedoch, und das ist das Besondere: Auch wenn er sich ärgert, er kommt immer wieder. Dies würde einem Engländer oder US-Amerikanern nicht im Traum einfallen, denn dieser bezahlt und will unterhalten werden.“

Analog zu Engharts Beobachtungen in England und den USA, müssten sich Medialisierungstendenzen also verstärkt an kleineren Bühnen zeigen. Denn die müssen sich vermutlich eher am Publikumsgeschmack orientieren oder einer vermeintlich (oder tatsächlich) aufgezwungenen „Quotenlogik“ (Wuggenig 2011: 236) unterwerfen, da sie ihrem Publikum keine vergleichbaren Distinktionsmöglichkeiten bieten können und mit jeder Vorstellung neu um die Zuschauer kämpfen müssen. Im Gegensatz dazu könnten die größeren Häuser die Orientierung an der Medienlogik zur verstärkten künstlerischen Distinktion einsetzen und deshalb versuchen, mit Anpassungen an die Medienlogik mehr Anklang bei Kollegen und Kritikern zu finden als beim einfachen Laien-Publikum.

Wie das aussehen könnte, hat der Dramaturg Andreas Enghart (2013: 11-15, 33, 41) beschrieben. Er hat folgende Trends beobachtet: eine Zunahme von dokumentarischen und epischen Texten gegenüber Dramen, eine Verlagerung der Aktionen von der Mitte der Bühne zur Rampe bzw. in den Zuschauerraum hinein – was eine verstärkte Interaktion mit dem Zuschauer zur Folge hat – ein häufigerer Einsatz von Nacktheit sowie eine größere Bedeutung von Theaterfestivals auf einer strukturellen Ebene des Theaterbetriebs. In einer Studie zur Medialisierung des Orchesters *Münchner Philharmoniker*, das in Bezug auf Trägerschaft und Kulturauftrag den untersuchten Bühnen gleicht, fanden sich darüber hinaus Indizien, dass die Klassikszene auf abwechslungsreiche Veranstaltungen mit Eventcharakter setzt. Zudem sollen das Verhalten der Musiker, die Veranstaltungskonzeption und die Architektur der Konzertsäle zunehmend Nähe erzeugen. Auch wird durch eine einfachere Darstellung von klassischer Musik versucht, Schwellenängste abzubauen (Röder & Wenleder 2013). Außerdem ergab eine erste Analyse der Medialisierung von drei öffentlichen Theatern in Deutschland, dass die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit wichtiger wird, Events außerhalb des Theaterspiels an den untersuchten Häusern zunehmen, das einst verpönte Engagement von TV-Schauspielern tendenziell zunimmt und die finanzielle und personelle Ausstattung der

Öffentlichkeitsarbeit an den Häusern sowie deren Professionalisierung gestiegen ist (Radziwill, Peters & Frenzel 2010). Auf der Ebene der Inszenierungen beobachtet Christoph Balme (2004: 19) die Adaption von Stoffen anderer Medien, die Referenz auf andere Werke und die Übernahme von Konventionen und Sehgewohnheiten anderer Medien.

3. Untersuchungsdesign

Für die Analyse habe ich mich auf zwei Münchner Sprechbühnen konzentriert, die die deutschsprachige Theaterlandschaft aufgrund ihrer Orientierung an den beiden gegensätzlichen Polen des künstlerischen Feldes gut abbilden: das Münchner Volkstheater (VT) und das Bayerische Staatsschauspiel (im Folgenden vereinfacht auch nur Residenztheater bzw. RT). Die Bühnen unterscheiden sich hinsichtlich Größe und Art des Trägers: Das Bayerische Staatsschauspiel besteht aus drei Bühnen (Residenztheater, Cuvilliestheater und der experimentellen Bühne des Marstalls), die von einem sehr großen Ensemble (44 Schauspieler) bespielt werden. Wie der Name verrät, wird das Theater vom Freistaat Bayern getragen, der das Staatsschauspiel in der Spielzeit 2011/2012 mit 25,5 Millionen Euro förderte. Träger des Münchner Volkstheaters ist die Stadt München. Die Kommune fördert das Theater mit nur einer Spielstätte und 14 Schauspielern jährlich mit 5,8 Millionen Euro. Das Volkstheater verbuchte in der Spielzeit 2011/2012 rund 113.000 Besucher, das Residenztheater in der gleichen Zeitspanne sogar 195.000 Besucher (Deutscher Bühnenverein 2013). Das Volkstheater erreicht aber eine höhere Auslastung (VT: 91 Prozent in der Spielzeit 2011/2012; RT: 68 Prozent (Wert ohne Neben Bühnen) (ebd.). Da die zwei Theater in der Stadt München angesiedelt sind und damit auch ein gemeinsames potentiell Publikum haben, eignen sie sich besonders gut für eine vergleichende Analyse. Sie spielen ähnliche Stücke, haben einen hohen künstlerischen Anspruch, jedoch gilt das Residenztheater als elitärer und das kleinere Volkstheater als publikumsorientierter.

Für die Untersuchung wurde eine Kombination aus zwei Methoden gewählt. Neben einer Dokumentenanalyse habe ich qualitative Experteninterviews geführt. Bei den Experten handelt es sich um Personen, die sich an mindestens einer der beiden Bühnen gut auskennen und einen tieferen Einblick in Abläufe, Arbeitsbedingungen und Besonderheiten haben.

Durch die Kombination mit einer Dokumentenanalyse konnten die Aussagen der Experten – soweit möglich – mit anderen Quellentypen verglichen und validiert werden. Untersucht wurden Zeitungsartikel, Spielzeithefte und Spielpläne. Auch hier stand ein qualitatives Vorgehen im Vordergrund. Lediglich bei den Spielplänen wurden quantitative Daten erhoben. Die Anzahl der Schauspielpremieren wurde ebenso in die Untersuchung mit einbezogen wie der Anteil moderner Stücke (Definition: Stücke dürfen nicht älter als zehn Jahre sein), der Anteil von Stücken mit

Lokalbezug, der Anteil von Uraufführungen und deutschsprachigen Erstaufführungen, der Anteil von nicht dramatischen Ausgangstexten und der Anteil von sogenannten Klassikern. Damit sind Stücke von sehr prominenten Dramatikern gemeint, oder einzelne, sehr bekannte Stücke, von denen man annehmen kann, dass sie auch einem interessierten Laien etwas sagen. Die Daten der Spielzeiten wurden anschließend für jeden Intendanten gesondert zusammengefasst. So war es möglich, die Intendanten, die wie beschrieben den größten Einfluss auf das Theater ausüben, miteinander zu vergleichen und Effekte, die bei einem Intendantenwechsel auftreten (Repertoirewechsel, Ensemblewechsel etc.), auszugleichen.

