media/rep/

Repositorium für die Medienwissenschaft

Bianca Michaels

Theatersoap und Talkshow-Oper: Über Theater im Fernsehformat und Fernsehen als theatrales Ereignis

2008

https://doi.org/10.25969/mediarep/12546

Veröffentlichungsversion / published version
Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:
Michaels, Bianca: Theatersoap und Talkshow-Oper: Über Theater im Fernsehformat und Fernsehen als theatrales Ereignis. In: Henri Schoenmakers, Stefan Bläske, Kay Kirchmann u.a. (Hg.): *Theater und Medien / Theatre and the Media – Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme.* Bielefeld: transcript 2008, S. 195–202. DOI: https://doi.org/10.25969/mediarep/12546.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:
https://doi.org/10.14361/9783839410646-017

Nutzungsbedingungen:
Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 3.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0

Terms of use:
This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 3.0 License. For more information see:
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0

DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

Philipps Universität Marburg

THEATERSOAP UND TALKSHOW-OPER: ÜBER THEATER IM FERNSEHFORMAT UND FERNSEHEN ALS THEATRALES EREIGNIS

BIANCA MICHAELS

Fernsehen fungiert heute als bedeutender kultureller Kontext und Bezugspunkt unserer Weltwahrnehmung. An neueren Entwicklungstendenzen im Theater zeigt sich, inwiefern das Fernsehen nicht nur in unserer Wahrnehmung ganz allgemein, sondern gerade auch im Theater deutliche Spuren hinterlässt. Phänomene wie die Talkshow-Oper oder die so genannten Theatersoaps, die Fernsehformate explizit auf die Theaterbühne übertragen, können als Beispiele für die Hybridisierungstendenzen der Produktions- wie auch Rezeptionskonventionen von Theater und Fernsehen betrachtet werden. Während sie die Ubiquität audiovisueller Medien als Referenzrahmen verdeutlichen, erneuern sie zugleich auch dramaturgische und mediale Konventionen des Theaters. Anhand von ausgewählten Beispielen wie der Theatersoap FRIEDRICHSTRASSE von Katrin Spira und Catja Baumann sowie Mikel Rouse's Talkshow-Oper DENNIS CLEVELAND wird im Folgenden untersucht, wie diese Produktionen die an den medialen Rahmen des (Musik-)Theaters geknüpften Erwartungshaltungen mit Wahrnehmungskonventionen des Fernsehens in Beziehung setzen.

Im Mittelpunkt steht hierbei weniger die Frage, wie technische Mittel auf der Bühne eingesetzt werden, als vielmehr die, wie in den genannten Produktionen das Verhältnis zwischen Theater und audiovisuellen Medien sowie zwischen deren jeweiligen medialen Bedingungen und Rezeptionsgewohnheiten verhandelt wird. Eine zentrale Rolle spielen dabei intermediale Bezüge zwischen Fernsehen und Theater: im intermedialen Zusammenspiel von Fernsehformat und theatralem Aufführungsrahmen werden Wahrnehmungsgewohnheiten des Mediums Fernsehen im Theaterrahmen realisiert und gleichzeitig die jeweils zugrunde liegenden Wahrnehmungs- und Produktionsbedingungen offengelegt. Dieses akzentuierte Ausstellen der unterschiedlichen medialen Bedingungen hebt hervor, wie stark heutige Rezeptionsgewohnheiten von audiovisuellen Medien geprägt sind. FRIEDRICHSTRASSE und DENNIS CLEVELAND nutzen dies zum produktiven Spiel mit den Differenzen zwischen (Fernseh-)Muster und Variantenbildung.

