

06 VIDEO-THEATER.

Überlegungen zum Einsatz von Video-Einspielungen in den Theatern heute

//Kerstin Stutterheim//

Der vorliegende Text ist die geringfügig überarbeitete Fassung des auf dem Workshop „An den Rändern des Films“ gehaltenen Vortrags. Der Beitrag basiert auf eigenen Praxiserfahrungen und versteht sich als Diskussionsgrundlage. Der Text ist kein Ausschnitt und keine Ableitung einer größeren wissenschaftlichen Arbeit oder einer Dissertation – sondern angestoßen vom Workshop-Thema, war es mir eine Gelegenheit, die Erfahrungen der letzten Jahre medientheoretisch zu hinterfragen und dieses Ergebnis für den Workshop entsprechend dem vorgegebenen Zeitrahmen zu präsentieren.

Video und Theater – das sind auf den ersten Blick Kulturtechniken, die bis vor wenigen Jahren Ebenen darstellten, deren Verknüpfung man sich nicht wirklich vorstellen konnte oder mochte. Theater wird hierzulande meist auf Guckkastenbühnen gespielt, in denen realitätsbezogene Räume mehr oder weniger stark im Bühnenbild angedeutet werden. Die Authentizität der Räume spielt in den meisten Fällen keine entscheidende Rolle, ausgenommen einige Inszenierungen des Volkstheaters, die auch im Fernsehen ausgestrahlt werden sollen. Interessant und fesselnd im Theater sind die Darsteller: agierende Menschen. „Auf der Bühne regen sich verkleidete Leute, die etwas darstellen. Darstellend handeln und erleiden sie: oft Ungewöhnliches, vorzugsweise Schreckliches oder Lächerliches. Was und wie sie handeln, ist weder beliebig noch wirr. Es hat Gründe und folgt Regeln, die für einen sinnvollen Zusammenhang sorgen. Denn die Leute auf der Bühne regen sich nicht für sich, sondern für andere, die eigens dafür gekommen sind. Die wären und blieben nicht da, würde etwas dargestellt, das ihnen weder nahe geht noch eingeht.“ [1]

Im Film – egal auf welchem Trägermaterial - spielt der darstellende Mensch ebenfalls überwiegend eine entscheidende Rolle, aber es gibt auch ebenso spannende filmische Arbeiten, in denen nicht ein einziger Mensch auftritt.

Film wird üblicherweise in einem dunklen Raum auf eine flache Leinwand projiziert oder erscheint auf einem Bildschirm. Er imaginiert ein entweder authentisch aussehendes Abbild der uns umgebenden Wirklichkeit oder eine von unserer Wirklichkeit stark unterschiedene Form – und dennoch gibt es trotz der Distanz des projizierten Filmbildes im Unterschied zu dem Erleben eines leibhaftigen Akteurs auf der Bühne ein starkes emotionales Erlebnis. Der entscheidende Unterschied besteht darin, dass der Film die „fixierte Distanz des Zuschauers aufgehoben“ hat, „jene Distanz, die bisher zum Wesen der sichtbaren Künste gehört hat.“ [2] Die Distanz, die der Theaterzuschauer durch die kaum veränderliche Blickachse auf das Geschehen hat, wird durch die filmische Erzählweise aufgelöst – die Kamera nimmt das Auge des Zuschauers mit, wie Balázs es formuliert, und dies wiederum führt zu einer Form der Identifizierung des Blickes und des Bewusstseins mit den handelnden Personen, deren Blick man aufnimmt, deren Handlungen man nicht nur beobachtend verfolgt, sondern miterlebt. Diese Form der Identifizierung ist „der letzte, entscheidende Unterschied zum Theater.“ [3]

Die Pole sind also die Guckkastenbühne mit Menschen im Mittelpunkt und die Fläche, auf der ein Ereignis aufscheint, das den Menschen nicht zwingend in den Mittelpunkt stellt, aber den Zuschauer in die Handlung hineinzieht. Kann nun durch die Nutzung von Film- oder Videoeinspielungen im Theater diese neue Qualität der Identifizierung ebenfalls erreicht werden? Ist dies der Grund, warum es heute eine solche Flut an bewegten Bildern in Theateraufführungen zu verzeichnen gibt? Dieser Frage möchte ich in meinem Beitrag nach einem Blick auf die Entwicklung des intermedialen „Bilder-Theaters“ an Hand von drei konkreten Beispielen aktueller Theaterpraxis nachgehen.