Abbildung 1: Befragte Experten (eigene Darstellung)

Name	Beruf/Funktion
Frederik Mayet	Künstlerischer Leiter und Pressesprecher des Münchner Volkstheaters
Sabine Rüter	Pressesprecherin des Bayerischen Staatsschauspiels
Sebastian Huber	Chefdramaturg und stellvertretender Intendant des Bayerischen Staatsschauspiels
Stefan Meissner	Vorsitzender der „Freunde des Residenztheaters“

Die Dokumente und transkribierten Interviews wurden anhand eines Kategoriensystems analysiert. Im Kategoriensystem ergeben sich drei Überkategorien: (1) Inszenierungen, (2) Spielplan und (3) Organisation:

(1) Unter *Inszenierung* fallen alle Aspekte, die die Aufführung an sich betreffen. Anpassungen an die Medienlogik könnten sich am Bühnenbild, beim Einsatz von Mikrofonen und Filmaufnahmen, bei der Anzahl und Geschwindigkeit von Szenenwechsel oder bei anderen spektakulären Regie-Elementen zeigen.

(2) Unter *Spielplan* fallen mehrere Kategorien, die Veränderungen in der Stückauswahl beschreiben. Zum einen können sich Medialisierungstendenzen in der Übernahme von narrativen Ausgangstexte und Filmen zeigen, aber auch in der Anzahl von Premieren und Uraufführungen und in der Anzahl und Art von Sondervorstellungen.

(3) Unter *Organisation* fallen Medialisierungstendenzen, die den Betrieb des Theaters betreffen, wie die Auswahl von Personal (v.a. Schauspieler und Intendanten), aber auch der Umgang mit dem Publikum, z.B. in der Art der Ansprache.

Abbildung 2: Kategoriensystem (eigene Darstellung)

Inszenierung	Spielplan	Organisation
<ul style="list-style-type: none"> • Bühnenbild • Mikrofoneinsatz • Filmeinsatz • Musikeinsatz • Spektakuläre Elemente • Regie 	<ul style="list-style-type: none"> • Ausgangstexte • Uraufführungen • Leuchtturmprojekte • Sondervorstellungen 	<ul style="list-style-type: none"> • Auswahl Intendanten • Auswahl Regisseure • Auswahl Schauspieler • Publikumsorientierung • Zielgruppenvorstellung • Einflüsse des Trägers

4. Ergebnisse

Gewöhnliches Schauspiel auf der Bühne scheint immer weniger Menschen zu begeistern. An den untersuchten Bühnen ist seit Mitte der 80er Jahre ein Rückgang der Zuschauerzahlen festzustellen: Im Zeitraum von 1985 bis 1995 besuchten durchschnittlich 241.000 Zuschauer pro Jahr die Inszenierungen des Residenztheaters und 97.000 Zuschauer die Stücke des Volkstheaters. Im Zeitraum zwischen 2002 und 2012 konnten die Theater nur noch durchschnittlich 206.000 (RT) bzw. 79.000 (VT) Zuschauer pro Jahr anlocken (Deutscher Bühnenverein, Spielzeiten 1984/1985 bis 2011/2012, nur Schauspiel-Veranstaltungen. Keine Sonderveranstaltungen. Daten des Volkstheaters sind erst ab 1987/1988 aufgeführt.). Zumindest das Volkstheater konnte den Abwärtstrend seit 2002 umkehren, doch auch hier ist das Niveau der 1980er Jahre noch nicht wieder erreicht. Parallel zum Zuschauerrückgang bei Schauspielinszenierungen sind einige zentrale Entwicklungen auf den untersuchten Ebenen Inszenierung, Spielplan und Organisation festzustellen.

These 1: Höhere Frequenz und gezielter Einsatz von Spektakulärem

Um Aufmerksamkeit zu generieren, erhöhen Theater die Frequenz ihrer Inszenierungen und arbeiten gezielt mit spektakulären Elementen. Aufmerksamkeit bezieht sich dabei nicht nur auf eine mediale Öffentlichkeit, sondern auch auf intrasystemische Rezipienten. Die Theaterveranstaltungen brechen dabei zunehmend Genrengrenzen, um ein einmaliges Erlebnis bieten zu können.

Technische und journalistische Entwicklungen haben im Medienbereich zu einer Beschleunigung der Nachrichtenzyklen geführt (Reinemann & Huismann 2007: 479). Eine parallele Entwicklung zeigt sich an den beiden untersuchten Theatern, die immer mehr spielen. Seit 1988 weist die Theaterstatistik des deutschen Bühnenvereins Inszenierungen und Neuinszenierungen auf. Seitdem steigen beide Werte an. Die durchschnittliche Anzahl an Neuinszenierungen pro Spielzeit lag im Zeitraum zwischen 2002 und 2012 um zwei Premieren pro Spielzeit höher als im Vergleichszeitraum zwischen 1988 und 1998 (RT: von 14,7 auf 16,7 Premieren pro Spielzeit; VT: 6,8 auf 8,8). Die Zahl aller Inszenierungen im Repertoire nahm sogar noch stärker zu. Nimmt man dieselben Vergleichszeiträume, steigt die

durchschnittliche Anzahl an Inszenierungen pro Spielzeit um 15 Inszenierungen auf 42,7 (RT) bzw. um 7,5 auf 21,5 Inszenierungen (VT). Es werden also nicht nur mehr neue Stücke gespielt, diese bleiben auch länger im Spielplan (Deutscher Bühnenverein, Spielzeiten 1984/1985 bis 2011/2012). Die Bühnen können ihren Zuschauern auf diese Weise ein größeres Angebot und mehr Vielfalt bieten und haben zudem die Möglichkeit, mit mehr neuen Inszenierungen mehr Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, da das mediale Interesse an Premieren deutlich höher ist.

Das Inszenieren von einzigartigen, spektakulären Stücken ist eine weitere Möglichkeit, um Aufmerksamkeit zu erzeugen. Ob Musiktheaterproduktionen (VT: *Moses - Ein Mash-Up Musical*, RT: *Die Befristeten*), Stücke an außergewöhnlichen Orten (RT: *Eurydice*, teilweise im Kellergewölbe) oder Inszenierungen in denen die Schauspieler große Puppen führen (RT: *Stiller*): das Spezielle kann für die Theatermacher vieles bedeuten.

