universität wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Leinwand – Bühne – Bildschirm
Intermediale Übersetzung am Beispiel von Rainer Werner Fassbinders Kinofilm *Die Ehe der Maria Braun* (1979), Thomas Ostermeiers Bühneninszenierung nach dem Drehbuch (2007) und Hannes Rossachers Aufzeichnung der Bühneninszenierung für das Fernsehen (2008)“

Verfasserin

Catharina Kleber

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

| | |
|---|---|
| Studienkennzahl lt. Studienblatt: | A 317 |
| Studienrichtung lt. Studienblatt: | Theater-, Film- und Medienwissenschaft |
| Betreuerin: | Ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Meister |

**Danksagung**

Mein Dank gilt einigen Menschen, die maßgeblich zur Entstehung dieser Diplomarbeit beigetragen haben.

An erster Stelle möchte ich den Regisseuren Thomas Ostermeier und Hannes Rossacher für ihre Zeit und ihre Unterstützung bei der Entstehung dieser Arbeit danken. Insbesondere Hannes Rossachers Bereitschaft, einen Theatermenschen zum Fernsehen zu führen und mir so eine neue und spannende Welt zu öffnen, weiß ich sehr zu schätzen.

Außerdem danke ich meiner Betreuerin Frau Ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Meister, deren Ratschläge und Anmerkungen diese Diplomarbeit möglich gemacht haben. Ich danke ihr besonders für ihre Offenheit, als es darum ging, zu einem gänzlich neuen Thema aus einem vollkommen anderen Bereich zu wechseln.

Ich danke Stephan Werner, der mit seiner grenzenlosen guten Laune die Idee für dieses neue Thema geboren und mich somit vor dem lebenslangen Tragen des Titels Studienabbrecherin bewahrt hat.

Und ich danke ganz besonders meiner Familie für ihre Unterstüzung in den Jahren meines Studiums: meinen Eltern für ihre bedingungslose Hilfe, meiner Mutter für ihr ehrliches Feedback, meinem Vater für seine Inspiration, meiner Schwester für ihre Vorbildfunktion und meinem Verlobten für das Retten meiner Sprache, seine endlose Geduld und Motivationsgabe.

**Einige Anmerkungen der Verfasserin**

In der vorliegenden Arbeit verzichte ich aufgrund der besseren Lesbarkeit und Verständlichkeit auf genderneutrale Formulierungen.

Die Kapitel, die sich mit der Aufzeichnung und TV-Übertragung von Theaterstücken beschäftigen, sind zu großen Teilen auf Basis meiner eigenen Erfahrung und praktisch angeeignetem Wissen geschrieben. Insbesondere die Produktionsbedingungen der konkret behandelten Aufzeichnungen beschreibe ich aus meiner Perspektive als Regieassistentin bei dieser Produktion.

Das Interview mit Thomas Ostermeier konnte erst nach vorläufiger Fertigstellung der Arbeit geführt werden. Er offenbarte gleich zu Beginn des Interviews die überraschende Information, er habe Rainer Werner Fassbinders Film *Die Ehe der Maria Braun* nicht angesehen, bevor er die Arbeit an seiner Inszenierung begann. Diese Information widerlegt gewissermaßen die Ausgangsannahme der Arbeit. Nach eingehender Prüfung wurde aber entschieden, sie dennoch mit nur wenigen Änderungen in ihrer vorliegenden Form fertigzustellen.

**Inhaltsverzeichnis**

**Einleitung** ..... 10

**Teil 1: Die Theorie – Intermedialität und intermediale Übersetzung**

**I. Begriffsdefinitionen** ..... 13

I.1 Intermedialität ..... 13

I.1.1 Multi-, Trans- und Intermedialität nach Kattenbelt ..... 14

I.1.2 Intermedialität nach Rajewsky ..... 16

I.1.3 Intermedialität in dieser Arbeit ..... 18

I.2 Intermediale Übersetzung ..... 20

I.2.1 Filmsprache ..... 21

I.2.2 Theatersprache ..... 25

I.2.3 Fernsehsprache ..... 28

**II. Einige Arten der intermedialen Übersetzung** ..... 33

II.1 Vom Theater zum Kinofilm ..... 33

II.2 Vom Kinofilm ins Theater ..... 34

II.3 Von der Bühne ins Fernsehen ..... 35

II.3.1 Das Theater als Geburtsort des Fernsehens ..... 36

II.3.2 Das Fernsehspiel der 1950er und 1960er ..... 38

II.3.3 Das Theater als Daseinsberechtigung des öffentlich-rechtlichen Fernsehens ..... 43

II.3.4 Theaterbezogene Sendungen ..... 46

II.3.5 Theaterübertragungen ..... 48

**Teil 2: Die Praxis – *Die Ehe der Maria Braun* in verschiedenen Medien**

**I. Rainer Werner Fassbinders Spielfilm *Die Ehe der Maria Braun*** ..... 56

I.1 Inhaltsangabe des Films ..... 56

I.2 Nachkriegsfrau Maria Braun – die Filmhandlung im historischen Zusammenhang ..... 57

I.3 Maria Braun als bunter Mittelpunkt im düsteren Treiben Deutschlands ..... 60

I.4 Verwirrung, Assoziation, Überlagerung – Musik und Ton in *Die Ehe der Maria Braun* ...61

I.5 Verborgene und verdeckte Blicke – *mise en cadre* in *Die Ehe der Maria Braun* ..... 64

I.6 Blinder Gehorsam – nicht-diegetischer Ton und erzwungene Detailbetrachtungen ..... 65

I.7 Harte Mischung – Simultanmontagen und Vorausahnung ..... 66

I.8 Atemlose Aneinanderreihung – die Montage in *Die Ehe der Maria Braun* ..... 68

**II. Thomas Ostermeiers Bühneninszenierung von *Die Ehe der Maria Braun*** ..... 71
II.1 Filmischer Realismus trifft auf theatralen Illusionsbruch – die Ausstattung ..... 71
II.2 Eilige Simultanmontage auf der Bühne – die Szenenfolge ..... 73
II.3 „Wie ein Stern in der Mitte und die anderen kreisen als Planeten“ – die Schauspieler...75
II.3.1 Der Stern – Brigitte Hobmeier ist Maria Braun ..... 75
II.3.2 Kreisende Planeten – vier Schauspieler spielen die übrigen Rollen ..... 76
II.4 Technische und multimediale Theatermittel ..... 78
II.4.1 Stimme und Requisiten – „klassische“ Theatermittel als Tonmacher ..... 79
II.4.2 Projektionen – Live-Kamerabilder und historisches Filmmaterial auf der Bühne... 80
II.4.2.1 Projizierte Realität – historisches Filmmaterial als Element der Raumgestaltung ..... 81
II.4.2.2 Assoziative Kommentare aus der Vergangenheit – zusätzliches historisches Filmmaterial außerhalb der Szenen ..... 82
II.4.2.3 Die Bühne als Filmset – Live-Kamerabilder und ihre Wirkung ..... 85

**III. Hannes Rossachers TV-Aufzeichnung von *Die Ehe der Maria Braun*** ..... 90
III.1 Never change a winning team – die Zusammenarbeit von Hannes Rossacher und Thomas Ostermeier ..... 90
III.2 Winkel und ihre Wirkung – die Positionierung der Kameras und die Bildauflösung.. 91
III.3 Erste Reihe beinfrei – filmische und theatrale Momente, hinter denen sich die Fernsehsprache versteckt ..... 94
III.4 Spezial-Equipment und seine Auswirkung auf die Aufzeichnung ..... 94
III.4.1 Smooth operator – die Steadicam ..... 94
III.4.2 Detailverliebt und fett überlagert – direkter Feed der Projektionen ..... 96

**Fazit / Schlussbemerkung** ..... 98

**Bibliografie** ..... 101

**Anhang**

**I. Screenshots** ..... 106

**II. Interview mit Thomas Ostermeier** ..... 109

**III. Abstract** ..... 114

III.1 Abstract auf Deutsch ..... 114

III. 2 Abstract in English ..... 115

**IV. Lebenslauf der Verfasserin** ..... 116

## Einleitung

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit einem Teilaspekt der Beziehung von Theater und Fernsehen im deutschsprachigen Raum. Insbesondere beschäftige ich mich darin anhand eines konkreten Beispiels mit Inhalten, die einen Wechsel zwischen diesen Medien erfahren.