Formatprogrammierung und Serialität

Fernsehen ist immer auch Formatfernsehen, wobei sich Format als ein in Inhalt, Binnenstruktur und Präsentation auf ein klar abgegrenztes Zuschauersegment und einen bestimmten Programmplatz abgestimmtes mehrteiliges Sendekonzept beschreiben lässt. Nach Peter Hoff hat die Serie als traditionelle Form der Populärkunst auf ihrem Weg durch die Institutionen zur Produktion und Distribution dar-

stellender Kunst heute ihre Heimat im Fernsehen gefunden, so dass Serie und Fernsehen eine untrennbare Symbiose eingegangen zu sein scheinen (vgl. Hoff: 33). Da die wesentliche Zielsetzung von Formatprogrammierung in der Zuschauerbindung besteht, ist ihr Erscheinungsbild primär nach Aspekten der Wiedererkennbarkeit und Wiederholbarkeit konzipiert. Eine wesentliche Rolle spielt hierbei die Serie unter institutionellem Aspekt als besondere Programmform des Fernsehens. Mit Knut Hickethier (12) lässt sich dies anhand der Einrichtung wiederkehrender Programmplätze beschreiben, welche »zur seriellen Produktion von Programm und damit auch zur Serienproduktion [führt], bei der dieses Strukturprinzip des Programms zum Strukturprinzip des Produkts wird«. Metonymische Bezugnahmen von der Serie innerhalb des Fernsehprogramms auf ›das‹ Fernsehen im Allgemeinen liegen somit nicht nur darin begründet, dass das Fernsehen heute stark von Serien geprägt ist, sondern auch darin, dass die Serialität des Programms zur Struktur des Fernsehens selbst gehört. Die Serie kann demzufolge als »Prototyp für die gesamte Programmpräsentation im Fernsehen« (Giesenfeld: 2) oder auch als »mediencharakterisierende Form« (Faulstich: 47) betrachtet werden.

FRIEDRICHSTRASSE und DENNIS CLEVELAND spielen auf solche Fernsehformate an, die in Reihe produziert und (regelmäßig) rezipiert werden. Obgleich eine Fernsehtalkshow nicht als Serie im engen Sinn bezeichnet werden kann, weist sie doch aufgrund ihres festgelegten Rahmens und ihrer Integration in das Fernsehprogramm ebenfalls seriellen Charakter auf. Dieser serielle Charakter entsteht jedoch nicht durch narrative Fortsetzungszusammenhänge, sondern betrifft die Merkmale Periodizität, konstanter Publikationsort (d.h. Sendeplatz) und Wiedererkennbarkeit im Programmfluss durch gleiche Aufmachung und gleichen Umfang und somit vor allem institutionelle Aspekte.

FRIEDRICHSTRASSE

Die Theatersoap FRIEDRICHSTRASSE steht als Beispiel für eine Entwicklung, die bereits seit einigen Jahren in Deutschland zu beobachten ist, denn Theatersoaps haben Konjunktur. Beispiele von Theaterserien und Theaternovelas im deutschsprachigen Raum sind u.a.: PENSION SCHMIDT (Thomas Matschoß), WORLD WIDE WEB-SLUMS (René Pollesch), GUTES WEDDING – SCHLECHTES WEDDING (Constanze Behrens, Oliver Tautorat) sowie SCHARFE SCHNITTE – DIE KLINIK-SOAP (Felix Benesch, Lukas Langhoff). Der Begriff der Theatersoap bezieht sich auf das Fernsehformat der Soap Opera als einer Serie, deren Folgen im Fall der ›Daily Soap‹ täglich (zumeist im Vorabendprogramm) ausgestrahlt werden, während die Folgen von ›Prime Time Soaps‹ abends zur Hauptsendezeit gezeigt werden:

»Die Bezeichnung ›Soap Opera‹ oder kurz ›Soap‹ für ›Familienserie‹ geht zurück auf die bereits seit den 1930er Jahren im kommerziellen Rundfunksystem übliche Praxis, die Finanzierung der Serien von Firmen übernehmen zu lassen, die sie dann als Werbevehikel für ihre Produkte, eben zumeist Waschmittel, einsetzen konnten« (Krah: 434).