„Es ist für uns bei jeder Inszenierung die Frage, was daran besonders oder spezifisch ist. Das kann das Stück sein, das kann aber auch der Regisseur sein, das kann die Besetzung sein und das kann auch die Thematik in der heutigen Zeit sein, das kann auch ein Zusammenspiel von verschiedenen Inszenierungen sein.“ Sabine Rüter

Auch außergewöhnliche Schauspieler können einer Inszenierung etwas Spezielles geben. Fußball-Ultras, Hartz-IV-Empfänger oder aussteigewillige Neonazis kamen im deutschsprachigen Theater seit 2000 schon als „authentische“ Schauspieler zum Einsatz (Englhart 2013: 111). Selbst der Chefdramaturg des Residenztheaters lobt den Einsatz außergewöhnlicher Akteure, obwohl deren künstlerische Qualität ungewiss ist:

„Jetzt hab ich grad gelesen, dass der Jimmy Hartwig in einem Monodrama von Albert Ostermaier spielt, das ist ein Fußballer, das ist einfach nur toll, vielleicht kann der das auch gut. Aber da merkt man, dass da jemand – das ist gut – wenn der mit seiner Geschichte kommt.“ Sebastian Huber

Die Aufmerksamkeit steigern spektakuläre Besetzungen oder Inszenierungen nicht nur beim Publikum, sondern auch bei Kollegen und wichtigen Kritikern:

„Es spielt schon eine Rolle, weil man vielleicht auch mal über andere Ecken auf sich aufmerksam machen kann. Ob das jetzt die Uraufführung der *Befristeten* ist - eine Musiktheaterproduktion wird noch mal ganz anders wahrgenommen. [...] Das wird eine andere Aufmerksamkeit haben, als eine reine Schauspielinszenierung.“ Sebastian Huber

Zur Suche nach dem Neuen, Einzigartigen und Spektakulären könnten auch Uraufführungen passen. Allerdings konnte an den untersuchten Theatern keine Zunahme der Uraufführungen im Untersuchungszeitraum festgestellt werden. Das Gegenteil ist der Fall. Vergleicht man den Anteil der Uraufführungen und deutschsprachigen Premieren in den Intendanzen der beiden Bühnen ist sogar ein Rückgang festzustellen. Aber auch wenn es weniger Erstaufführungen gibt, sind sie gerade für kleine Bühnen eine Option, sich mit einzelnen Projekten gezielt überregionale Aufmerksamkeit zu sichern.

„Wir hier können auch ungestraft nachspielen, weil wir uns der öffentlichen Wahrnehmung sicher sein können. Das ist natürlich in kleineren Städten anders, wo man mit einer interessanten Uraufführung mal großes Feuilleton hinbekommt, was einem unterm Jahr nicht so leicht gelingt.“ Sebastian Huber

„In bekannte Stücke gehen die Leute auch rein. Als Theater müssen wir aber auch eine Mischkalkulation machen. Man hat Stücke die gut besucht werden, aber auf der anderen Seite war in den letzten zehn Jahren bei den Theatern auch der Trend da, ganz extrem Uraufführungen zu machen. Man hat dann auch ganz viele Auftragswerke rausgegeben. Also Autoren beauftragt, ein Stück zu schreiben und hatte dann die Hoffnung mit einer Uraufführung eines bekannten Autors, die überregionale Aufmerksamkeit der Presse zu bekommen. Damit hat man auch das Profil schärfen können. Ganz oft war die Uraufführung dann da und das Stück nicht besonders gut und man hat das dann nie wieder gespielt. Das ist jetzt auch wieder ein bisschen rückläufig.“ Frederick Mayet

Trotz der höheren Aufmerksamkeit: In Zeiten klammer öffentlicher Kassen muss sich ein Theater eine spektakuläre Uraufführung mit ungewissem Publikumserfolg auch leisten können. Eine weitere Erklärung für den Rückgang liefert die Pressesprecherin des Residenztheaters:

„Aber es gab sicherlich auch eine Zeit lang die Tendenz im deutschsprachigen Theater sehr viele Uraufführungen anzusetzen, das stimmt. Sicherlich auch weil man das Gefühl hatte, dass es im Feuilleton stärker beachtet wird. Dann hat das Feuilleton, das – ich unterstelle mal – ein bisschen danach gierte, den Häusern unterstellt, dass sie nur noch Uraufführungen produzieren und keiner mal etwas nachspielen würde Da gab es diese Welle der Kritik.“ Sabine Rüter

Eine Uraufführung alleine reicht also nicht mehr, um eine größere mediale Aufmerksamkeit zu bekommen, es müssen noch andere Alleinstellungsmerkmale (Prominenz, Aktualität etc.) hinzukommen. Deshalb ist die Anzahl der Uraufführungen zurückgegangen, werden aber vereinzelt

immer noch eingesetzt, um die Aufmerksamkeit von Szene und Kritikern sicher zu stellen. Das VT setzte in der jüngeren Vergangenheit beispielweise auf eine für Ihre Erstaufführungen sehr bekannte Autorin: Julie Zeh (*Das Schilf*, 2007 oder *Der Kaktus*, 2009).

Wie wichtig die Gunst der Szene für ein Theater ist, zeigt auch die Bedeutung von Einladungen zu Gastspielen und Theaterfestivals, „die generell seit einiger Zeit in unserer globalisierten Eventkultur immer wichtiger werden“ (Englhart 2013: 15) und im Theatersystem scheinbar eine zentrale Währung des künstlerischen Renommees darstellen (ebd.: 71-73). Einladungen sind nicht denkbar, ohne die Aufmerksamkeit von innersystemischen Rezipienten, die man mit Außergewöhnlichem leichter erreicht. Sebastian Huber beschreibt das am Beispiel seiner Projekte *Zement* und *In Agonie*. Auch wenn die Stücke nicht das Haus füllen, spüre er eine besondere Reaktion beim Publikum und positive Auswirkungen auf das künstlerische Selbstbewusstsein seines Hauses.