Im Jahr 2008 erhielt ich die Möglichkeit, als Regieassistentin von Hannes Rossacher an der Aufzeichnung von zwei Theaterinszenierungen mitzuwirken: *Pornographie* in der Inszenierung von Sebastian Nübling und *Die Ehe der Maria Braun* in der Inszenierung von Thomas Ostermeier. In den vergangenen fünf Jahren hat sich diese Tätigkeit zu meinem Beruf entwickelt. Die konkrete, praktische Arbeit war immer eine willkommene Abwechslung von der ebenfalls faszinierenden wissenschaftlichen Arbeit, auf die ich mich am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft konzentrieren durfte. Erst sehr spät bekam ich den Anstoß, beides miteinander in der hier vorliegenden Arbeit zu verbinden.

Dies ist nicht überraschend, wenn man bedenkt, dass die Wissenschaft in der jüngeren Zeit der Übertragung von Theater im Fernsehen zunächst kritisch und später gleichgültig gegenüberstand (wie in Teil 1 Kapitel II.3 dieser Arbeit besprochen werden soll). Aus den 1990er-Jahren lassen sich noch einige Texte zum Thema finden, der Großteil steht der Aufzeichnung von Theater kritisch gegenüber. Doch in den vergangen fünf bis fünfzehn Jahren sind diese kritischen Stimmen verstummt. Weder im theaterwissenschaftlichen noch im medienwissenschaftlichen Bereich lassen sich Beiträge zum Thema finden. Es scheint so, als wäre die Praxis akzeptiert worden. Ob dies nun an technischen Veränderungen und Verbesserungen liegt oder aber in einem Meinungsumschwung in der Wissenschaft, kann hier nicht eindeutig entschieden werden. Die Kritik fußte größtenteils auf der Unzulänglichkeit der Aufzeichnungen, denen es nach Meinung der Wissenschaftler nicht möglich war, die Theatererfahrung adäquat wiederzugeben oder die dies nicht einmal versuchten. Denn was ist eigentlich das Ziel einer solchen Aufzeichnung? Soll sie ein eigenes künstlerisches Produkt darstellen oder möglichst realitäsgetreu und neutral die Theaterinszenierung reproduzieren? Diese und ähnliche Fragen hatte die Wissenschaft immer wieder gestellt, und genau diese Frage stellte sich auch mir im Zuge meiner praktischen Arbeit.

Ich musste mich selbst fragen: Kann und will ich die Inszenierung eins zu eins für den Fernsehzuschauer reproduzieren? Was würde das überhaupt bedeuten? Im Zuge meines

Studiums hatte ich immer wieder gelernt, dass ein Theatererlebnis auf der Gleichzeitigkeit von Aufführung und Rezeption basiert. Diese Gleichzeitigkeit ist bei einer Fernsehaufzeichnung nicht gegeben, selbst eine Live-Übertragung täuscht selbige höchstens vor, da sich das Publikum ja nicht im selben Raum wie die Darsteller befindet. Das Fernsehen kann also nur mit seinen eigenen Mitteln, seiner eigenen Sprache die Theateraufführung wiedergeben.

Der Gedanke an diese eigene Sprache führte mich direkt zum Thema der Übersetzung. Eine Übersetzung ist ja eine Wiedergabe des Originals in einer anderen Sprache. So kam ich zu meiner eigentlichen Forschungsfrage: Kann die Fernsehaufzeichnung einer Theateraufführung eine intermediale Übersetzung derselben von der Sprache des Theaters in die Sprache des Fernsehens sein? Natürlich ist diese Frage nicht generell zu beantworten, jede Aufzeichnung folgt eigenen Regeln und Zielen. Doch anhand eines konkreten Beispiels möchte ich mich im Folgenden mit dem Thema beschäftigen.

In Teil 1 dieser Arbeit soll die Grundlage für die Beantwortung der Frage aufgebaut werden. Hierzu bedarf es zunächst einiger Begriffsdefinitionen. In erster Linie soll der Begriff „intermediale Übersetzung“ auseinandergenommen und definiert werden. Danach wird ein historischer Rückblick über die bisherige Praxis geboten werden, um den Hintergrund dieser Arbeit besser zu überblicken.

In Teil 2 wird dann anhand eines konkreten Beispiels eine Art Übersetzungsanalyse stattfinden. Welche Aspekte der „Ursprungstexte“ werden übernommen, wie werden sie „übersetzt“? Das Besondere an den gewählten Beispielen ist die Tatsache, dass es sich um zwei aufeinanderfolgende Übersetzungen handelt: Thomas Ostermeier hat Rainer Werner Fassbinders Spielfilm *Die Ehe der Maria Braun* auf die Bühne gebracht, diese Bühnenfassung hat dann wiederum Hannes Rossacher für das Fernsehen aufgezeichnet. Es kann also im Folgenden nicht nur die Übersetzung vom Film auf die Bühne und von der Bühne ins Fernsehen betrachtet werden, zusätlich kann im Fazit der Arbeit festgestellt werden, ob Hannes Rossachers Aufzeichnung wiederum Aspekte der ursprünglichen Filmversion aufgreift.

Ich erwarte und hoffe, dass diese Arbeit zeigen wird, dass sehr wohl von einer intermedialen Übersetzung gesprochen werden kann. Diese Hoffnung hängt auch mit einer generellen

Hoffnung zusammen, dass die Praxis der Übertragung von Theaterinszenierungen im Fernsehen erhalten bleibt. Bei aller Kritik an Fehlern oder unzureichenden Aufzeichnungen bleibt es doch wenigstens eine Möglichkeit, ohne Reisen und Eintrittskarte Inszenierungen aus der ganzen Welt zu sehen. Es wird wohl immer Geschmackssache bleiben, ob der Einzelne Theateraufzeichnungen nur toleriert oder dankbar aufnimmt. Die Autorin zählt sich zur letzteren Gruppe von Menschen.