Als „Bilder-Theater“ werden die Theaterreform-Bestrebungen bildender Künstler des 20. Jahrhunderts zusammengefasst, die sich darum bemühten, die Guckkastenbühne aufzuheben und intermediale Inszenierungen zu realisieren [4] – wie zum Beispiel die Arbeiten von Oscar Schlemmer, Wassily Kandinsky und Robert Wilson. Wenngleich bei den verschiedenen Reformbewegungen der Mensch in den Hintergrund getreten ist oder sich in eine Form verwandelte – wie zum Beispiel bei Schlemmer oder Kandinsky – so hat sich auch das Bilder-Theater nie vollständig vom Menschen getrennt. Experimentiert wurde von den bildenden Künstlern wie von einigen Regisseuren in Richtung Sprengung der Guckkastenbühne und damit einhergehender Entwicklung neuer Dramatik und neuer Dramaturgien.

Einer der Vorreiter, der sowohl an der Entwicklung neuer, das bürgerliche Theater überwindender Dramaturgien wie auch intermedialer Aufführungsformen interessierten Regisseure war Erwin Piscator. Er hat bereits in den 20er Jahren den Versuch unternommen, die Guckkastenbühne zu sprengen und nutzte unter anderem Filmausschnitte, um das Geschehen auf der Bühne zu verstärken.

Erwin Piscator inszenierte ab 1921 regelmäßig Aufführungen, die diesem Ziel folgten. Zu erwähnen ist hier seine Aufsehen erregende Inszenierung *Trotz alledem*, die am 12. Juli 1925 im Großen Schauspielhaus in Berlin Premiere hatte. In dieser Inszenierung nutzte er zum ersten Mal den Film als Dokument, das die Bühnenhandlung mit der sozialen Wirklichkeit verbinden sollte. Das große Schauspielhaus hat keine Guckkastenbühne, das Bühnenbild bestand aus einem terrassenförmigen Gerüst mit Treppen und Schrägen. Dieses wie die Montagen von Zeitungsartikeln, Flugblättern, Fotos und Film arrangierte John Heartfield, die Musik schrieb der Filmkomponist Edmund Meisel – einer der herausragenden Film-Komponisten dieser Zeit. Das Stück war eine Revue aus 23 Szenen, wie der Rezensent des *Berliner Tageblatts* abfällig in seinem Artikel vom 13.7.1925 anmerkt, sie bot: „abwechselnd lebendes Bild, Filmbild, Demonstration“. [5] Ausführlicher äußert sich Otto Steinicke in der *Roten Fahne* vom 13. und 14.7.1925, hier sein Resümee: „Im Ganzen: Großartig war die Kombination von Film und Theater. John Heartfield hatte seine Hand im Spiele. Hier ist er unübertrefflich. Auch aus den Verwandlungen auf der Bühne holte er das Möglichste heraus. Aber der Film war die >Hauptsache<. Es war die >Stimmung<, dieser Kriegsfilm, die Illustration, das Unmittelbare, eben jenes, was man darstellerisch nicht auf der Drehbühne herausholen kann, der Film war das Aufpeitschende, er hat uns aufgewühlt bis ins Innerste, er war die absolut notwendige Ergänzung, und so wirkte er. Hoffentlich sehen wir ihn recht bald >für sich<, nicht nur in Bruchstücken von unerhörter Kraft.“ [6] Der Tenor dieses Zitates gilt für andere Rezensionen zu Piscators Inszenierungen gleichermaßen. Erwin Piscator sah sein Theater als Teil der „Kunst als Instrument der sozialen Auseinandersetzung“. Unter seiner Leitung sollte „der große und komplizierte Apparat einer Bühne dazu dienen, die Weltanschauung und den kämpferischen Willen der unterdrückten Klasse zu repräsentieren.“ [7] Um diese Wesensänderung des Theaters umzusetzen, genügte ihm die Struktur der bürgerlichen Bühne nicht mehr. Seine Aufführungen waren, wie er es selber 1929 formuliert, „keine Regieleistungen, sondern die Zertrümmerungsaktionen der von der bürgerlichen Gesellschaft geschaffenen Theaterform.“ [8] Als Hauptresultate dieser Zertrümmerungsaktionen entstanden eine neue, intermediale Bühnengestaltung und eine andere Form der Dramaturgie, oft ausgehend von der bereits erwähnten Struktur der Revue.