„Das ist ein extrem wichtiger Aspekt, der die anderen Arbeiten nicht schmälern soll, aber natürlich sind so Arbeiten total wichtig. Das ist ein bisschen übertrieben, was ich jetzt sage, aber in der Zeitung stehen alle Projekte, die wir machen, gleich lang. Aber natürlich, so etwas wie *Zement* hat natürlich dann auch medial eine längere Wirkung. Aber erstmal ist am übernächsten Tag eine Kritik in der Zeitung, bei *Kabale und Liebe* und bei *Zement*. Aber die gesamte Außenwirkung, dass man auch aus anderen Städten angerufen wird und die sagen: ‚Was habt ihr da gemacht? Das ist ja irre!‘ Die ist natürlich ganz erheblich.“ Sebastian Huber

Gerade am autonomen Pol des Kunstfeldes kann sich das gewonnene künstlerische Renommee finanziell auszahlen. Es verstärkt die Legitimation der Bühnen und kann den ökonomischen Druck reduzieren, da auch die Träger die mediale und vor allem auch künstlerische Außenwahrnehmung bei der Bewertung der Bühnen mit einfließen lassen:

„Aber woran wird man als Theater gemessen, also für die Politik, die den Auftrag vergibt, ist auch wichtig, wie relevant ist ein Theater. Das machen sie daran aus: Wie ist die Auslastung, wie viele Leute gehen ins Theater und funktioniert der Betrieb an sich? Und wie ist die Wahrnehmung in der Stadt und natürlich auch, wie ist die Wahrnehmung außerhalb der Stadt? [...] Da überlegt man, ok die *Süddeutsche* berichtet natürlich immer, aber wie komme ich in die *FAZ* oder so? Man will natürlich so eine überregionale Aufmerksamkeit auch haben, weil das dann auch die Bedeutung steigert, man hat ein Renommee.“ Frederick Mayet

Die Beispiele zeigen, dass sich Medialisierungstendenzen nicht nur auf den heteronomen Pol des

Kunstoffeldes konzentrieren (Erfolg = Publikumszahl), sondern auch am autonomen Pol des Kunstfeldes auftauchen, da öffentliche Aufmerksamkeit zunehmend für das künstlerische Renommee von Bedeutung ist.

These 2: Theater versuchen einen massenkompatiblen Zugang zu schaffen

Neben hoher künstlerischer Qualität bemühen sich Theater zusehends um einen einfachen Zugang für das Publikum. Durch theaterpädagogische Ansätze, das Schaffen von Nähe sowie Bezügen auf die Lebenswelt des Publikums und Anpassungen an die Medienlogik bei Stückauswahl und Aufbereitung der Inszenierungen kann auch interessierten Laien mit wenig theaterbezogenen Vorwissen die Rezeption näher gebracht werden.

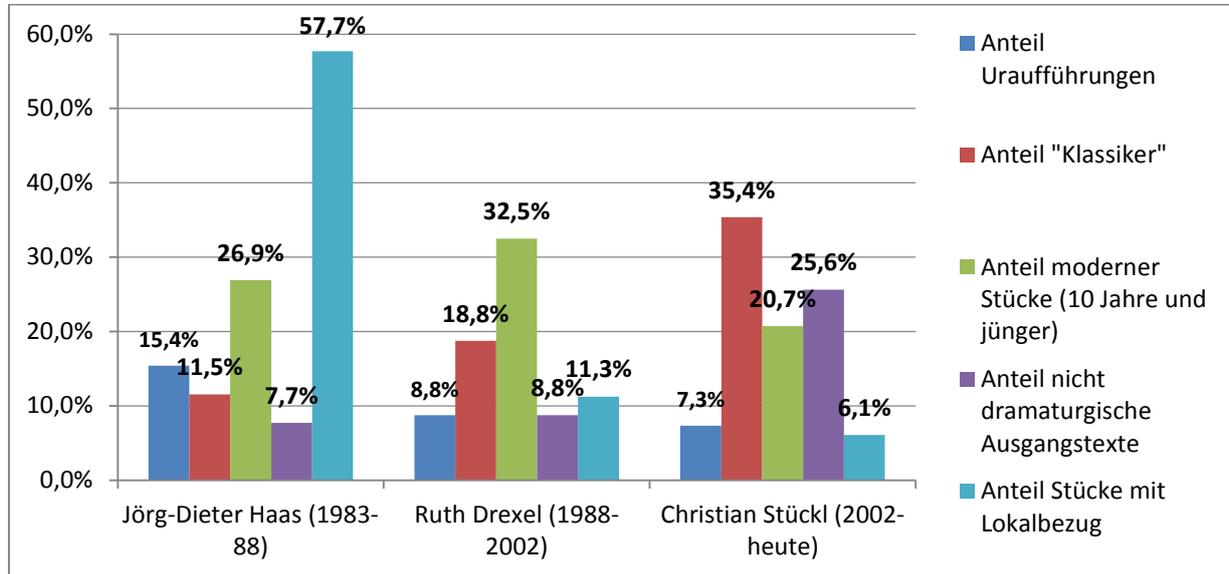
Eines vorweg: Theater ist eine anspruchsvolle Kunstform, deren Rezeption nicht einfach ist. Das Publikum mit dem nach Bourdieu „legitimen Geschmack“ würde auch nichts anderes akzeptieren. Theaterwissenschaftler Enghart sieht im Bedeutungsgewinn des Regietheaters eine Tendenz zum Anspruchsvollen: „Es benötigt Erklärungen, Kommentare und Vorbereitungen, nur so kann es verstanden werden und Vergnügen bereiten“ (Enghart 2013: 8-9). Erklärung und Vorbereitung liefern die Theater bereitwillig. Der Chefdramaturg des Residenztheaters nennt Theatervermittlung als eine seiner Hauptaufgaben und auch für die Presseabteilung ist es wichtig, neben der herkömmlichen Theatervermittlung (z.B. via Programmhefte etc.) Serviceangebote bereitzustellen, die die „Theaterlust“ (Sabine Rüter) wecken sollen. Daneben organisiert das Residenztheater u.a. Schul- und Volkshochschul-Veranstaltungen. Seit Martin Kušej Intendant ist, wurden auch die Kindervorstellungen aufgewertet.

„Es gibt das junge Resi, also die theaterpädagogische Abteilung, die da sehr sehr gut und sehr umtriebig sind. Es gab auch unter Dorn das Kinderbuchtheater, das war aber eher so eine Randveranstaltung im Marstall. Kušej hat das in der ersten Saison schon gemacht. Er hat eigentlich jede Saison zur Weihnachtszeit eine Inszenierung für Kinder und Jugendliche im großen Haus mit den großen Schauspielern gemacht. Also wie auch für die Erwachsenen ohne irgendeine Einschränkung.“ Stefan Meissner

Die Begeisterung der Jugend für das Theater wird als Langzeitinvestition begriff. Spezielle Kinder- und Jugendvorstellungen und andere theaterpädagogische Maßnahmen dienen dazu, Zugänge für Interessierte zu schaffen, die vielleicht sonst durch Schwellenängste abgeschreckt würden. Dies wird unterstützt durch Selektionskriterien, die sich denen der Medien anpassen. Um ein möglichst breites Publikum anzusprechen, kommen vermehrt prominente Autoren und Stücke zum Einsatz. Durch die Bekanntheit der Stücke können Hemmschwellen abgebaut und der Zugang zu den anspruchsvollen Inszenierungen erleichtert werden. Der Faktor Prominenz sorgt zusätzlich für Aufmerksamkeit.