## Teil 1: Die Theorie – Intermedialität und intermediale Übersetzung

### I. Begriffsdefinitionen

### I.1 Intermedialität

> „In Folge der Aufweichung medialer Grenzen, die besonders in den sechziger Jahren in den Blick geriet, löste der Performance-Künstler Dick Higgins die Diskussion über Intermedialität aus. Der Begriff diente zur Charakterisierung von künstlerischen Prozessen und Werken, die sich jenseits der geläufigen Medien ansiedeln. [...] ‚The use of intermedia' gilt den diffusen Grenzbereichen unterscheidbarer Medien. Im Gegensatz zum ‚mixed-media', dem multimedialen Potpourri der Einzelmedien, fokussiert die intermediale Disziplin Überschneidungen bekannter, eingefahrener Erscheinungsformen von Medien, was neue Horizonte der Wahrnehmung und durch die Überlagerung angeregte ‚neue' Medienkonstellationen eröffnen könnte." [1]

Intermedialität ist ein Wort, das wie wenig andere Fachbegriffe der Medientheorie ungenau definiert ist. Während, wie hier schon angedeutet, der sehr diffuse „Grenzbereich" zwischen Medien, ihr Zusammenspiel oder auch ihre Wechselwirkung für fast alle Definitionen relevant sind, können kleine Unterscheidungen zu wesentlich auseinandergehenden Forschungsansätzen unter dem Titelwort Intermedialität führen. Zudem ist der genannte Zwischenraum überhaupt nur vorhanden und greifbar, wenn eine klare Definition und Unterscheidung der verschiedenen Medien vorliegt, was allein schon ein Problem darstellt.[2] Doch selbst wenn man dieses ausblendet, kann der Begriff so unterschiedliche Dinge wie einen Transfer zwischen verschiedenen Medien, Verweise auf andere Medien oder ästhetische Anleihen aus anderen Medien bedeuten[3], wobei manche Theoretiker alle Definitionen akzeptieren (z.B. Irina O. Rajewsky) und andere vehement eine einzige Definition verteidigen (z.B. Joachim Paech). Auf jeden Fall zu unterscheiden ist die Intermedialität von der Multimedialität. So ist zum Beispiel eine Videoprojektion auf der Bühne zwar multimedial, aber noch lange nicht intermedial. Ein mediales Produkt wird „dann *intermedial*, wenn es das *multi*-mediale Nebeneinander medialer Zitate und Elemente in ein konzeptionelles Nebeneinander überführt, dessen (ästhetische) Brechungen und Verwerfungen neue

---

[1] Moninger, Markus: Vom „Media-Match" zum „Media-Crossing". In: Balme, Christopher / Moninger, Markus [Hg.]: Crossing Media. Theater – Film – Fotografie – Neue Medien. München: ePodium-Verlag, 2004, S. 9.
[2] vgl. Ebd. S. 9f.
[3] vgl. Balme, Christopher: Theater zwischen den Medien. In: Balme, Christopher / Moninger, Markus [Hg.]: Crossing Media. Theater – Film – Fotografie – Neue Medien. München: ePodium-Verlag, 2004, S. 19.

Dimensionen des Erlebens und Erfahrens eröffnen."[4] Mit anderen Worten: wenn es nicht nur verschiedene Medien verwendet, sondern durch diese Verwendung auch sich selbst neu definiert oder zumindest anders erfahrbar macht.

In Ermangelung einer einheitlichen Definition von Intermedialität bleibt es jedem Wissenschaftler selbst überlassen, den Terminus für sich und seine Leser zu definieren und anhand dieser Definition zu arbeiten. Die vorliegende Arbeit kann und soll nicht alle Definitionen aufarbeiten. Stattdessen werden im Folgenden beispielhaft die Ansätze von Chiel Kattenbelt und Irina O. Rajewsky, zwei der führenden Wissenschaftler im Themenbereich der Intermedialität, kurz und zusammenfassend dargestellt. Dabei wird besonders auf jene Aspekte ihrer Definitionen und Terminologie eingegangen, die im zweiten Teil der vorliegenden Arbeit auf *Die Ehe der Maria Braun* als Film, Theaterstück und Theateraufzeichnung angewendet werden sollen. Am Ende dieses Kapitels soll dann eine Teildefinition von Intermedialität erarbeitet worden sein, die das weitere Vorgehen ermöglicht.

### I.1.1 Multi-, Trans- und Intermedialität nach Kattenbelt

Der Medientheoretiker und Professor Chiel Kattenbelt bietet klare Definitionen für die Begriffe Multi-, Trans- und Intermedialität an. Bei seiner Definition von Multimedialität ist interessant, dass er diese nicht nur auf der Ebene unterschiedlicher Disziplinen, sondern auch auf der Ebene verschiedener Zeichensysteme sieht. So versteht er nicht nur den Einsatz ganzer Medien innerhalb anderer als multimedial (z.B. einen Film, der im Zuge einer Theaterinszenierung auf der Bühne gezeigt wird) sondern auch das Verwenden von einem Medium fremden Zeichensystemen (z.B. Worten oder Tönen, die in ein Bild eingearbeitet werden). Genau genommen könne jedoch nur das Theater wirklich multimedial sein, denn es ist „das einzige Medium, das alle anderen Medien in sich aufnehmen kann, ohne die Spezifität der in sich aufgenommenen Medien durch seine eigene zu beeinträchtigen."[5] Nur am Theater ist es also möglich, nicht nur Elemente eines Mediums einzuarbeiten, sondern das Medium als solches und als eigenständiges Phänomen innerhalb eines anderen Mediums (Theater) zu verwenden, ohne dass es selbst lediglich zu Theater wird und seine medienspezifischen

[4] Müller, Jürgen E.: Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept. Einige Reflexionen zu dessen Geschichte. In: Helbig, Jörg [Hg.]: Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschugsgebiets. Berlin: Erich Schmidt, 1998, S. 37.

[5] Kattenbelt, Chiel: Multi-, Trans- und Intermedialität. Drei unterschiedliche Perspektiven auf die Beziehungen zwischen den Medien. In: Schoenmakers, Henri (Hg): Theater und Medien. Grundlagen – Analysen – Perspektiven; eine Bestandsaufnahme. Bielefeld: Transcript-Verl., 2008, S. 127.

Merkmale als Film/Musikstück/etc. verliert. Er geht sogar so weit festzustellen, dass in gewisser Weise der Treffpunkt mehrerer Medien immer mit einer Theatralisierung des Produktes einhergeht, dass also nicht nur Theater das einzig wirklich multimediale Medium ist, sondern dass Multimedialität immer auch theatral ist.[6]

Im Gegensatz zur Multimedialität, bei der ein Medium ein anderes unbeeinträchtigt in sich aufnimmt, steht bei Kattenbelt die Intermedialität. Darin sieht er die „Wechselwirkung zwischen unterschiedlichen Medien"[7]. Durch diese Wechselwirkung und die gegenseitige Beeinflussung der Medien (bei Kattenbelt ebenfalls ein Merkmal von Intermedialität) definieren sich die Medien neu, sie durchlaufen einen Wandlungsprozess, und es wird möglich, neue Sichtweisen auf sie zu entwickeln.[8] Insbesondere sieht Kattenbelt diesen Prozess in der Interaktion verschiedener Medien miteinander, wenn sie im Rahmen von Kunstwerken/Performances/Filmen/Inszenierungen nebeneinander gestellt werden und dies dazu führt, dass Kunst, Wissenschaft und Ethik in einen Diskurs treten[9]. Dieser Diskurs, das Wechselspiel gänzlich unterschiedlicher Medien, ist für ihn das wahrlich spannende und weiterführende intermediale Phänomen, durch das dem Rezipienten neue Sichtweisen ermöglicht werden.