Von 1927 bis 1930 leitete Piscator die Bühne am Nollendorfplatz, die auch Piscator-Bühne genannt wurde. In diesem Zusammenhang ließ er einerseits die Bühnenbilder bzw. Bühnenbauten – aus dem dort vorhandenen Guckkasten hinaus in den Zuschauerraum bauen und überbrückte so den Graben zwischen Handlung und Publikum. Ebenso wichtig war für ihn die Verwendung des Films: „nicht als interessante Bereicherung der Regiemittel, sondern als Mittel, die historischen großen Beziehungen des dramatischen Stoffes sichtbar zu machen und das Stück selbst einzugliedern in einen historischen Ablauf.“ [9] Ihm geht es also vorrangig darum, den Film als Dokument zu verwenden, als ergänzende Ebene, die die Handlung argumentativ untermauern soll. Der Realitätsbezug der Theateraufführung soll durch den Einsatz dokumentarischen Bildmaterials bezeugt werden, wobei die Qualität des Filmes darin gesehen wird, dass er zusammenhängende Aktionen wiedergibt und somit wahrhaftiger als die Verwendung von einer Fotoserie gilt. In dieser Verwendung des Filmmaterials ist zwar die Erhöhung der Identifikation mit den dargestellten Figuren der Inszenierung angestrebt, aber dies soll durch die Intensivierung der Glaubhaftigkeit erreicht werden, nicht durch die Übernahme filmischer Mittel und der sich daraus ergebenden

emotionalen Identifizierung in die Inszenierung. Als Beispiel möchte ich hier die Inszenierung *Tai Yang erwacht* anführen, die von der Zeitung *Die Rote Fahne* als die künstlerisch und politisch reifste Leistung Piscators bezeichnet wird. Es gibt in dieser Inszenierung eine Stelle, in der ein chinesischer Kommunist gefoltert wird. Scheinbar empört ruft ein Schauspieler-Zuschauer aus dem Publikum, dass dies doch wohl erfunden sei, worauf als argumentative Antwort auf den Zweifler ein Dokumentarfilm eingespielt wird. Der Film *Dokument von Shanghai* schildert den Terror gegen die chinesischen Arbeiter. Gezeigt werden Folterungen von Arbeitern, Erschießungen von Plakatklebern, Kinderarbeit, ausgehungerte Spinnerinnen auf den Straßen von Shanghai. Der Film wurde auf ein helles Transparent, das von zwei Schauspielern an die Rampe getragen wurde, projiziert, während sich im Hintergrund der Bühne ein Demonstrationszug mit Fahnen und Transparenten bewegte. [10] Piscator setzte in seinen Inszenierungen der 20er Jahre Filmausschnitte gezielt ein, um die Bühnendramatik mit der gesellschaftlichen Realität eng zu verzahnen, auf den Realitätsbezug im Inhalt der aufgeführten Stücke noch einmal explizit zu verweisen. Film steht hier für Authentizität, als Dokument. Dabei handelte es sich noch um Film auf 35mm-Material, leicht brennbar, schwarz-weiß, auf weniger handlichen Kameras als unseren heutigen aufgenommen und in einem aufwendigen und teuren Kopierwerksprozess bis zur Vorführkopie entwickelt. Piscators Filmeinspielungen gehen einher mit einer hochartifizialen Phase des Kinos, es war Blütezeit des dokumentarischen Films und es gab zu dieser Zeit den avantgardistischen Film, surreale Filme und die Entwicklung des „totalen Films“. An entsprechende Seherfahrungen knüpfte Piscator mit seinen Filmeinspielungen an.

Schauen wir auf einige Beispiele jüngerer Aufführungen, die Film- bzw. Video-Einspielungen nutzen, welche Intentionen werden verfolgt, dienen diese ebenfalls einer „Zertrümmerung“ der bürgerlichen Theaterform? Sollen Sie die Guckkastenbühne aufheben? Sollen Sie auf Authentizität verweisen? Gelingt es ihnen, die filmischen Mittel, die zur Identifikation des Zuschauers mit den handelnden Figuren und der Aufhebung der Distanz führen, zu nutzen?

Meiner Ansicht nach lassen sich verschiedene Tendenzen ausmachen: Da gibt es die Bemühungen um Ergänzung des Bühnenbildes in dem Bestreben, den Raum bildhaft zu erweitern ohne die Guckkastenbühne zu verlassen; dann trifft man auf eine Illustration im Sinne einer visuellen Reizung; andere Regisseure nutzen bewegte Bilder, um den Sinn der dargestellten Handlung zu verstärken und über das eigentliche Bühnengeschehen hinaus zu weisen; in einigen wenigen Inszenierungen gelingt eine Synthese aus Theater und Film, ohne eines der beiden Elemente zu verleugnen oder zu verdecken. In glücklichen Fällen überschneiden sich die von mir getrennt formulierten Tendenzen zu einer facettenreichen und überzeugenden Synthese. Grundsätzlich jedoch ist ein gravierender Paradigmenwechsel gegenüber den angeführten Piscator-Beispielen und allgemein den Reformbestrebungen aus der Zeit der Weimarer Republik oder auch noch den 1950er/60er Jahren zu verzeichnen: nicht mehr der Kino-Dokumentarfilm, der Avantgarde- oder absolute Film sind die Koordinaten, an denen man sich bei der Nutzung des eingespielten bewegten Bildes orientiert, sondern vor allem das Fernsehen, daneben auch das – allerdings erheblich geringer konsumierte – kommerzielle Kino und – im Ausnahmefall – vielleicht auch Videoarbeiten der contemporary art. Das Fernsehen hat über alle anderen Medien in den Industriegesellschaften triumphiert und damit die Verwandlung der traditionellen bürgerlichen Öffentlichkeit – auf die Piscator noch zielte – zur Medienvivisektion vollzogen. Klaus Kreimeier schreibt in seinem Buch „Lob des Fernsehens“, dass das Fernsehen nicht nur etwas „ist“, „sondern es geschieht; es geschieht tagtäglich mit uns.“ [11]