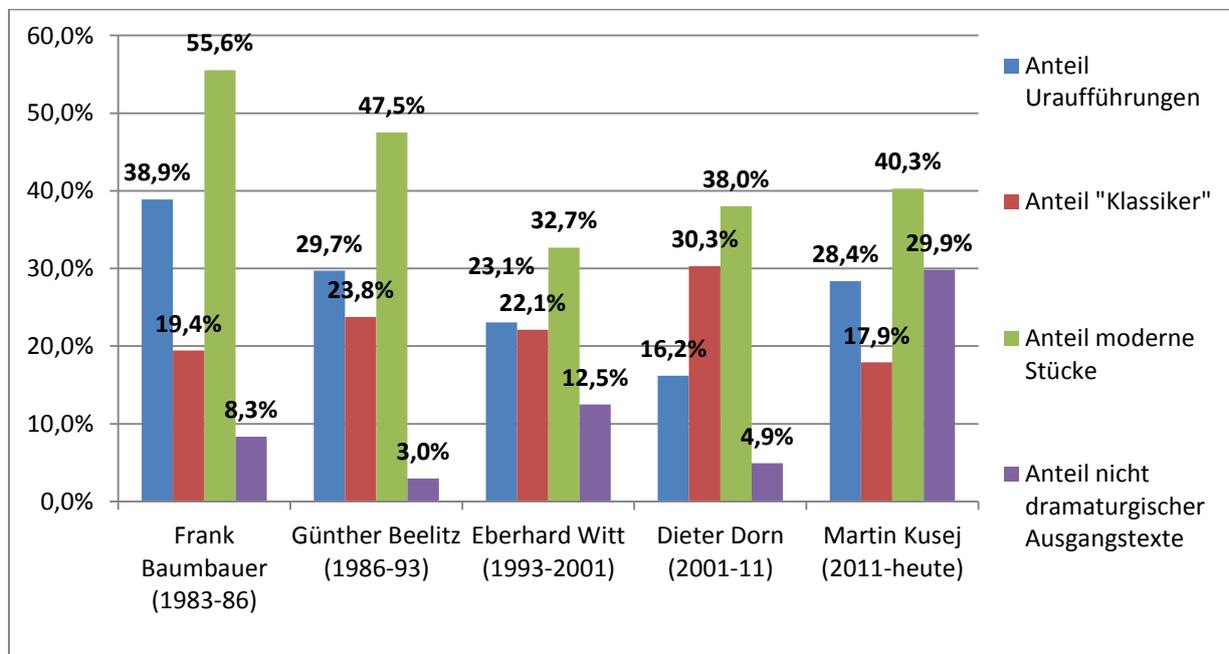
Betrachtet man die Zahl der als *Klassiker* bezeichneten Werke, steigt deren Anteil an den Premieren stark an (vgl. Abbildung 3 und 4).

Abbildung 3: Münchner Volkstheater - Anteil an den Premieren pro Intendanz



(eigene Darstellung; Quellen: Spielpläne und Spielzeithefte des RT und VT aus den Jahren 1983 bis 2014)

Abbildung 4: Bayerisches Staatsschauspiel – Anteil an den Premieren pro Intendanz



(eigene Darstellung; Quellen: Spielpläne und Spielzeithefte des RT und VT aus den Jahren 1983 bis 2014)

Die Tendenz zu mehr Premieren zeigt sich an beiden Bühnen. Lediglich die Intendanz Martin Kušej schert aus. Der niedrigere Wert ergibt sich aus der stark modern ausgerichteten Premierensaison. In

den beiden Folge-Spielzeiten liegt der Wert mit 27,5 Prozent deutlich höher und somit wieder fast auf dem Niveau des als *Klassiker-Intendant* bezeichneten Dieter Dorn. Die zunehmende Fixierung auf sehr bekannte Stücke beobachtet auch Sebastian Huber:

„Die geringere finanzielle Ausstattung vieler Häuser führt dazu, dass die sich sehr viel stärker um Einnahmen kümmern müssen, als das vor 30 Jahren der Fall war. Das führt automatisch zu einer Verengung des Kanons. [...] Auch wir merken natürlich, dass man Karten in der Regel nicht mit berühmten Regisseurs-Namen verkauft, sondern mit bekannten Titeln. Das ist glaube ich schon immer so gewesen, aber in dem Augenblick, wo die Öffentliche Hand ihre Zuwendungen zurückzieht, werden solche Tendenzen wichtiger.“

Auch andere Texte, die diesem Kriterium entsprechen, haben eine größere Chance, gespielt zu werden. Dafür greifen die Spielplan-Planer nicht mehr nur auf klassische Theatertexte zurück, sondern inszenieren auch Romane und Filme.

„Eine Tendenz ist, dass es bekannte Titel nicht nur in der dramatischen Literatur gibt, sondern auch in der Prosa. Ich glaube, ein guter Teil der Tendenz zur Dramatisierung von Erzähl-Texten, hat auch damit zu tun, dass wenn man die Buddenbrooks auf die Bühne bringt, hat man einen weiteren großen Titel hinzugewonnen im Repertoire. Das ist nur eine Tendenz. Es gibt auch sehr ernst zu nehmende künstlerische Gründe für so eine Tendenz, aber es ist ein Aspekt bestimmt. Auch die Dramatisierung von Filmtiteln hat damit zu tun. [...]Wir haben dieser Tendenz auch künstlerisch sehr viel zu verdanken.“

Sebastian Huber

Analysiert man die Premieren der letzten Jahre, zeigt sich, dass die nicht dramatischen Ausgangstexte zunehmen. Ein Viertel aller Premieren des Volkstheaters basiert unter dem aktuellen Intendanten Stückl auf Roman- oder Film-Vorlagen, während dieser Wert bei den beiden Vorgängern unter zehn Prozent lag. Auch am RT lag der Anteil der nicht dramatischen Ausgangstexte bisher unter bzw. nahe an zehn Prozent. Unter Martin Kušej liegt der Anteil von Buch und Film-Vorlagen sogar bei 30 Prozent.