Kattenbelt definiert als dritten Begriff in diesem Kontext noch „Transmedialität". Darunter versteht er die Übersetzung von einem Medium in ein anderes, wobei entweder der Inhalt oder aber die Form übersetzt wird[10]. Er vertritt die Meinung, dass eine Übersetzung des Inhalts, also ein Medienwechsel, dazu führt, „dass im Prozess der Übersetzung die spezifischen Merkmale des Ursprungsmediums völlig verloren gehen."[11] Seine Publikationen lassen also die Option außer Acht, dass sowohl inhaltliche als auch ästhetische Aspekte eines Mediums gleichzeitig in ein anderes übersetzt werden. Unabhängig von einem Medienwechsel beschäftigt er sich jedoch auch mit der Transmedialität als Wiederaufnahme der Gestaltungsprinzipien eines Mediums durch ein anderes Medium. Er zieht als Beispiel den

---

[6] vgl. Ebd. S. 20.
[7] Ebd. S. 129.
[8] vgl. Kattenbelt, Chiel: Intermediality in Theatre and Performance. Definitions, Perceptions and Medial Relationships. In: Cultura, Lenguaje y Representación. Revista de Estudios Culturales de la Universitat Jaume I. VI, 2008, S. 19-29, S. 25.
[9] vgl. Ebd. S. 27.
[10] vgl. Ebd. S. 23.
[11] Kattenbelt, Chiel: Multi-, Trans- und Intermedialität. Drei unterschiedliche Perspektiven auf die Beziehungen zwischen den Medien. In: Schoenmakers, Henri (Hg): Theater und Medien. Grundlagen – Analysen – Perspektiven; eine Bestandsaufnahme. Bielefeld: Transcript-Verl., 2008, S. 128.

deutschen Expressionismus und den darin stattfindenden freien Austausch von stilistischen Prinzipien zwischen Theater und Film heran[12].

Kattenbelt sieht dieses Verwenden von Darstellungsprinzipien eines fremden Mediums nicht unkritisch. Während er im schon genannten deutschen Expressionismus oder in Meyerholds kinematografischen Theater gelungene Beispiele einer gegenseitigen Beeinflussung der Medien sieht, steht er der unüberlegten und uninspirierten Verwendung von fremden Konstruktionsprinzipien besonders in gerade aufkeimenden Medien kritisch gegenüber. Hier nennt er als Beispiel das frühe Kino, das sich in seiner Statik am Theater anlehnte und erst sehr langsam eine eigene Sprache entwickelte und sich so vom Theater lösen konnte[13]. Er verweist hiermit auf den großen Unterschied zwischen einerseits Medien, die sich aus einer Hilflosigkeit heraus anderer „Sprachen" bedienen, und andererseits solchen, die bewusst mit solchen „Fremdwörtern" hantieren und spielen und so auf die Unterschiedlichkeit der Medien aufmerksam machen. Insbesondere hebt er positiv solche Beispiele hervor, die mit ihren Anleihen an anderen Medien eine Art Intertextualität erzeugen. Transmedialität kann also den Rezipienten ein anderes Medium zeigen, dieses zitieren und thematisieren und somit zwei Medien miteinander verbinden, ohne dass dabei eines verschwindet.

### I.1.2 Intermedialität nach Rajewsky

Eines der umfangreichsten und aktuellsten Werke zur Intermedialität ist Irina O. Rajewskys 2002 erschienenes, gleichnamiges Buch. Darin erarbeitet Rajewsky eine umfassende und verständliche Definition des Begriffs Intermedialität, indem sie ihn in leichter erschließbare Subkategorien unterteilt. Sie lässt dabei weder außer Acht, dass der Begriff umstritten ist und höchst unterschiedlich definiert wird, noch behauptet sie, eine allgemeine Definition gefunden zu haben. Trotzdem kann hervorragend auf ihre Ausführungen aufgebaut werden. Im Folgenden sollen einige der von ihr definierten Unterkategorien von Intermedialität kurz erwähnt und erläutert werden, die in weiterer Folge für diese Arbeit von Nutzen sein werden.

Die erste zu behandelnde Subkategorie von Intermedialität ist die „Medienkombination". Hierbei beschreibt Intermedialität die Art und Weise, wie zwei unterschiedliche Medien kombiniert werden, ohne zu verschwimmen. Statt dass die kombinierten Medien zu einem

[12] vgl. Ebd. S. 128.
[13] vgl. Kattenbelt, Chiel: Intermediality in Theatre and Performance. Definitions, Perceptions and Medial Relationships. In: Cultura, Lenguaje y Representación. Revista de Estudios Culturales de la Universitat Jaume I. VI, 2008, S. 19-29, S. 24.

neuen Medium fusionieren, bleiben beiden ihre medienspezifischen Merkmale erhalten und tragen beide damit zur „Konstitution des Gesamtprodukts“[14] bei. Voraussetzung hierfür ist immer, dass eine „Addition mindestens zweier, konventionell als distinkt wahrgenommener medialer Systeme“[15] stattfindet. Es handelt sich hier also um einen „kommunikativ-semiotischen Begriff“[16], der Merkmale eines Endprodukts beschreibt, während er gleichzeitig auf den Produktionsprozess verweist.

Als zweite Subkategorie von Intermedialität sei hier ein „Medienwechsel“ angeführt. Dieser Begriff bezieht sich auf die Produktionsweise eines medialen Produkts. Es handelt sich hierbei um „den Prozeß der Transformation eines medienspezifisch fixierten Prä‚textes‘ bzw. ‚Text‘substrats in ein anderes Medium, d.h. aus einem semiotischen System in ein anderes.“[17] Das heißt, dass es sich bei diesem Aspekt der Intermedialität nicht, wie bei der Medienkombination, um eine kombinierte Semiotik zweier Medien handelt, sondern stattdessen um die Übertragung von einem Inhalt aus einem Medium und dessen semiotischem System in ein anderes Medium und wiederum dessen semiotisches System. Der Medienwechsel beschreibt einen Prozess oder eine Produktionsweise und nicht ein Phänomen, das notwendigerweise am Endprodukt zu erkennen ist.

Unter den Oberbegriff „intermediale Bezüge“ fallen wiederum mehrere Einzelphänomene, deren verbindendes Element die Bezugnahme „auf ein bestimmtes Produkt eines anderen Mediums oder auf das andere Medium *qua* semiotischem System“[18] ist. Statt sich also ein fremdes Medium einzuverleiben oder mit ihm zu verschmelzen, bleibt nur das eine, tragende Medium bei dieser Art der Intermedialität als einziges Medium bestehen. Eine Subkategorie von intermedialen Bezügen ist die Systemerwähnung, die einerseits die explizite Erwähnung eines Systems bedeuten kann (z.B. das Diskutieren über ein Theaterstück in einem Film) andererseits aber auch die „Systemerwähnung *qua* Transposition“. Diese wesentlich schwerer erkennbare Form des intermedialen Bezugs bezeichnet das Übernehmen von

[14] Rajewsky, Irina O.: Intermedialität. Tübingen [u.a.]: A. Francke Verlag, 2002 (=UTB für Wissenschaft: Uni-Taschenbücher; 2261), S. 15.
[15] Ebd. S. 15.
[16] Ebd., S. 15
[17] Ebd. S. 16.
[18] Ebd. S. 16f.