Im Kino sah und sieht man noch die großen Spulen, man hörte gegebenenfalls gar den Projektor rattern oder manchmal erlebt man noch, dass der Bildstrich oder die Schärfe nicht stimmt oder der Vorhang falsch aufgezo-gen ist. All diese kleinen Fehler und Zeichen der technischen Vermitteltheit gibt es im Fernsehen nicht mehr. Selten erscheinen Bildstörungen oder nicht richtig gestartete Beiträge. Das Fernsehen gaukelt Authentizität und vermeintliche Nähe vor und auf Grund des vollkommen verdeckten Produktionsprozesses sowie der hierzu vollkommen fehlenden Grundbildung in Bezug auf Film und Fernsehen wird von vielen Menschen dieser Authentizitätscharakter auch nicht hinterfragt, oft auch von denen nicht, die im und für das Fernsehen arbeiten. „Wie kein früheres Medium der Kulturgeschichte erhebt das Fernsehen den Anspruch, die Wirklichkeit nicht allein abzubilden, sondern ein integraler Bestandteil unserer Realität – und in vielen Fällen: diese selbst – zu sein.“ [12] Die Omnipräsenz des Fernsehens wirkt in unseren Alltag, vor allem aber auf unsere Wahrnehmungsmuster und somit auch auf den Umgang mit bewegten Bildern im Theater.

Vor allem in solchen Bemühungen, bei denen das Bühnenbild durch Videoeinspielungen lediglich ergänzt wird, um den Raum bildhaft zu erweitern, spiegelt sich m.E. diese Fernsehsozialisation. Man glaubt, durch Hinzufügen von Filmausschnitten, die man im Fernsehen zu dem behandelten Thema sehen würde, die Inszenierung zu bereichern. Für eine solche Inszenierung sollten zwei meiner Studenten die Einspielungen realisieren. Die Handlung des Stückes *Die Antilopen* spielt in Afrika. Es lag also nahe, sich afrikanische Tiere oder Bilder von der Savanne zu wünschen. Vor allem ging es in diesem speziellen Anliegen darum, eine illustrative Erweiterung des Bühnengeschehens zu erreichen, das – wie das Fernsehen – das reale Bühnengeschehen mit fernem, für real gehaltenen Landschaften verknüpft und somit an die Wahrnehmungserfahrung des Zuschauers, der auch noch ins Theater geht, anknüpft. Die Regisseurin und ihre junge Bühnenbildnerin wollten gerne Video einsetzen, hatten aber keine Vorstellung, wie aufwendig und somit kostenintensiv es ist, filmisch zu arbeiten – und sei es nur mit einem der preiswerteren digitalen Videoformate. Jeder kann die vielen kleinen handlichen Kameras sehen, mit denen die Touristen die Sehenswürdigkeiten der Stadt aufnehmen, jeder PC hat mittlerweile ein Schnittprogramm und das Fernsehen sendet live von den aufregendsten Orten der Welt, ohne dass es Über- oder Unterbelichtungen gibt, das Bild kippt oder es einen störenden Brumm- oder Pfeifton gibt. Reality-TV ist überall live dabei und erreicht jeden noch so intimen Ort. Was soll daran so schwer sein, ein paar Bilder aufzunehmen und anschließend zu projizieren?