Die Heidelberger Theatersoap FRIEDRICHSTRASSE wurde 2005 von Katrin Spira und Catja Baumann, Dramaturgin und Regieassistentin am Theater und Philharmonischen Orchester der Stadt Heidelberg, initiiert. Schauplatz der Handlung ist der Theaterbetrieb Heidelberg. Die Folgen werden in etwa vierwöchigem Abstand jeweils ein Mal von einem Ensemble aus Laienschauspielern, welches von Schau-

spielern aus dem Ensemble des Theaters unterstützt wird, aufgeführt. In klaren Anspielungen auf aktuelle Ereignisse der Stadt und des lokalen Kulturgeschehens entfaltet sich die Handlung im Theaterbetrieb. Die Welt der Figuren in der FRIEDRICHSTRASSE ist entsprechend der Formatvorlage von Fernsehserien nicht eine Schöpfung oder Funktion der Charaktere. Vielmehr stellen diese umgekehrte Metaphern für den dargestellten Erfahrungsraum dar (vgl. Giesenfeld: 4).

Die Parallelen zum Genre der Fernsehsoap sind vielgestaltig und reichen von der narrativen Serienstruktur mit fest gefügtem Rahmen, Cliffhangern etc., über explizite intermediale Anspielungen[1] auf das Medium Fernsehen und seine Produktionsbedingungen. Hier sind insbesondere die in jeder Folge von FRIEDRICHSTRASSE wiederkehrenden Werbeunterbrechungen zu nennen, die sich mitten in einer Szene als deutlicher Cut ereignen: Discokugel-Beleuchtung erscheint, Fahrstuhlmusik erklingt im Hintergrund und einer der Schauspieler löst sich aus dem Szenenzusammenhang, wendet sich direkt an das Theaterpublikum, um den Zuschauern im Supermarktwerbetonfall neue Stücke des Theaters Heidelberg anzukündigen, während das übrige Geschehen im Hintergrund eingefroren bleibt. Nach rund 20 Sekunden Unterbrechung nimmt der Werbesprecher wieder seinen Platz in der Szene ein, Discokugel und Hintergrundmusik werden ausgeblendet und die Szene nimmt ihren weiteren Verlauf. In ähnlicher Weise werden auch Rückblenden und Traumszenen inszeniert.

FRIEDRICHSTRASSE ist jedoch nicht nur durch zahlreiche intermediale Bezüge zum Fernsehen im Allgemeinen gekennzeichnet, sondern weist auch in seinen Produktionsbedingungen Parallelen zur Fernsehserie auf: Ähnlich wie die Seifenopern ist auch die Heidelberger Produktion sehr kostengünstig produziert. Spielstätte ist die ehemalige Probebühne des Stadttheaters, die Bühne ist mit einfachsten Mitteln ausgestattet, die Darsteller spielen ohne Honorar und der Eintritt ist kostenlos.

Insgesamt dominiert in der Produktion der Live-Charakter des Geschehens, der ironische Umgang mit Formatkonventionen gerade durch das weitgehende Fehlen audiovisueller Medien in der Aufführung und eine Verstärkung der Ironie aufgrund des improvisiert wirkenden Spielorts und des Einsatzes von Laienschauspielern. Der Erfolg der Produktion ist somit nicht in erster Linie auf ihre Ästhetik oder die Qualität der schauspielerischen Leistung zurückzuführen, sondern beruht vermutlich in erster Linie auf der produktiven Spannung zwischen Erfüllung und Enttäuschung der massenmedial geprägten Erwartungshaltungen in der performativen Aktualisierung innerhalb des Rahmenmediums Theater.

DENNIS CLEVELAND

In seiner Talkshow-Oper DENNIS CLEVELAND, die 1996 in ›The Kitchen‹ in New York uraufgeführt wurde, zeigt sich das Fernsehstudio als Ort, an dem sich Oper entfaltet. Der 1957 geborene amerikanische Komponist Mikel Rouse betrachtet den Akt des Fernsehproduzierens selbst als theatral und opernhaft, wobei die Konzep-

1 Intermedialität im engeren Sinne ist hier definiert als »Versuch, in einem Medium die ästhetischen Konventionen und/oder Seh- und Hörgewohnheiten eines anderen Mediums zu realisieren« (Balme: 19). Diese sowohl die Produktionsseite wie die Wahrnehmungsseite, die technologische wie auch ästhetische Dimensionen von Intermedialität einbeziehende Konzeption bietet die Möglichkeit, sowohl den Medien auf der Produktionsseite wie auch den Rezeptionsgewohnheiten und der Medienkompetenz der Rezipienten Rechnung zu tragen.

tion von DENNIS CLEVELAND deutlich macht, dass es ihm nicht darum geht, Fernsehen in einer Oper zu thematisieren, sondern – indem sich Oper live im Fernsehstudio abspielt – Fernsehen *als* Oper und damit als theatrales Ereignis zu inszenieren.