> „Elementen und/oder Strukturen, die konventionell als einem fremdmedialen System zugehörig wahrgenommen werden und auf dieses verweisen, mit den Mitteln des kontaktnehmenden Mediums“. [19]

Rajewsky weist darauf hin, dass dies nur gegeben sei, wenn das System, auf das Bezug genommen wird, explizit erwähnt wird, wobei dies auch paratextuell oder sogar extratextuell geschehen kann. Doch nur so sei gewährleistet, dass der Rezepient den Bezug wahrnimmt und sein Verständnis des Werkes entsprechend beeinflusst wird. Während z.B. die Literatur darauf angewiesen ist, verbalsprachlich auf andere Systeme Bezug zu nehmen, sind Film und Fernsehen

> „nicht allein an die verbale Sprache und die damit verbundenen Codes und Konventionen gebunden; sie greifen vielmehr vorrangig und medienspezifisch auf ikonische Zeichen zurück, die sich im Unterschied zu den symbolischen durch eine Ähnlichkeitsbeziehung zwischen Signifikant und Signifikat bestimmen.“ [20]

Ein letzter bei Rajewsky definierter Begriff sei hier noch erwähnt: die Transmedialität. Hierunter versteht Rajewsky „Wanderphänomene“, das heißt die Behandlung eines Stoffes oder Stils in verschiedenen Medien[21]. Es ist dabei notwendig festzuhalten, dass sie hier nicht lediglich ein anderes Wort für die ebenfalls von ihr erläuterte Transposition eines Stoffes einsetzt. Stattdessen handelt es sich bei Rajewskys Transmedialität um

> „medienunspezifische Phänomene, die in verschiedensten Medien mit den dem jeweiligen Medium eigenen Mitteln ausgetragen werden können, ohne daß hierbei die Annahme eines kontaktgebenden Ursprungsmediums wichtig oder möglich ist.“ [22]

Somit beschreibt die Transmedialität bei Rajewsky ein bestehendes Produkt und nicht einen Prozess, es geht um eine Eigenschaft statt um einen Vorgang. Insbesondere da bei Rajewsky eine Transposition explizit auf das Ursprungsmedium verweisen muss und in einem transmedialen Konstrukt noch nicht einmal das Ursprungsmedium erkennbar sein muss, ist der Unterschied zwischen den zwei zuerst sehr ähnlich anmutenden Phänomenen gegeben.

### I.1.3 Intermedialität in dieser Arbeit

Da es, wie eingangs erwähnt, keine allgemein anerkannte und gültige Definition von Intermedialität gibt, muss auch für diese Arbeit eine Definition festgelegt werden. Hierzu werden die Ausführungen der vorangegangenen Unterkapitel zu Hilfe gezogen und einige der darin erwähnten Unterbegriffe ausgewählt und zusammengeführt. Multimedialität spielt

---

[19] Ebd. S. 159.
[20] Ebd. S. 163.
[21] Vgl. Ebd. S. 12f.
[22] Ebd. S. 13.

natürlich in der zu behandelnden Theaterinszenierung wie in jedem Theaterprojekt eine zentrale Rolle und ist mit der von Rajewsky definierten „Medienkombination“ vergleichbar. Beide sind so sehr ein Teil von Theater, dass ihre Ausweisung in dieser Arbeit überflüssig wäre. Aber der von Kattenbelt behandelte Unterpunkt von Multimedialität, nämlich die Verwendung medienfremder Zeichensysteme ohne das dazugehörige Medium, ist für diese Analyse relevant und wird hier unter Intermedialität eingeordnet.

Zudem soll ein bei Kattenbelt und Rajewsky ähnlich beschriebenes, aber verschieden bezeichnetes Phänomen behandelt werden. Bei Kattenbelt ist dies die Transmedialität, welche den Medienwechsel eines Inhalts oder aber die Übernahme von einem medienfremden Zeichensystem bezeichnen kann. Bei Rajewsky ist dasselbe Phänomen viel einfacher als Medienwechsel bezeichnet, für sie eine Unterkategorie der Intermedialität. Beides beschreibt einen Prozess, eine Übertragung und ein Phänomen, bei dem ein Inhalt mit einem anderen Zeichensystem erzählt wird, welches entweder dem Ursprungsmedium oder einem fremden Medium entspricht.

Zuletzt sei hier noch die Form des intermedialen Bezugs dazugezählt, den Rajewsky in ihrem Buch vorstellt: die „Systemerwähnung *qua* Transposition“. Hiermit bezeichnet sie die Übernahme von Elementen oder Strukturen aus einem anderen Medium, wobei dieses Ursprungsmedium erwähnt werden muss.

Vereinendes Element dieser Begriffsdefinitionen ist die Verwendung medienfremder semiotischer Systeme. Während die erwähnten Begriffe alle nicht der Begriff Intermedialität sind, sondern diverse Unterkategorien oder verwandte Begriffe, so sollen sie doch die für diese Arbeit gültige Definition von Intermedialität umschreiben. Intermedialität soll zu diesem Zwecke in erster Linie die Verwendung medienfremder Zeichensysteme und Stilelemente bezeichnen. Dieses Wechselspiel der Medien, diese bewusste Anleihe und Übernahme von Elementen, soll hier den Zwischenraum, die Intermedialität, ausmachen. Der Medienwechsel, das Übertragen von Inhalten, ist natürlich zentraler Teil dieser Arbeit. Dieser Vorgang wird im Folgenden als „intermediale Übersetzung“ definiert. Erst der zweite Teil dieses Begriffs, die Übersetzung, bezeichnet den Übertragungsprozess, wie ihn Kattenbelt und Rajewsky beschreiben. Intermedialität soll in dieser Arbeit hingegen einen Zustand und nicht einen Prozess beschreiben. Für unsere Zwecke bedeutet das Wort lediglich die Wechselbeziehung von und den Zwischenraum zwischen verschiedenen Medien; es steht für

Zwittermomente, in denen verschiedene Medien zusammenkommen, ohne dass ein neu zu definierendes Medium entsteht, wobei aber die vorliegenden Medien nicht mehr den klassischen Gesetzmäßigkeiten und Definitionen entsprechen.

### I.2 Intermediale Übersetzung

Nachdem nun ausführlich über den Begriff Intermedialität geschrieben wurde, müssen wir uns dem zweiten Teil des Ausdrucks „intermediale Übersetzung" widmen. Eine Übersetzung weist auf einen Wechsel der Sprache hin. Das heißt nicht, dass nur der Inhalt des einen Mediums in einen anderen medialen Rahmen gesetzt werden kann und man schon von Übersetzung sprechen kann. Hierzu muss erst ein Prozess stattfinden, nach dem die Sprache des einen Mediums nicht mehr verwendet wird, dafür nun das gleiche mit der Sprache eines anderen Mediums ausgedrückt wird. Das heißt, dass eine intermediale Übersetzung nur dann stattfindet, wenn der Anspruch auch jener ist, eine stattfinden zu lassen. Eine neue Auseinandersetzung mit demselben Stoff ist keine intermediale Übersetzung, sondern eine neue Auseinandersetzung. Eine Neuinszenierung desselben Stoffes mit anderen Zielen ist eine Neuinszenierung. Diese Neuinszenierung, diese neue Auseinandersetzung, kann zwar in einem anderen Medium erfolgen, wodurch der Stoff einen Medienwechsel erfährt, aber es findet dadurch nicht zwingend eine intermediale Übersetzung statt!

Bei einer Übersetzung denkt man gemeinhin an eine zwischensprachliche (interlinguale) Übersetzung. Doch das Konzept der Übertragung von einer Sprache in eine andere, von einem System in ein anderes, kann natürlich auch auf andere Arten der Übersetzung umgelegt werden. Umberto Eco behandelt die von Jakobson 1959 vorgebrachten drei Arten der Übersetzung: zwischensprachliche, innersprachliche und intersemiotische Übersetzung.