Klassische Dramen und bekannte Prosa-Texte haben neben ihrem Bekanntheitsgrad den Vorteil, dass sie meist stark narrativ aufgebaut sind. Auch deshalb verdrängen Prosa-Ausgangstexte heute häufiger reine Dialog-Dramen. Sie haben in der Regel (zumindest im Ausgangstext) Anfang, Höhepunkt und Schluss und einen klar definierten Protagonisten. Enghart spricht in diesem Zusammenhang von einer „Wiederkehr des Helden“ (Enghart 2013: 94). Andere Inszenierungsformen, in denen beispielsweise die Hauptfigur in einem Chor aus verschiedenen

Stimmen aufgeht, werden zunehmend abgelöst. Diese Entwicklung spiegelt zum einen die Inszenierungslogik von Film und Fernsehen, außerdem können die *Helden-Rollen* personalisiert werden und z.B. prominent besetzt werden. Dem breiten Publikum kommt diese Entwicklung vermutlich entgegen. Großen Teilen sind personalisierte und narrative Inhalte aus den Medien vertraut. Ähnliche Formate sollten daher auch im Theater leichter zu rezipieren sein und im Gegensatz zu experimentelleren Formen für ein breites (Nicht-Experten-)Publikum weniger abschreckend sein (vgl. Balme 2004: 27-32). Dieses breitere Publikum begrüßt auch den Einsatz von prominenten Schauspielern aus den Medien. Bekannte Gesichter helfen, eine Bindung zwischen Publikum und Ensemble zu schaffen. Diese Schauspieler müssen nicht zwangsweise in den Medien präsent sein. Bei einem Publikum mit dem „legitimen Geschmack“ können auch herausragende Bühnen-Schauspieler mit Lokalprominenz diese integrative Funktion übernehmen. Bei einem breiteren Publikum hilft eine mediale Bekanntheit allerdings schon und kann neues Publikum für einen Theaterbesuch gewinnen. Vor allem bei einem Intendantenwechsel mit großen Veränderungen im Ensemble ist diese zusätzliche Aufmerksamkeit von Vorteil, wie Sebastian Huber für den Beginn der neuen Intendanz am RT (u.a. mit Tobias Moretti und Birgit Minichmayer) feststellt:

„Wir haben es jetzt hier am Anfang natürlich sehr gehofft, dass das schnell entstehen würde, weil hier am Residenztheater dem Dorn-Ensemble gegenüber eine sehr starke Bindung bestanden hat. Deswegen sind wir sehr froh, dass das sehr schnell, sehr starke Akzeptanz gegeben hat. Da hat das natürlich am Anfang geholfen, dass wir sagen konnten: Schaut, den habt ihr schon einmal gesehen, den kennt ihr.“ Sebastian Huber

Außerdem beziehen sich Theaterstücke zunehmend auf aktuelle und reale Inhalte. Dieser Jetzt-Bezug fügt sich in einen weiteren Trend ein: der Zunahme dokumentarischer Theaterstücke seit den 1960er Jahren (Englhart 2013: 31-33).

These 3: Theater übernehmen teilweise die Inszenierungslogik von Film und TV

Einige Theaterinszenierungen werden durch den Einsatz von Film- und TV-Techniken angereichert. Diese Aufführungen passen sich teilweise an Genretypen, Präsentationslogik und Bildsprache dieser Medien an. Dadurch entsprechen manche Inszenierungen zunehmend den Sehgewohnheiten eines medial geprägten Publikums.

Dokumentationen sind nicht das einzige TV-Genre, das vom Theater adaptiert wird. In den vergangenen Jahren konnten Theater-Talkshows und sogar Theater-Soaps bzw. Theater-Novelas mit seriellem Aufbau sowie gespielten Werbepausen beobachtet werden (Michaels 2008). Vergleichbare Formen findet man an den hier untersuchten Bühnen nicht. Allerdings sind andere Anpassungen an

die Inszenierungslogik des Films und Fernsehens erkennbar. So werden die Stücke zum Beispiel kürzer:

„Ein Punkt ist, das gab es früher selten und ist heute eigentlich der überwiegende Fall, dass die Inszenierungen so um die zwei Stunden dauern und keine Pause haben. Hmm, woher kommt das? (lacht). Weil man sich vielleicht an die Seegewohnheiten des Publikums anpassen will. Weil die halt aus Kino und so genau das gewohnt sind.“ Stefan Meissner

Das aktuelle Repertoire des Residenztheaters bestätigt diese Beobachtung Meissners. Im Schnitt dauern die 35 mit Aufführungsdauer aufgeführten Stücke des Repertoires der Saison 2013/2014 zwei Stunden und zehn Minuten. Nur drei Inszenierungen dauern länger als drei Stunden. Neben der Länge der Aufführungen ist der Einsatz von Medien in den Inszenierungen – beliebt sind vor allem Filmaufnahmen – ein deutlicher Beleg für eine Medialisierung. Dabei geht es nicht nur um den Einsatz von Filmmaterial, denn das Theater nahm schon immer alle möglichen technischen Neuerungen bereitwillig auf und setzte diese ein (vgl. Röttger 2004: 42). Vielmehr ist entscheidend, dass sich die Theatermacher auch der Logik der eingesetzten Medien bedienen.

„Natürlich ist das auch eine extreme Beschleunigung der Erzählmöglichkeiten. In *Bunbury* können wir den Schauplatz wechseln, ohne Bühnenbilder umzubauen. Man dreht die Drehscheibe um, nimmt das Video, und macht so [schnipst mit den Fingern] den anderen Schauplatz. Das ist praktisch, das ist auch ökonomisch manchmal. Sowohl erzähl-ökonomisch als auch finanziell-ökonomisch. Natürlich kann man Bilder von einer Opulenz schaffen, die sozusagen nicht jeder Bühnenetat hergibt.“ Sebastian Huber

Neben einer Beschleunigung der Szenen kann mit Großformat-Projektionen filmische Nähe und Emotion mimisch eindrucksvoller vermittelt werden – bis in die letzte Reihe des Saals. Außerdem öffnet der Filmeinsatz das traditionelle Raumkonzept des Theaters. Wie im Film können Räume erschlossen oder gewechselt werden. Das Publikum kann mobilisiert und sein Blick bewusst gelenkt werden. Der Trend zu abgeschlossenen Räumen auf der Bühne nutzt dies aus (Matzke 2008: 382-383). Es entstehen Intimität und Enge. Auf der traditionellen offenen Bühne ist dies oft nur begrenzt möglich. Außerdem kann das Lenken des Blicks nicht nur etwas Verstecktes preisgeben, sondern dem Publikum auch bewusst Dinge vorenthalten (z.B. ein Kameraschwenk oder eine Blende, kurz bevor der Mörder mit einem Messer zusticht). Kniffe, die bisher dem Film vorbehalten waren. Von manchen Regisseuren werden die Möglichkeiten des Films sehr bewusst eingesetzt, wie der Regisseur Robert Lepage erklärt:

„Mich interessiert es einfach herauszufinden, wie das Theater der Zukunft aussehen kann. Und dabei darf man natürlich das Vokabular des Kinos nicht ignorieren – etwa wie man eine Geschichte mit den Mitteln des Kinos erzählt: Das Publikum hat dieses Wissen schließlich auch, hat sich durch Musikvideos daran gewöhnt, dass Geschichten sprunghaft erzählt werden. Dieser Stakkato-Rhythmus wird auch das Theater erreichen.“
(Diez 1998)

Außerdem ist beim Einsatz von Musik eine Anpassung an die Logik des Films festzustellen. Die Experten schildern eine Zunahme von Mikrofonen auf der Bühne. Durch diese lässt sich ein perfekter Klang wie im Film simulieren. Zudem wirkt die Musik häufiger wie der Soundtrack eines Films.