Die Formatvorlage, auf der DENNIS CLEVELAND beruht, ist die so genannte ›Daytime Talkshow‹. Ebenso wie die Soap Opera ist auch die ›Daytime Talkshow‹ ein Fernsehformat, das reichlich Möglichkeit zur Werbung bietet und gleichzeitig kostengünstig zu produzieren ist, da sie hoch standardisiert und repetitiv strukturiert ist. Unter den Oberbegriff der Talkshow lassen sich zahlreiche unterschiedliche Ausprägungen subsumieren, wie beispielsweise ›Morning Talkshows‹, ›Celebrity Talkshows‹, ›Daytime Talkshows‹ und ›Late Night Talkshows‹ sowie zahlreiche Kombinationen aus diesen Varianten. Die für DENNIS CLEVELAND als formales Vorbild herangezogene ›Daytime Talkshow‹[2] stellt die entwicklungsgeschichtlich jüngste Form dar und ist seit Anfang der 1990er Jahre insbesondere im amerikanischen Fernsehen allgegenwärtig:

»Die täglichen Talkshows sind mediale Inszenierungen für ein Studiopublikum und für das Publikum vor den Bildschirmen. Sie folgen einer bestimmten Dramaturgie und die Moderatoren und Moderatorinnen fungieren als eine Art Zeremonienmeister. Die Sitzordnung der Gäste ist so, dass sie nebeneinander dem Publikum frontal gegenübersitzen, aber nicht einander zugewandt sind. Zudem sitzen sie meist auf einer Art Bühne, die gegenüber dem Zuschauerraum leicht erhöht ist. Die Studiodekoration, die Anwesenheit der Kameras und der Moderatoren sowie des Studiopublikums, alles deutet darauf hin, dass hier eine Show für das Fernsehen inszeniert wird« (Mikos 1998: 446).

Das Theaterpublikum von DENNIS CLEVELAND ist wie das Studiopublikum von Daytime Talkshows in aufsteigenden Reihen vor der Bühne angeordnet, zwei überdimensionale Videoleinwände geben Nahaufnahmen und Publikumsreaktionen wieder. Wie im Fernsehvorbild steht der Moderator im Zentrum des Geschehens, welches umrahmt wird von Platzanweisern und ›Warmuppern‹, die das Publikum zu Beginn der Aufführung anheizen und darüber informieren, dass die Show gleichzeitig aufgezeichnet wird. Auf der Bühne befinden sich acht Sänger als Gäste, die teilweise als eine Art Chor fungieren, und im Publikum sind Solisten zwischen den Zuschauern verteilt. Die Solisten und der Chor sind verbunden über Interaktionen mit dem Moderator Dennis.

Die Idee, eine Oper im Talkshowformat zu konzipieren, beruht auf der Feststellung des Komponisten, dass das Procedere einer Talkshowproduktion im Fernsehstudio auf einer theatralen Grundsituation basiert und eine Reihe von Merkmalen aufweist, die sich gerade auch in der Bühnenoper wieder finden. Obgleich auf den ersten Blick die sozialen Systeme Kunst und Massenmedien ebenso wenig zueinander zu passen scheinen wie die unterschiedlichen Assoziationen mit den beiden kulturellen Praktiken der Oper und des Fernsehens, zeigen sich bei genauerer Betrachtung unübersehbare Parallelen zwischen dem Fernsehformat Talkshow und der Bühnenoper. Zu nennen ist hier beispielsweise die Kommunikation der Gäste auf der Bühne, welche vergleichbar der Tradition des Rampensingens nur auf das Publikum (und im Fall von DENNIS CLEVELAND auf die Kameras) ausgerichtet sind,