> „Die intersemiotische Übersetzung – und hierin lag die größte Neuerung dieses Vorschlags – ist diejenige, in der ‚eine Interpretation verbaler Zeichen durch ein System nichtverbaler Zeichen' vorliegt, also zum Beispiel wenn ein Roman in einen Film ‚übersetzt' wird oder eine Fabel in ein Ballett."[23]

Hiermit legen Jakobson und Eco die Grundlage für eine intermediale Übersetzungsanalyse. Sie eröffnen die Möglichkeit, dass bei einem Wechsel von einem semiotischen System in ein anderes von einer Übersetzung gesprochen werden kann. Die Voraussetzung dafür ist natürlich das Existieren eines Systems, das einer Sprache gleichkommt. Um bei der Übertragung von einem Film in ein Theaterstück von einer Übersetzung sprechen zu können,

[23] Eco, Umberto: Quasi dasselbe mit anderen Worten: über das Übersetzen. München: Deutscher Taschenbuchverlag , 2009, S. 267.

müssen eine Theatersprache und eine Filmsprache existieren. Es müssen Aspekte des semiotischen Systems des Theaters definiert werden, die im Film nicht existieren, und vice versa. Daher soll im folgenden eine Auseinandersetzung mit den Sprachen des Films, des Theaters und des Fernsehens stattfinden. Dabei soll aber nicht diskutiert werden, welche Form wofür besser geeignet sei, welche Möglichkeiten und Unmöglichkeiten sie mit sich bringen. Ebensowenig soll an dieser Stelle eine Einführung in die Film-, Theater- und Fernsehanalyse geboten werden, wenngleich eine Analyse teilweise im zweiten Teil dieser Arbeit an den behandelten Beispielen erfolgt. An dieser Stelle soll lediglich die Semiotik der drei Formen präsentiert werden, unter besonderer Berücksichtigung der Unterscheidungen zwischen diesen und jener Aspekte, die sie zu einer „Sprache" oder auch zu einem übersetzbaren „Text" werden lassen. Dies lässt sich wie folgt zusammenfassen:

> „Als ‚Text' wird aus mediensemiotischer Perspektive dabei alles verstanden, was sich auf der Grundlage der beiden Prinzipien Auswahl und Kombination als eine konkrete Manifestation eines Zeichensystems aus Zeichen konstituiert und dabei Bedeutungseinheiten ausbildet, egal welcher Provenienz diese Zeichen sein mögen."[24]

Laut Erika Fischer-Lichte produzieren kulturelle Systeme

> „stets etwas sinnlich Wahrnehmbares, Laute, Handlungen, Gegenstände, denen aus dem Zusammenhang der Kultur heraus, in der sie hervorgebracht werden, eine bestimmte Bedeutung beigelegt wird. Die Erzeugung von Bedeutung erfolgt also vermittels der Herstellung von *Zeichen*."[25]

Diese Zeichen, die kulturelle Systeme[26] produzieren, gilt es nun zu definieren beziehungsweise zu erwähnen. Im Folgenden sollen also die Elemente und Zeichen von Film, Theater und Fernsehen definiert werden, die im zweiten Teil der Arbeit zur Betrachtung der intermedialen Übersetzung verwendet werden sollen.

### I.2.1 Filmsprache

Filmsprache ist eng verbunden mit Filmtechnik. Denn Filme erzählen ihre Geschichten nicht nur mit den Worten und dem Spiel der Schauspieler, sondern mit Hilfe der Kamerabilder,

---

[24] Gräf, Dennis u.a.: Filmsemiotik. eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate. Marburg: Schüren, 2011 (=Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik; 3), S. 17.

[25] Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Bd. 1: Das System der theatralischen Zeichen. Tübingen: Narr, 1988, S. 8.

[26] in diesem Fall Film, Theater und Fernsehen

ihrer Zusammenstellung und des Tons[27]. Diese einzelnen Elemente sind sozusagen die „Worte“ der Filmsprache, die zu einem Gesamtprodukt zusammengefügt werden. Der Film basiert auf einem Drehbuch, das in der Inszenierung aufgeht, die wiederum in der „mise-en-cadre“ aufgeht, die wiederum in der Montage aufgeht und so zu einem plurimedialen Produkt wird: dem Film.[28] Ein wesentlicher Unterschied zu den Worten einer linguistischen Sprache ist also, dass sich diese Elemente der Filmsprache überlagern, miteinander verschmelzen und so im Endprodukt nur zum Teil klar erkennbar und dem Zuschauer nur selten bewusst sind. Deswegen erfordert die semiotische Analyse eines Filmes präzise Arbeit. Jürgen Kühnel unterteilt die „Darstellungs- und Ausdrucksmittel des Films“ in drei Bereiche. Er untscheidet „Codes der ‚mise-en-scène‘, Codes der ‚mise-en-cadre‘ und Codes der Montage, die ihrerseits unterschiedlichen Phasen der Produktion zugeordnet werden können.“[29]

Die Grundlage eines Films bildet sein Drehbuch. Es legt nicht nur das gesprochene Wort, sondern meist auch die Handlung der Darsteller fest. Es besteht aus Dialogen, Szenenbeschreibungen und Regieanweisungen. Während Regisseure und Schauspieler meistens die Freiheit haben und nutzen, den Anweisungen des Drehbuchs etwas Eigenes hinzuzufügen, kann dies doch meistens als Grundlage für die Analyse eines Films verwendet werden. Seine Betrachtung als „Buch“ erlaubt auch, das von Regisseur und Schauspielern Hinzugefügte als solches zu erkennen und getrennt davon zu betrachten. Da das Drehbuch in der Inszenierung „aufgeht“, ist es rein anhand des Endprodukts nicht notwendigerweise erkennbar. Zieht man es jedoch heran, werden Grundlage und Inszenierung voneinander trennbar.

Den meisten Zuschauern fällt an einem Film in erster Linie seine Inszenierung und Ausstattung auf. Die Spielweise der Darsteller und das von ihnen Dargestellte, ihre Kostüme, die Räume – all diese Elemente eines Films werden direkt präsentiert und ausgestellt. Sie sind aber gleichzeitig das am wenigsten spezifisch filmische Element eines Films. Sie könnten genauso in einem Theaterstück verwendet werden. Freilich wäre das leise Flüstern eines

---

[27] Ob die Technik hierbei mehr Möglichkeiten bietet oder aber den Künstler einschränkt, ist genauso irrelevant in Hinblick auf eine Übersetzung wie der „schöne Klang“ oder die „Aussprechbarkeit“ einer linguistischen Sprache, wenn es darum geht, diese zu übersetzen.

[28] Vgl. Kühnel, Jürgen: ‚Mimesis‘ und ‚diegesis‘ – szenische Darstellung und filmische Erzählung. Zur Ästhetik der Oper in Film und Fernsehen. In: Csobádi, Peter (Hg.): Salzburger Symposion: Das Musiktheater in den audiovisuellen Medien. Ersichtlich gewordene Taten der Musik. Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 1999. Anif/Salzburg: Mueller-Speiser, 2001, S. 67f.

[29] Ebd.S. 66f.

Filmschauspielers in der Nahaufnahme, würde es von einem Theaterschauspieler auf der Bühne nachgeahmt, für einen großen Teil des Publikums nicht hörbar. Es gibt also durchaus eine filmische Spielweise, und dies lässt sich auch auf alle Bereiche der Ausstattung übertragen. Wenn zum Beispiel eine Verletzung im Theater sichtbar sein soll, muss sie größer und greller sein als das für einen Film mit seinen Nahaufnahmen nötig wäre.