„In den letzten Jahren kam es immer mal wieder vor, dass es einen Sounddesigner gab, (...) der wirklich so einen Klangteppich erzeugt am Computer. Es gibt Regisseure, für die das immer wichtiger wird, dass ähnlich wie beim Film eine musikalische Untermalung da ist.“ Frederick Mayet

Darüber hinaus zeigt der Trend zur verstärkten Interaktion mit dem Publikum in die Richtung der Fernsehlogik. Ähnlich wie Nachrichtensprecher, Moderatoren oder Darsteller in vielen TV-Serien und Filmen (z.B. *Der Stadtneurotiker* oder *High Fidelity*) treten die Schauspieler heute häufiger mit dem Publikum in Kontakt, sprechen sie direkt an, statt nur in den Dialogen gefangen zu bleiben und erzeugen so ungewohnte Nähe.

Viele der hier angeführten Entwicklungen sind nicht völlig neu, manches mag schon immer zu beobachten gewesen sein, weil es dem Charakter des Theaters entspricht. Und vermutlich hat vieles, was wir heute unter Medienlogik verstehen – die Betonung des Sensationellen, Außergewöhnlichen, Einzigartigen – seinen Ursprung einst im Theater gehabt (Eke 2004: 122). Aber: Film, Radio und TV konnten einige dieser Techniken perfektionieren und avancierten zur Blaupause für die Inszenierung von Geschichten. Auf diese Weise zwangen sie das Theater, auch künstlerisch mit Film und TV in Konkurrenz zu treten. Kein neues Phänomen: „Solange das Rauschen des Grammophontrichters die Sicherheit gebe, dass hier kein wirkliches Symphoniekonzert spielt, sei auch kein Bedarf für eine Unterscheidung gegeben“ (Otto 2013: 55).

5. Fazit

Der Beitrag zeigte, dass die Medienlogik teilweise an den Bühnen angekommen ist. Narrative Stücke werden bevorzugt, Spielpläne seriell angelegt. Schauspieler dürfen wieder personalisierte Heldenrollen spielen und das Einmalige und Spektakuläre wird gezielt betont, um größere Aufmerksamkeit im Kunstsystem zu bekommen. Außerdem passen sich die Bühnen in Teilen den vorherrschenden

Sehgewohnheiten eines breiteren Publikums an. Der Rückgang der Zuschauerzahlen und der zusätzliche finanzielle Druck ziehen eine verstärkte Publikumsorientierung nach sich, der sich die großen Bühnen besser entziehen können als kleinere. Dem Träger kann durchaus vermittelt werden, dass eine große Bühne mit vielen bekannten Schauspielern und Regisseuren viel Geld kostet. Die künstlerische Reputation und das daraus folgende zusätzliche Distinktionspotenzial - das ist vielleicht die eigentliche Leistung des Kunstsystems – sowie die größere Unabhängigkeit durch das Abosystem erlauben dem Residenztheater mehr künstlerische Experimente als dem Volkstheater. Die beiden Bühnen sind nicht unterschiedlich stark medialisiert, sie sind in verschiedenen Bereichen medialisiert. Der Einsatz von Stars ist allein aus Gründen des Budgets für das Volkstheater nur sehr eingeschränkt möglich. Die Orientierung am Publikumsgeschmack ist dort dafür aber vermutlich größer, zumindest legt das die steigende Auslastung nahe. Das Volkstheater nutzt Medialisierung deshalb stärker, um Publikum zu gewinnen, bzw. am heteronomen Pol des Kunstfeldes Erfolg zu haben. Dagegen zeigt das Residenztheater eher Medialisierungsaspekte, die den autonomen Kunstfeld-Bereich und dessen Erfolgsbedingungen (Renommee) unterstützen sollen.

Eine scharfe Trennlinie gibt es allerdings nicht. An beiden Bühnen finden sich auch viele Gemeinsamkeiten. Die jeweils andere Strategie tritt in den Hintergrund, ist aber durchaus vorhanden. Auch kleine Theater müssen und können künstlerisches Renommee nutzen und große Bühnen können durch eine veränderte Mediennutzung ihr Distinktionspotenzial nicht mehr konkurrenzlos ausspielen. Immer mehr Menschen nutzen Independent-Filme oder qualitativ hochwertige TV-Serien aus den gleichen Gründen, aus denen sie früher das Theater oder das Orchester besuchten. Das elitäre Publikum ist dementsprechend nicht mehr auf das Theater angewiesen:

„In der medialen Immanenz stellt sich dann die Frage, ob es dem Theater gelingen kann, den elektronischen Medien etwas ‚Substanzielles‘ entgegenzusetzen. Denn Zuschauer im Theater sind auch Rezipienten der populären Medien, so dass sich im wahrnehmungsprägenden Gedächtnis mentale Stereotypen verfestigen, die nicht so medienspezifisch sind, wie es die Apologeten eines Theaters der reinen Präsenz vielleicht gerne hätten.“ (Englhart 2008: 192)

Was für das Publikum gilt, gilt in ähnlicher Weise für die Künstler. Auch Intendanten, Regisseure und Schauspieler leben in einer medialisierten Welt und bringen diese in ihre künstlerische Arbeit ein, allerdings häufig unbewusst. Dadurch kommt es zu einer Medialisierung der zweiten Ordnung, wenn mediale Elemente und Spielformen so selbstverständlich in den Alltag eingedrungen sind, dass sie ebenso selbstverständlich zum Teil der künstlerischen Arbeit werden, wie Erhard Ertel am Beispiel des Regisseurs Frank Castorfs andeutet:

„Versteht man Kulturen als geformte und verdichtete Alltagserfahrungen, kann man sie gleichzeitig als Medien sozialen Agierens und als abrufbares Wahrnehmungsreservoir verstehen. Die technisch-medialen Bedingungen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts machten dieses Reservoirs allgegenwärtig und permanent verfügbar. Und je mehr davon durch Individuen wie soziale Gruppen akkumuliert wurde, umso mehr sinnliches Material konnte in die ästhetische Kommunikation eingebracht werden. Castorfs Theater der 1980er Jahre lebte in starkem Maße vom Abrufen und Montieren dieser medial präsenten kulturellen Erfahrungen.“ (Ertel 2008: 391)