2 Da sich der Ausdruck ›Daytime Talkshow‹ inzwischen vor allem in den USA durchgesetzt hat und sich eine angemessene deutsche Übersetzung bislang nicht etabliert hat, wird der Ausdruck im weiteren Verlauf beibehalten. Zur Vereinfachung wird der Begriff der Talkshow folgend synonym mit dem der Daytime Talkshow verwendet.

jedoch nicht in erster Linie mit ihren Nachbarn auf der Bühne interagieren. Als weitere Parallele ist die Differenzierung von introspektiven Arien (häufig mit bekenntnishaftem Charakter) und Ensembleszenen zu nennen. Ebenso wie die Arien nehmen auch die v.a. zu Beginn einer Talkshow geäußerten Ansichten der einzelnen Gäste häufig den Charakter eines Bekenntnisses an. Auch das in Daytime Talkshows häufig zu beobachtende Phänomen, dass mehrere Personen über längere Zeit gleichzeitig sprechen, so dass sich eine Überlagerung von Gesprächen und Zwischenrufen ergibt, findet sich in DENNIS CLEVELAND und weckt deutliche Assoziationen an die Simultanszene in der Oper. Rouse betont die gleichzeitig ablaufenden unterschiedlichen Vorgänge zusätzlich, indem er ihnen unterschiedliche Rhythmen zuweist und Sprech- und Singstimmen einander gegenüberstellt.

Neben den Parallelen lassen sich auch zahlreiche Unterschiede zur traditionellen Bühnenoper beobachten, die vor allem in ihrer Medialität begründet sind. So erfordert und ermöglicht es das Konzept, eine Oper als Fernsehereignis zu rahmen, im Fall der Talkshow-Oper DENNIS CLEVELAND, die Proszeniumsstruktur zu verlassen und über weite Teile der Aufführung ohne vierte Wand zu spielen. Insgesamt vereinigt der äußere Rahmen von DENNIS CLEVELAND durch die Anordnung des Publikums und der Proszeniumsbühne Elemente sowohl des Theaters als auch des Fernsehens, wobei dies unter Rekurs auf ästhetische Konventionen der Oper geschieht, die sich in der Rolle der Musik und vor allem des Gesangs manifestieren.[3] Denn der wesentliche (und offensichtliche) Unterschied zur Fernsehtalkshow besteht – neben der Tatsache, dass die Show nicht für das Fernsehen produziert wird – in der Musikalisierung des Geschehens.

Vertrautheit und Distanz durch Wiederholung

DENNIS CLEVELAND und FRIEDRICHSTRASSE kombinieren in einem Neben- (und Mit-)einander verschiedene Elemente aus unterschiedlichen kulturellen Bereichen. Wenn Fernsehen als Oper stattfindet, indem eine Oper als Fernsehereignis konzipiert und inszeniert wird, wie dies bei der Talkshow-Oper der Fall ist, so ist von einem intermedialen Transformationsprozess zu sprechen. Da sich jedoch die Bezüge bei den zwei hier untersuchten Produktionen nicht nur auf das Medium Fernsehen allgemein beschränken, sondern darüber hinaus jeweils ganz konkrete Formen dieses Mediums zitiert werden, ist an dieser Stelle vom ästhetischen Mittel des Formzitats zu sprechen. Darunter ist der reflektierte Rückgriff auf Formen zu verstehen, »die wegen der kulturellen Distanz ihres üblichen, erwartbaren Kontextes zu dem, in dem sie als Zitate auftreten, im letzteren fremd erscheinen« (Böhn: 18). Im Formzitat zeigt sich der reflektierende Verweischarakter intermedialer Elemente, während im Unterschied dazu bei hybriden Phänomenen die unterschiedlichen Elemente nicht mehr zu unterscheiden sind. Die intermedialen Formzitate dienen