Das *mise-en-cadre* fällt in einem Film selten bewusst auf, lenkt jedoch die Wahrnehmung des Zuschauers maßgeblich und ist eines der wichtigsten semiotischen Elemente eines Films. Hierunter fallen die Einstellungsgrößen, -perspektiven und -längen (welche aber auch teilweise zur Montage gehören) und die Bewegung des Kamerabildes (durch einen Schwenk, einen Zoom, eine Kamerafahrt etc.). „Die *Einstellung* bezeichnet die kleinste kontinuierlich belichtete filmische Einheit. Sie besteht in der Regel aus mehreren Phasenbildern und beginnt bzw. endet jeweils mit einem Schnitt."[30] Die Einstellungsgröße bezeichnet den Bildausschnitt und wird meistens in Relation zur zentralen abgebildeten Person beschrieben. Die Bezeichnungen für die verschiedenen Einstellungsgrößen (Super-Totale, Totale, Halbtotale, Amerikanische, Nah, Groß, Detail) sind nicht allgemeingültig definiert, im Folgenden sollen die Definitionen von Helmut Korte verwendet werden[31]. Dieser bringt auch die Wichtigkeit der Einstellungsgröße auf den Punkt, wenn er schreibt:

> „Da die Distanz zum gemeinten Objekt – neben den Konsequenzen für die Verständlichkeit der Handlung – vor allem atmosphärische und emotionale Qualitäten hat und beispielsweise durch Nähe oder Abstand zu den Akteuren den Einfühlungsprozess steuert, ist die gewählte Einstellungsgröße von zentraler Bedeutung, um die Aufmerksamkeit und Identifikationsbereitschaft des Publikums gezielt zu beeinflussen." [32]

Eine besondere Bedeutung erhält hierbei die Einstellungsgröße „Großaufnahme". Sie wird immer wieder im Vergleich zwischen Theater und Film erwähnt. Sie „gilt nicht zuletzt als wesentlichstes Unterscheidungsmerkmal zwischen Theater und Film, und es wird ihr eine hohe Filmspezifität zugeschrieben."[33]

Die Einstellungslänge kann noch schlechter als die Einstellungsgröße unabhängig und eindeutig definiert werden, da sie sich nur in Abhängigkeit zum Gesamtfilm bewerten lässt.

---

[30] Korte, Helmut: Einführung in die systematische Filmanalyse. Berlin: Schmidt, 2010, S. 34.
[31] Vgl. Ebd.S. 34.
[32] Ebd.S. 34.
[33] Janschek, Eva: Die Wirkung medienspezifischer formaler Codes am Beispiel von Theater im Fernsehen. Wien: Dipl.-Arb., 1995, S.63 .

Eine acht Sekunden dauernde Einstellung von einem Bild, in dem viel passiert, hat nicht den gleichen Effekt wie eine ebenso lange Einstellung von einem unbeweglichen Gesicht in Nahaufnahme – letzteres wird subjektiv wahrscheinlich als länger empfunden und verweist so zum Beispiel auf die Wichtigkeit dieses Gesichtes, während das handlungsreiche Bild so lange stehen muss, um überhaupt zur Gänze inhaltlich erfasst zu werden.[34] Die Einstellungsperspektive kann gerade, untersichtig oder aufsichtig sein und so wieder das Empfinden des Zuschauers lenken. Gemäß den kulturellen und medialen Konventionen deutet ein untersichtiges Bild auf die Macht der dargestellten Figur und ein aufsichtiges Bild auf deren Unterlegenheit hin. Ein schiefes oder unruhiges Kamerabild hat meist eine beunruhigende Wirkung auf den Zuschauer und lässt ihn die Emotionalität einer Lage erspüren. Diese Konventionen sind jedoch nicht allgemeingültig.[35]

Die Einstellungen in einem Film reihen sich zu Szenen, die Szenen zum Gesamtfilm. Somit sind die Einstellungen die Bildebene des Films. Die Bilder können in ihrer Farbgebung, Belichtung, etc. noch bearbeitet werden und so eine eigene Ästhetik entwickeln. Die zweite große Ebene eines Films ist der Ton. Dieser besteht nicht nur aus dem gesprochen Wort der Darsteller, sondern auch aus Soundeffekten und Musik. Hierbei ist eine wichtige Unterscheidung jene in diegetischen und nicht-diegetischen Ton. Ersteres bezeichnet allen Ton, dessen Quelle sich im Bild befindet, d.h.die gesprochenen Worte der Figuren, aber auch die Musik aus einem Radio oder das Knallen einer abgefeuerten Pistole. Nicht-diegetischer Ton bezeichnet hingegen hinzugefügten Ton, also solchen, der seinen Ursprung nicht in der erzählten Handlung hat wie zum Beispiel Filmmusik. Beides kann eine starke Wirkung auf die Zuschauer entwickeln, Filmmusik lenkt ihre Gefühle dabei oft unterbewusst.

Der Film erzählt seine Geschichten also mit Bild und Ton, wobei unter Bild sowohl der Inhalt als auch die Einstellungen fallen. Dabei kann diskutiert werden, „ob, und wenn ja, unter welchen Umständen und in welchem Maße sich die Bedeutung eines Filmbildes in Folge der Kamerahandlung von der Bedeutung des realen Gegenstandes unterscheidet.“[36] Fest steht jedoch, dass das Filmbild vom Publikum anders wahrgenommen wird als die Realität – diese

[34] Vgl. Gräf, Dennis u.a.: Filmsemiotik. eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate. Marburg: Schüren, 2011 (=Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik; 3), S. 119f.
[35] Vgl. Korte, Helmut: Einführung in die systematische Filmanalyse. Berlin: Schmidt, 2010, S. 49f.
[36] Opl, Eberhard zit. nach Janschek, Eva: Die Wirkung medienspezifischer formaler Codes am Beispiel von Theater im Fernsehen. Wien: Dipl.-Arb., 1995, S.47.

Wahrnehmung beruht auf Codes, die es heutzutage schon gut kennt. Die Kommunikationssituation im Kino ist in Hinblick auf diese Wahrnehmung asymmetrisch,

> „da Pubikumsreaktionen keinerlei unmittelbaren Einfluß auf den Kommunikationsprozeß nehmen. Diese Art der unilateralen Kommunikation läßt den Film weniger als Mittel der Interkommunikation denn als Mittel der Expression erscheinen.“ [37]

So unterscheidet sich die Kommunikationssituation im Kino wesentlich von jener im Theater, wo zudem teilweise sehr unterschiedliche Codes eingesetzt werden.