Es wurden also im Zoo einige afrikanische Tiere gedreht, in einer Kiesgrube afrikanische Savanne imitiert und einige Würmer gezüchtet, die dann in Großaufnahme gefilmt wurden. Während der Proben stellte sich heraus, dass die sich bewegenden Tiere zu sehr von der eigentlichen Handlung ablenkten und das Bild der Savanne doch sehr wie Tapete wirkte. Einige Sequenzen wurden behalten und in die Inszenierung eingewoben. Allerdings lies der Spielort nicht zu, diese von hinten zu projizieren. So kam es, dass die Filmsequenzen nicht den Raum illusorisch in eine Landschaft erweiterten oder die riesigen, sich windenden Würmer wie ein Menetekel an der Wand erschienen, sondern sich bereits auf den Körpern der Schauspieler andeuteten und dann samt Schatten des Darstellers auf der Wand abbildeten. Abgesehen davon, dass Henning Mankels Stück, dass hier klassisch in der Tradition des Sprechtheaters inszeniert wurde, bereits eine Reihe Bilder im Kopf entstehen lässt, ist der geplante Illusionseffekt durch die technischen Umstände nahezu verpufft.

Andere Regisseure versuchen in ihren Inszenierungen vor allem durch visuelle Reizung das Bühnengeschehen zu erweitern. Die Reaktionen auf diese Richtung des modernen Theaters sind gespalten, wie die anhaltenden Diskussionen um die Inszenierungen Frank Castorfs an der Volksbühne zum Beispiel und zuletzt um Christoph Schlingensiefels Inszenierung *des Parsifal zeigen*.

Auf diesen Stil der Inszenierung vor allem bezieht sich Boris Groys in seinem in der Lettne 65 veröffentlichten Gespräch mit Carl Hegemann über den „Betrachter an sich“. Groys schreibt, dass die Integration des Videobildes und des Filmbildes in die Kunst oder in ein Kunstwerk eine Methode ist, sich dem Urteil des Zuschauers zu entziehen, denn dieser „wird mit seinem Unvermögen konfrontiert, das, was ihm gezeigt wird, zu überblicken.“ Diese Methode führte auch dazu, dass sich der Zuschauer über das Gesehene kein Urteil erlauben möchte oder meint keines fällen zu können, da er ja nicht alles hat sehen können. Groys schlussfolgert, dass wir derzeit eine fundamentale Verschiebung im Kunstsystem beobachten können, nämlich die Herstellung von Unübersichtlichkeit und des schlechten Gewissens. [13]

Groys beschreibt weiter, dass in den Inszenierungen der Volksbühne einerseits die „real-time-Verbindung“, wie wir sie von der Fernseh-wahrnehmung her kennen, sowohl erinnert als auch aufgelöst wird. Der Zuschauer kann nicht gleichzeitig beobachten, was auf dem Bildschirm und auf der Bühne passiert. Er muss ständig hin und her schauen, sich entscheiden, wohin er sieht und dabei natürlich damit rechnen, dass er etwas Wichtiges verpasst, was an der Stelle geschieht, auf die er gerade nicht schaut. Allerdings zeigen die Videoeinspielungen in einigen Inszenierungen Castorfs Szenen, die ein Geschehen wiedergeben, das für

die Augen der Theaterzuschauer nicht erreichbar an einem anderen Ort stattfindet und zwangsläufig durch eine Videosequenz ersetzt werden muss. Diese Art Theater zu machen verschiebt die Bedeutung des handelnden Menschen im Theater. Bis dato galt der agierende Mensch mit seinem leiblichen, stofflichen Körper als das Medium des Theaters. Nun beginnt auch auf dem Theater ein Prozess, in dem der Mensch durch virtuelle Abbilder seiner selbst ersetzt wird – quasi auch hier ein Rückgriff auf die Berichterstattung im Fernsehen.

Den Fernsehberichten und Rezensionen zu Christoph Schlingensiefels Inszenierung des *Parsifal* in Bayreuth konnte man entnehmen, dass er das bewegte Bild omnipotent in seine Inszenierung einbrachte, was – so die Berichterstattung – die Darsteller unangenehm bedrängt hat. Sie fühlten sich zurückgesetzt oder überflutet. Wie es ein Rezensent formuliert, hat Schlingensiefel die Rollen und das Stück hinterfragt, und dabei die Ehrfurcht sowie die Langeweile hinweggefegt. Keiner der Darsteller wurde gestrichen und per Video ersetzt oder verdoppelt, sondern zusätzlich zu ihnen gab es eine Bilderflut, die auf vielerlei verweist, Assoziationen nachging.