3 Die Musik von Mikel Rouse verbindet klassische Techniken und Formen mit Elementen populärer Musik (Rock, Serielle Musik und außereuropäische Einflüsse) und wird elektronisch eingespielt mit einer Instrumentation, welche von Schlagwerken, elektrischer Gitarre, E-Bass, Streicher und Synthesizer dominiert wird. Die Komposition vereinigt Elemente u.a. von HipHop, Rhythm and Blues, Romantik und gregorianischem Choral, wobei der Rhythmus der Komposition gegenüber Melodie und Harmonik eine bestimmende Rolle einnimmt. So singen auch die Sänger in einer dem Sprechgesang ähnlichen Weise, die an Rapmusik erinnert und von Rouse als ›Counterpoetry‹ bezeichnet wird.

so der markierten Reflexion des Verhältnisses der Live-Performance zum Medium Fernsehen.

DENNIS CLEVELAND als Talkshowoper zeigt in mehrfacher Hinsicht eine Veränderung zur Form der (konventionellen) Bühnenoper. Zum einen betrifft dies die oben bereits erwähnten medialen Verschiebungen wie beispielsweise die Auflösung der Proszeniumsstruktur. Zum anderen verändert DENNIS CLEVELAND wenn nicht die Form des Fernsehens selbst, so aber die Beobachtungsperspektive auf das Fernsehen, genauer gesagt auf das Fernsehformat der Daytime Talkshow. Ähnliches lässt sich auch für die Theatersoap FRIEDRICHSTRASSE festhalten: auch hier begünstigen die formzitierenden Bezüge eine distanzierende Beobachtungsperspektive auf das Fernsehen und seine Konventionen. Hierbei wird deutlich, dass der Einsatz audiovisueller Medien auf der Bühne gerade *nicht* notwendig ist, um den intermedialen Bezug zum Fernsehen herzustellen, da die mediale Grundsituation des Serienformats beim Publikum so verinnerlicht ist, dass diese als Referenz auf das Medium genügt und auf diesem aufbauen kann, ohne dass das Medium technisch oder narrativ explizit thematisiert werden muss.

Bei Betrachtung der beiden Produktionen fällt auf, dass sowohl Theatersoap als auch Talkshow-Oper ihre Produktionsbedingungen offen legen. Mit der sichtbaren Video- und Fernsehtechnik wird beispielsweise in DENNIS CLEVELAND einerseits das thematische Medium Fernsehen eingeführt, andererseits wird die theatrale Situation einer Fernsehtalkshow während der Aufnahme im Studio thematisiert. Die szenographische Einrichtung mit der starken Betonung des Studiocharakters und der dazugehörenden Elemente wie Fernsehkameras, Kameraleute etc. legt die Bedingungen der Produktion offen und ermöglicht den Blick des Zuschauers auf den Herstellungsprozess der Aufführung. DENNIS CLEVELAND betont den Produktionsprozess der Talkshow, indem dieser ins Spiel integriert wird und in der gesamten Konzeption sowohl die technische Welt der Medien als auch deren Inszenierungs- und Manipulationstechniken ausgestellt und explizit thematisiert werden.

Während jedoch DENNIS CLEVELAND in erster Linie die Produktionsbedingungen des Referenzmediums Fernsehen in Szene setzt, sind es bei FRIEDRICHSTRASSE insbesondere die Produktionsbedingungen des Theaters, welche ausgestellt werden. Indem auf der Ebene der Repräsentation wie auf der Ebene der Realisierung, d.h. nicht nur innerhalb des Rahmenmediums Theater, sondern ebenso mit den Bedingungen und Möglichkeiten des auch als Binnenmedium fungierenden Theaters, die Kommunikationsbedingungen des Mediums Fernsehen nachgespielt werden, erscheint die Theatersoap in ihrer Wiederholung des Fernsehformats gerade nicht als Kopie, sondern vielmehr als Wiederholung des Musters mit einer klaren Betonung der Differenz zu diesem Muster. Diese Betonung der Differenz innerhalb der intermedialen Bezugnahme erreicht Rouse mit einer ganz anderen Strategie: hier fungiert die Musik als distanzstiftendes Element, welches die Unterschiede zwischen den Wahrnehmungsgewohnheiten der Oper und des Fernsehens deutlich hervortreten lässt.