Als Fazit der Arbeit bleibt: Die zu Beginn gezeigte normative Anklage der „Rattenfängerei“ ist abzulehnen. Denn auch die künstlerische Seite kann von einer Medialisierung profitieren:

„Die Filmfreaks des Theaters sind an Kulissen-Realismus nicht interessiert. Aber sie schauen, groß geworden unter dem Einfluss des Kinos, dem Film seine Verführungskünste ab. Und erweitern so das Ausdrucksrepertoire des Schauspiels. Sie inszenieren nichts anderes als Theater – allerdings mit stimulierenden Anreizen aus der Welt der Cineasten. [...] Das Theater tut, was es tun muß [sic]: Es klaut beim Film. Es klaut Geschichten, Mythen, emphatische Momente. Es besorgt sich das, was es seit Jahrhunderten zum Leben braucht: Stoff für die Seele. Egal woher.“ (Hammerthaler 1988)

Literatur:

Balme, Christopher: Theater zwischen den Medien: Perspektiven theaterwissenschaftlicher Intermedialitätsforschung. In: Christopher Balme, Markus Moninger (Hrsg.): Crossing Media. Theater - Film - Fotografie - Neue Medien. München: Epodium 2004, S. 13-32

Danko, Dagmar: Kunstsoziologie. Bielefeld: Transcript 2012.

Deutscher Bühnenverein: Theaterstatistik 1984 bis 2011/2012 (verschiedene Bände)

Diez, Georg: Graben nach der großen Form. In: Süddeutsche Zeitung vom 21.08.1998.

Eke, Norbert Otto: Intermedialität und Theatralisierung: Peter Greenways Film-Theater. In: Christopher Balme, Markus Moninger (Hrsg.): Crossing Media. Theater - Film - Fotografie - Neue Medien. München: Epodium 2004, S.121-146.

Englhart, Andreas: Seriedramaturgie als Performance? In Henri Schoenmakers (Hrsg.) et.al.: Theater und Medien. Grundlagen - Analysen - Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme. Bielefeld: Transcript 2008. S.187-194.

Englhart, Andreas: Das Theater der Gegenwart. München: C.H. Beck 2013.

Ertel, Erhard: Montage der kulturellen Attraktionen. Frank Castorfs medienästhetische Theaterpraxis der 80er Jahre. In: Henri Schoenmakers (Hrsg.) et. al.: Theater und Medien. Grundlagen - Analysen - Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme. Bielefeld: transcript 2008. S.389-400.

Hammerthaler, Ralph: Das Kino und sein Double. In: Süddeutsche Zeitung vom 12. Januar 1988.

Matzke, Annemarie: Living in a Box - Zur Medialität räumlicher Anordnungen. In: Henri Schoenmakers (Hrsg.) et. al.: Theater und Medien. Grundlagen - Analysen - Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme. Bielefeld: Transcript 2008.S.381-389.

Meyen, Michael, Strenger, Steffi & Thieroff, Markus: Medialisierung als langfristige Medienwirkung zweiter Ordnung (Schaubild zum Vortrag vom 17. Januar 2013). Augsburg.

Michaels, Bianca: Theatersoap und Talkshow-Oper: Über Theater im Fernsehformat und Fernsehen als Theatrales Ereignis. In: Henri Schoenmakers (Hrsg.) et. al.: Theater und Medien. Grundlagen - Analysen - Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme. Bielefeld: Transcript 2008. S. 195-2004.

Opgenoorth, Ernst & Schulz, Günther: Einführung in das Studium der Neueren Geschichte. Paderborn, München: Schöningh 2010.

Otto, Ulf: Internetauftritte. Eine Theatergeschichte der neuen Medien. Bielefeld: Transcript 2013.

Radziwill, Charlotte, Peters, Markus, & Frenzel, Veronica: Medialisierung am Theater. Untersuchung an den Fallbeispielen Münchner Kammerspiele, Münchner Volkstheater und Staatstheater Stuttgart. Unveröffentlichter Forschungsbericht 2010.

Reinemann, Carsten & Huismann, Jana: Beziehen sich Medien immer mehr auf Medien? Publizistik, Jg. 52 (2007), S. 465-484.

Röder, Philip, & Wenleder, Andreas: Medialisierung der Klassik. Anpassungen an die Medienlogik bei den Münchner Philharmonikern. Unveröffentlichter Forschungsbericht 2013.

Röttger, K. (2004). F@ust vers.3.0: eine Theater & Medien - Geschichte. In C. Balme, & M. Moninger, Crossing Media. Theater - Film - Fotografie - Neue Medien (S. 33-54). München: epodium.

Röttger, Kati: F@ust vers.3.0: eine Theater & Medien - Geschichte. In: Christopher Balme & Markus Moninger: Crossing Media. Theater - Film - Fotografie - Neue Medien. München: Epodium 2004. S.33-54.

Schumacher, Florian: Bourdieus Kunstsoziologie. Konstanz: UVK 2011.

Wuggenig, Ulf: Kunst-Kunst, Street Art und "Kreativität". Annäherung mit Hilfe von Feld- und Systemtheorie. In: Daniel Šuber, Hilmar Schäfer, & Sophia Prinz: Pierre Bourdieu und die Kulturwissenschaften. Zur Aktualität eines undisziplinierten Denkens. Konstanz: UVK 2011. S.217-251.

Online-Quellen:

3sat online: Theater in der Krise. URL:

<http://www.3sat.de/page/?source=/kulturzeit/themen/148936/index.html>, online eingesehen
02.01.2015.

Berliner Festspiele: Theatertreffen: Auswahl 2014. URL:

http://www.berlinerfestspiele.de/de/aktuell/festivals/theatertreffen/auswahl_tt/auswahl_tt_1.php,
online eingesehen am 10.02.2014.

stern.de: Geld fehlt überall außer in München. URL: <http://www.stern.de/kultur/film/das-theaterjahr-2005-geld-fehlt-ueberall-ausser-in-muenchen-551390.html>, online abgerufen am

16.01.2014.

Empfohlene Zitierweise:

Wenleder, Andreas (2015): Bühnenfernsehen. Wie das Theater die Logik der Massenmedien übernimmt. In: Michael Meyen (Hrsg.): Medialisierung. Medienlogik und sozialer Wandel. Working Paper. URL: <http://medialogic.hypotheses.org/files/2015/03/Bühnenfernsehen.pdf> (Datum des Zugriffs).