Schlingensiefels Dramaturg, eben jener Carl Hegemann, mit dem Groys im Sommer das oben zitierte Gespräch führte, schreibt über die Inszenierung, dass es Schlingensiefel „einzig um die ganz persönliche Aneignung und Bebilderung der großen und unvermeidbaren Themen dieses theatralen und musikalischen Kunstwerks in seiner strukturellen Unbestimmtheit“ gehe [14]. Dem Rezensenten der *TdZ* war es „ein Vergnügen, hin- und zuzuschauen.“ Er beschreibt das Bühnengeschehen als „einen Aufstand der Zeichen, die sich dem wohlfeilen Symbol verweigern (...) Die Bühne ist eine Überfülle von Bildern, ein faszinierendes Labyrinth einer sich in Auflösung befindlichen Welt, ästhetisches Modell philosophischer Unübersichtlichkeit. Denn da werden noch Videos auf die Bühne projiziert, die sie wie ein Schleier gleichzeitig besänftigen und beruhigen, Revolte und Mehltau zugleich.“ [15]

Revolte, Dekonstruktion sowie Kombination von bewegtem Bild und Schauspielkunst finden sich in *Shelf Life* (2001) der Big Art Group aus New York. Hier begegnen sich Theater und Video auf der Bühne, um zu einer neuen Form, zum Video-Theater kombiniert zu werden.

Auch hier eine karge, aber freie Bühne, auf der ein kleines Bühnenpodest aufgebaut ist. Es hat eine stabile dunkle Rückwand, an der über den Köpfen der Schauspieler 6 Monitore nebeneinander montiert sind. Vorne ist das Podest mit einer circa einen Meter hohen Leinwand bespannt, auf der oben 3 Webcams in regelmäßigem Abstand angebracht sind, wodurch die Bühne in drei gleichgroße Segmente geteilt wird, die den knappen Spielraum definieren.

Die Schauspieler betreten die Bühne von der Seite in Jeans, mit Knieschützern, Kostümoberteilen und Perücken. Die Bühne wird in drei Segmenten genutzt, für jedes Segment gibt es Schauspieler, die der jeweiligen Rolle zugeordnet sind. Die Webcams übertragen das Geschehen auf die Leinwand, die das Podest nach vorne begrenzt. Man kann also den Schauspieler und seine mediale Abbildung gleichzeitig beobachten. Teilweise werden auch ergänzende Bilder integriert, indem einer der Darsteller das Werbebild eines Autos vor eine Webcam hält und der daneben stehende sich so auf das Bild des Autos aufstützt, dass das Bild eines sich auf seine Motorhaube stützenden Machos entsteht. Die Schauspieler agieren in einigen Situationen bewusst auf die Kamera hin, so dass Veränderungen der Einstellungsgrößen entstehen. Hier nutzt die Inszenierung die filmischen Elemente, an denen Balázs den Unterschied von Film und Theater ausmacht – die Kameras werden so genutzt, dass zusätzlich zur theatralen Darstellung ebenfalls Groß- und Nahaufnahmen entstehen, dass die Kamera das Auge des Betrachters in das Geschehen hineinzieht, indem man auch Blickwechsel erleben und gelegentlich den Standpunkt des Darstellers filmisch herausgehoben wird. Es entsteht ein Simultanismus der medialen Darbietung. Der Zuschauer kann – durch den engen Raum, auf dem gespielt und projiziert wird – sich dafür entscheiden, sich eher auf die Schauspieler zu konzentrieren oder der Projektion zu folgen, er kann auch beide Ebenen gleichzeitig betrachten.



Abb. 1: Big Art Group: *Shelf Life*, 2001, Szenenfoto

Besonders interessant und erstaunlicherweise überhaupt nicht störend ist die Tatsache, dass bei dem Wechsel von einem Bühnendrittel in das nächste die Rolle an einen anderen Schauspieler übergeht, der nahtlos übernimmt. Manchmal wechselt die Hauptrolle der jungen blonden Hauptfigur, die durch eine entsprechende Perücke gekennzeichnet ist, von einem kleineren, dunkelhaarigen Mann an einen großen afroamerikanischen Schauspieler.

All dies tut dem theatralen Eindruck keinen Abbruch. Die Tonebene wird mit Hilfe mehrerer Computer erzeugt, das Soundteam sitzt oberhalb der Zuschauerreihen und sampelt live Geräusche zur Handlung. Auf den Monitoren oben leuchtet jeweils das Wort auf, das den Ort des Geschehens bezeichnet: Home, Street, Car, Shop usw. Hier wird das fernsehgeschulte Bildgedächtnis der Zuschauer abgerufen, der aus den vielen Soaps, Fernsehspielen und Filmen genau weiß, in welchem Interieur dies Szene spielt.

Das Stück selber ist eher eine typische kleine Fernsehgeschichte: es handelt von einer jungen blonden Landpomeranze, die nach New York kommt, um dort ihr Glück zu machen. Eine nette lesbische Müllfahrerin nimmt sie bei sich auf. Die junge Frau lässt sich aber auch vom protzigen Nachbarn zu einer Spritzfahrt einladen, flirtet mit dem Juniorschef eines Szene-Mode-Ladens und klaut dabei die Stange... Sie verstrickt sich in immer mehr schwierige persönliche Beziehungen, die letztendlich zum Eklat als Kammerspiel auf einer Guckkastenbühne aufgeführt werden.