Trotz dieser Distanz stiftenden Elemente bewirkt die Übertragung von Formaten aus dem Fernsehen auf die Live-Performance jedoch auch eine große Vertrautheit, die durch den hohen Wiedererkennungseffekt hervorgerufen wird. Diese Vertrautheit lässt sich mit den Worten Søren Kierkegaards folgendermaßen beschreiben:

»Die Liebe der Wiederholung ist in Wahrheit die einzig glückliche. Sie hat nicht wie die der Erinnerung die Unruhe der Hoffnung, nicht die beängstigende Abenteuerlichkeit der Entdeckung, aber auch nicht die Wehmut der Erinnerung, sie hat die Gewissheit des Augenblicks« (Kierkegaard: 4).

Kierkegaard betont insbesondere den existentiellen Charakter der Wiederholung, indem er diese als spezifische Form der Strukturierung von Lebenszeit betrachtet. Wie zentral der Aspekt der Wiederholung für das Fernsehen insgesamt ist und welche Funktion ihm für die Rezipienten zuzuschreiben ist, betont der kanadische Historiker und Kulturkritiker John Ralston Saul. Seiner Ansicht nach geht es im Fernsehen grundsätzlich nicht um Inhalt, weshalb jegliche Kritik an der Programmgestaltung und den Inhalten am eigentlichen Kern vorbeilaufe. Ihm zufolge ist Fernsehen vor allem deshalb so erfolgreich, weil es den Zuschauern Sicherheit und Verlässlichkeit durch das Ritual der Wiederholung bietet:

»The most accurate context in which to place television programming is that of general religious ritual. Unlike court etiquette or specific types of drama, religious ritual is designed to satisfy everyone […]. People are drawn to television as they are to religions by the knowledge that they will find there what they already know. Reassurance is consistency and consistency is repetition« (Saul: 454).

Die von Kierkegaard beschriebene ›Gewissheit des Augenblicks‹ wird in den Live-Performances von FRIEDRICHSTRASSE und DENNIS CLEVELAND hergestellt, indem jeweils im Laufe der Theater- bzw. Opernaufführung durch unterschiedliche Mittel Wahrnehmungskonventionen des Fernsehens realisiert werden.

Die starke Gewöhnung an das Medium Fernsehen als selbstverständlichen kulturellen Kontext verdeutlicht die von Monika Elsner und Thomas Müller geprägte Metapher des »angewachsenen Fernsehers« (392). Während Elsner/Müller die scheinbar unproblematische Verfügbarkeit des Mediums Fernsehen als Indiz dafür betrachten, dass dieses gerade deshalb, weil es nicht auffällt, Wirkung entfalten kann, erhält die Metapher im vorliegenden Zusammenhang eine weitere Bedeutung: Der angewachsene Fernseher kann hier als Markierung für das Verschwinden der Differenz zwischen ›natürlicher‹ Wahrnehmung und technisierter Fernsehwahrnehmung, zwischen Alltagswirklichkeit und Fernsehwirklichkeit betrachtet werden. Theatersoap und Talkshowoper verweisen gleichzeitig auf das eigene Rahmenmedium (Theater bzw. Oper) und das thematische Medium Fernsehen. Hierbei werden die Zuschauer durch die Ubiquität der Sendeformen nahezu gezwungen, das Fernsehen und mit ihm auch seine Inhalte immer mitzudenken.

Fernsehsoap und Talkshowoper stellen also distanzgewährende Modelle dar, indem sie den angewachsenen Fernseher und seine daraus resultierenden Wahrnehmungsgewohnheiten bewusst werden lassen. Die beschriebenen Produktionen schaffen somit Beobachter zweiter Ordnung, die nicht nur das Geschehen auf und neben der Bühne beobachten, sondern vor allem auch beobachten, wie Theater Fernsehen beobachtet. So entsteht automatisch das, was Umberto Eco den kritischen Zuschauer im Unterschied zum naiven Zuschauer nennt: den Rezipienten, der nicht nur die Geschichte sieht, sondern zugleich sieht, wie sie gemacht ist und dabei auch immer die Differenz zum ›Heimatmedium‹ des Formats mitsieht.

Wenn, wie von Vertretern der Postmoderne hervorgehoben, die Wiederholung die Differenz zu dem, was wiederholt wird, deutlich macht (vgl. u.a. Eco), ist im vorliegenden Zusammenhang das Verhältnis von Theatersoap und Talkshow-Oper zu Serie und Talkshow folgendermaßen zu beschreiben: Die Wiederholung der Fernsehformate in der Live-Performance thematisiert gleichzeitig die Differenz zu diesen Formaten – ebenso wird in der Differenz zu den Fernsehformaten die Wiederholung ihrer ›Muster‹ sichtbar. Die hier betrachteten Produktionen betonen einerseits das Muster, indem sie die mediale Differenz hervorheben, heben aber ge-

rade dadurch – nämlich durch die ›differenzierte‹ Wiederholung der Wiederholung – andererseits auch die Differenz ihrer jeweiligen medialen Wahrnehmungsbedingungen hervor.

Literatur

Balme, Christopher (2004): »Theater zwischen den Medien: Perspektiven theaterwissenschaftlicher Intermedialitätsforschung«. In: Christopher Balme/Markus Moninger (Hg.): *Crossing Media. Theater – Film – Fotografie – Neue Medien.* München: epodium, S. 13-31.

Böhn, Andreas (2001): *Das Formzitat. Bestimmung einer Textstrategie im Spannungsfeld zwischen Intertextualitätsforschung und Gattungstheorie*. Berlin: Erich Schmidt.

Bolter, Jay D./Richard Grusin (1999): *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge/MA: MIT Press.

Eco, Umberto (1987): *Streit der Interpretationen*. Konstanz: Universitätsverlag Konstanz (= Konstanzer Bibliothek 8).

Elsner, Monika/Thomas Müller (1988): »Der angewachsene Fernseher«. In: Hans U. Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Materialität der Kommunikation.* Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 392-415.

Faulstich, Werner (1994): »Serialität aus kulturwissenschaftlicher Sicht«. In: Günter Giesenfeld (Hg.): *Endlose Geschichten. Serialität in den Medien*. Hildesheim, Zürich, New York: Olms-Weidmann, S. 46-71.

Giesenfeld, Günter (1994): »Serialität als Erzählstrategie in der Literatur«. In: Ders. (Hg.): *Endlose Geschichten. Serialität in den Medien.* Hildesheim, Zürich, New York: Olms-Weidmann, S. 1-11.

Hickethier, Knut (1992): »Die Fernsehserie – eine Kette von Verhaltenseinheiten. Problemstellungen für die Seriendiskussion«. In: Hoff/Wiedemann (Hg.): *Serie*, S. 11-18.

Hoff, Peter (1992): »Fernsehserien. Kunst im Alltag oder Wendung der Kunst ins Alltägliche?« In: Hoff/Wiedemann (Hg.): *Serie*, S. 28-40.

Hoff, Peter/Dieter Wiedemann (Hg.) (1992): *Serie – Kunst im Alltag* (= Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft; Jg. 33, Bd. 43). Berlin: Vistas.

Kierkegaard, Søren (1980) [1843]: *Die Wiederholung. Gesammelte Werke* Abt. 5/6. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus Mohn.

Krah, Hans (2003): »Serie«. In: Jan-Dirk Müller (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 3. Berlin u.a.: de Gruyter, S. 433-435.

Mikos, Lothar (1992): »Serien als Fernsehgenre. Zusammenhänge zwischen Dramaturgie und Aneignungsweisen des Publikums«. In: Hoff/Wiedemann (Hg.): *Serie*, S. 19-27.

Mikos, Lothar (1998): »Die Inszenierung von Privatheit: Selbstdarstellung und Diskurspraxis in Daily Talks«. In: Herbert Willems/Martin Jurga (Hg.): *Inszenierungsgesellschaft: ein einführendes Handbuch.* Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 435-451.

Saul, John Ralston (1993): *Voltaire's Bastards: The Dictatorship of Reason in the West*. New York: Vintage Books.