Die Handlung begibt sich in die Randbereiche des gesellschaftlichen Lebens, erzählt von den Träumen von Liebe und Erfolg, die stark von Kino und Fernsehen geprägt sind. Erzählt wird davon, wie sich diese Träume im realen Großstadtleben als Trug erweisen. Die Regisseure Caden Mason und Jemma Nelson verstehen dieses Stück als konzeptionelles Model, in dem Performance, Fernsehen und Kinofilm durch Verbindung von realer Darstellung und Video zu einer Form von „Real-Time-Film“ wird. [16] Caden Mason sagte mir in einem kurzen Gespräch, dass er mit der Form dieser Inszenierung das Theater wie auch den Film dekonstruieren wollte. Für ihn ist Dekonstruktion nicht nur eine theoretische Komponente der Analyse, sondern im Kontext von Inszenierung ein Mittel das moderne Leben in einer Stadt wie New York adäquat auf die Bühne zu bringen. Meiner Ansicht nach ist dies in dieser Inszenierung auf spannende Art und Weise gelungen, ohne ein Medium dem anderen unterzuordnen.

Als letztes Beispiel möchte ich die faszinierende Inszenierung *Eraritjaritjaka* von Heiner Goebbels anführen.

Diese Inszenierung von Heiner Goebbels aus dem Jahre 2004 ist ein Schritt auf dem Wege, die Künste einander anzunähern und sie intermedial wirken zu lassen. Goebbels verbindet das Konzert eines Streichquartetts mit einem Theaterschauspieler und dem Fernsehen, dabei inszeniert er eine Collage aus Musikstücken, Texten und Alltag. Das Streichquartett sitzt auf der kargen Bühne vor einer hohen stilisierten Hausfassade und spielt Schostakowitschs achttes Streichquartett von 1960. Nach diesem Stück setzen sich die Musiker an die Seite und es erscheint eine erleuchtete Fläche zwischen Ihnen. Ein Mann in Dreiteiler tritt auf die Bühne, stellt sich in diese Fläche und philosophiert über sich und die Welt – mit Zitaten aus verschiedenen Werken Elias Canettis. Er tut dies auf der Musik, zwar widerspricht dies dem Konzertcharakter, den das erste Stück erweckt hat, aber die Kombination von Text und Musik ist so stimmig arrangiert, dass man nicht das Gefühl hat, dass der Sprecher den Musikgenuss beschädigen würde, sondern dass man hier eine moderne Form des Musiktheaters erlebt. Einige Zeit später kommt ein Kameramann und holt den Canetti gebenden André Wilms von der Bühne, den Abgang filmend. Man verfolgt über die Projektion

auf der Hauswand, wie der Schauspieler aus dem Theater geht, sich ein Mineralwasser kauft, mit dem Taxi nach Hause fährt und sich dort ein Omelett zubereitet – während die Streicher weiter ihr Konzert geben. Doch plötzlich sitzt das Streichquartett bei ihm in der Bibliothek, obwohl es im Theater geblieben war. Dann ist es wieder auf der Bühne, aber der Schauspieler keine Projektion mehr, sondern bewegt sich im Haus auf der Bühne – er brät sich in der Küche Spiegeleier, bügelt Wäsche und sieht dazu die Nachrichten des Tages, sitzt in der Bibliothek.... In mehreren Schichten gelingt es Goebbels durch die Verschränkung von Bühnenraum und Projektion die Idee eines realen Raumes aufzuheben und die Bühne als Illusionsraum konsequent auszustellen, vor allem aber gelingt es ihm, das wir als Zuschauer uns mit der Person des Canetti-Philosophen identifizieren, dass wir ihm in seinen Verrichtungen des Alltags folgen und letztendlich verblüfft sind, wenn plötzlich das eben noch vor der Leinwand sitzende Quartett mit unserer Identifikationsfigur gemeinsam in der Bibliothek sitzt und dort musiziert. Auch das Element der Authentizität des Beobachteten wird durch die tatsächlich aktuellen Fernsehnachrichten eingebracht, die im Fernseher der gefilmten Hauptfigur erscheinen, unterstrichen und zur Verstärkung des Erlebnisses des Miterlebens dienen. Heiner Goebbels hat hier mit Hilfe seines Bühnen- und Lichtdesigners Klaus Grünberg eine Überraschung inszeniert. Der Rezensent des Deutschlandradios, Johann Johannsen, fasst seinen Eindruck wie folgt zusammen: „Das Kino war doch nur Theater auf der Leinwand. Verblüffung macht sich breit, befreiendes Gelächter. Verblüffung über die Fallgruben in der glatten Oberfläche, über soviel Musik im Sprechtheater, über soviel Frechheit im Seriösen, über das Erhabene im Banalen, über das Einfache, das kompliziert erzählt wird, über das Komplizierte, das genial einfach zu entschlüsseln ist. Heiner Goebbels hat sich diesmal als Komponist zurückgenommen, umso glänzender sehen wir ihn als theatralischen Gesamtkunstwerker bestätigt.“ [17] Goebbels ist ohne Dekonstruktion und Zertrümmerung ausgekommen. Ihm ist es durch kreative Nutzung und Synthese genrespezifischer Darstellungsformen gelungen, in seiner Inszenierung die verschiedenen Medien kongenial zusammenzuführen und dabei das Publikum zu verblüffen, ohne es Partei beziehen zu lassen oder mit Reizen so zu überfluten, dass sie sich eines Urteils enthalten. Das Publikum wurde in Atem gehalten, es fühlte sich als solches – nämlich sie bekamen etwas geboten, das ihnen nahe ging und sie anging. Sie erlebten einen dramatisch-szenischen Ereignistext, der ihren Erfahrungsschatz zugrunde legte und gleichzeitig herausforderte. Es wurde als Publikum in Form eines Adressaten und Partners akzeptiert, es wurde überrascht, aber auch gut unterhalten und hat etwas eindrucksvolles Neues erlebt, das sich in keine der herkömmlichen Kategorien fügt.

Die Verwendung von filmischen Sequenzen im Theater kann – je nach Intention des Regisseurs und gesellschaftlichem Kontext – unterschiedliche Formen annehmen, die von ergänzenden Dokumenten über den illustrative oder provokanten Einsatz von bewegten Bildern bis zu einer intermedialen Synthese führen können.

Fußnoten

[1] Klotz, Volker: *Dramaturgie des Publikums*. Würzburg, 1998, S. 13.

[2] Balázs, Béla: *Der Geist des Films* (1930). Frankfurt/Main, 2001, S. 15.

[3] ebd.

[4] Vgl. hierzu: Simhandl, Peter: *Bildertheater. Bildende Künstler des 20. Jahrhunderts als Theaterreformer*. Berlin, 1993.

[5] Engel, Fritz: *Berliner Tageblatt*, 13.7.1925, zit. nach: Rühle, Günter: *Theater für die Republik. Im Spiegel der Kritik*, 1. Band. Berlin, 1988, S. 649.

[6] Steinicke, Otto: *Die Rote Fahne*. 13./14.7.1925 zit. nach: Rühle, 1988, S. 648.

[7] Piscator, Erwin: „Rechenschaft“ (1929), in: Hoffmann, Ludwig (Hrsg.): *Theater der Kollektive*. Berlin, 1980, S. 77-82.

[8] ebd., S. 78.

[9] ebd., S. 79.

[10] Hoffmann, Ludwig: „Politisches oder proletarisch-revolutionäres Theater“, in: Hoffmann, 1980, S. 74.

[11] Kreimeier, Klaus: *Lob des Fernsehens*. München und Wien, 1995, S. 9.

[12] ebd., S. 14.

[13] Groys, Boris: „Der Betrachter an sich“, in: *lettre 65*, Sommer 2004, S. 58.

[14] Heinz Klunker: „Bayreuth – Befremdungen, Befindlichkeiten, Bedrohungen“, in: *Theater der Zeit*, 9/2004, S. 31.

[15] ebd., S. 32.

[16] www.bigartgroup.com

[17] Johannsen, Johann: „'Masse und Macht' auf der Bühne - Uraufführung von Heiner Göbbels ‚Eraritjaritjaka‘ nach Texten von Elias Cannetti im Théâtre Vidy“, Lausanne, *Kultur heute*, 21.04.04, Manuskript

Zur Autorin

Kerstin Stutterheim, geboren 1961, studierte am Institut für Theaterwissenschaft und kulturelle Kommunikation der Humboldt-Universität Berlin. 1999 promovierte Sie zum Thema "Okkulte Weltvorstellungen in dokumentarischen Filmen des 'Dritten Reiches'". 2001-2006 war sie Professorin an der Fachhochschule Würzburg-Schweinfurt im Fachbereich Gestaltung und dem Studiengang Medienmanagement, seit 2006 Professorin an der HFF Potsdam-Babelsberg im Studiengang Drehbuch/Dramaturgie. Seit 1992 arbeitet sie als freie Filmemacherin im Bereich Dokumentarfilm, u.a. „bauhaus - mythos der moderne“ (zus. mit Niels Bolbrinker, 1998), "Die Thuranos - Leben auf dem Drahtseil" (2003).