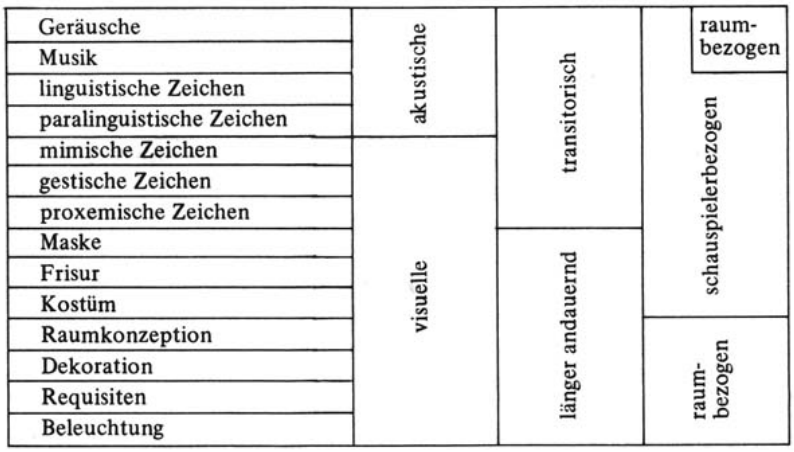
### I.2.2 Theatersprache

Im Theater existieren parallel zwei Kommunikationssituationen: Die Handlung auf der Bühne ist eine Kommunikation zwischen den Schauspielern, darüber hinaus wird mit dem Publikum kommuniziert. Im Gegensatz zum Kino kann letzteres auch bidirektional werden, wenn das Publikum mit seinen Reaktionen auf das Bühnengeschehen einwirkt. Für die Analyse der intermedialen Übersetzung und somit für diese Arbeit wird die zweite Kommunikationsform relevant sein, da es ja darum geht, wie dieser Kommunikationsprozess (wenn auch bei Film und Fernsehen unilateral) jeweils vonstatten geht. Dabei muss man immer bedenken, dass im Gegensatz zu anderen Kunstwerken (z.B. Film oder Gemälde) der Kommunikationsprozess im Theater laut Erika Fischer-Lichte nur synchron stattfinden kann. Sie nennt diesen Umstand das „Transitorische“ des Theaters.[38]

Erika Fischer-Lichte hat auch eine Auflistung von theatralen Zeichen verfasst, auf die im Folgenden zurückgegriffen werden soll. Fischer-Lichte weist eingangs darauf hin, dass diese Zeichen alle „ikonische Zeichen“ sind, da sie jeweils nur die jeweiligen kulturellen Zeichen abbilden, statt diese selbst zu sein[39]. Sie geht bei der Erstellung ihrer Liste von der Definition aus, dass Theater sich ereignet, „wenn es eine Person A gibt, die X verkörpert, während S zuschaut.“[40] Aus dieser Grundkonstellation leitet sie dann 14 Zeichen ab und kategorisiert diese wie in der folgenden Tabelle dargestellt:

---

[37] Metz, Christian zit. nach Janschek, Eva: Die Wirkung medienspezifischer formaler Codes am Beispiel von Theater im Fernsehen. Wien: Dipl.-Arb., 1995. S.46.
[38] vgl. Ebd. S. 15f.
[39] vgl. Ebd.S.28.
[40] Ebd.S.25.



Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Bd. 1: Das System der theatralischen Zeichen. Tübingen: Narr, 1988, S.28.

Geräusche und Musik auf der Bühne können technisch eingespielt oder live produziert werden. Dies ähnelt dem diegetischen und nicht-diegetischen Ton beim Film, aber beim Theater ist es üblicher, auch live auf der Bühne Musik zu machen oder Geräusche zu produzieren, ohne dass dies in der Handlung vorkommt. Die Soundeffekte (schließende Türen, Schüsse, tropfendes Wasser etc.), die beim Film oft nachträglich so gelegt werden, dass dem Zuschauer nicht bewusst ist, dass sie nicht wirklich beim Dreh live entstanden sind, sondern nachträglich synchron eingearbeitet wurden, werden am Theater oft auf der Bühne gefakt, wodurch ihre Entstehung offengelegt wird. Dabei wird deutlich gemacht, dass sie eben nur Ikone sind, kein echter Schuss, sondern nur ein theatralisches Zeichen für einen Schuss. Ebenso kann Musik ein Element der Handlung sein, wenn in einer Szene zum Beispiel gesungen oder Radio gehört wird. Sie kann aber auch außerhalb der Handlung entstehen und entweder über Lautsprecher eingespielt oder live auf der Bühne produziert werden.

Linguistische Zeichen sind ein besonderes Element einer Inszenierung, weil sie meistens nicht nur auf die Inszenierungsarbeit zurückzuführen sind, sondern aus einem Theatertext hervorgehen. Dieser bildet im klassischen europäischen Theater den Ausgangspunkt einer Theaterproduktion und ist dessen Grundlage. Trotzdem wird er oft in oder vor dem Probenprozess stark verändert und angepasst. Es kann also zwischen dem Text des Stückes und dem Text der Inszenierung, der Spielfassung oder Strichfassung, differenziert werden. Diese ist ein wesentlicher Anhaltspunkt für eine Inszenierungsanalyse, da sie wichtige Hinweise auf den Interpretationsansatz des Regieteams bietet[41].

[41] Vgl. Balme, Christopher: Einführung in die Theaterwissenschaft. 4. durchgesehene Auflage. Berlin: E. Schmidt, 2008.

Die in der Auflistung folgenden vier Arten von Zeichen (paralinguistische Zeichen, mimische Zeichen, gestische Zeichen, proxemische Zeichen) bilden zusammen die Spielweise des Schauspielers. Dieser belegt die Worte des Textes erst durch Intonation mit eigener Bedeutung, verleiht diesen mit Gestik und Mimik Gewicht und bewegt sich als Figur über die Bühne. Die möglichen Interpretationsansätze im Zusammenhang mit der Spielweise sind fast unzählbar. Ob realistisch oder angedeutet, überspitzt oder unterspannt, mit den Worten oder gegen den Strich gespielt wird: diese Entscheidungen sind wesentlicher Bestandteil einer Inszenierung und bieten oft den ersten Anhaltspunkt für eine Analyse. Immerhin ist das Ensemble einer Produktion das Aushängeschild und das Leben der Inszenierung, die Darsteller sind das Element, das das Publikum beobachtet und verfolgt, dem es zuhört und in das es sich vielleicht sogar einfühlt.

Die nächsten sechs Zeichen der Auflistung (Maske, Frisur, Kostüm, Raumkonzeption, Dekoration, Requisiten) können unter dem Sammelbegriff der Ausstattung zusammengefasst werden. Sie kreieren den Raum und die Ästhetik einer Inszenierung und sind somit ein weiterer visueller Bestandteil. Im Gegensatz zu den meisten Mainstreamfilmen geht es dabei nicht immer darum, einen möglichst realistischen Raum und eine lebensechte Nachahmung eines Menschen darzustellen. Stattdessen kann der Raum genauso wie Kostüm und Maske mit Andeutungen arbeiten, Versatzstücke verwenden oder die Realität persiflieren oder überspitzen. Auch hier sind die Optionen beinahe endlos, jede Inszenierung muss aufs Neue daraufhin geprüft werden, wie diese ästhetischen visuellen Elemente miteinander als Gesamtkonzept zu betrachten sind.

Zuletzt zählt Erika Fischer-Lichte noch die Beleuchtung zu den theatralen Zeichen. Diesem Punkt soll hier nun aber eine Erweiterung hinzugefügt werden: die technischen und multimedialen Zeichen. Musik und Geräusche können, wie bereits erwähnt, auch technisch eingespielt werden, aber aus dem zeitgenössischen Theater sind auch weitere technische Elemente nicht wegzudenken. Insbesondere Projektionen oder Videoeinspielungen sollen hier Erwähnung finden. Ob als vorproduzierter Film, Archivmaterial oder Live-Kamerabild, ob auf Bildschirmen oder projiziert: das Video ist aus dem Theater nicht mehr wegzudenken. Die Verwendungsweisen sind natürlich sehr verschieden. Ob das Bühnengeschehen live gefilmt und dem Publikum in der Nahaufnahme gezeigt wird, ob mit dem Video interagiert wird, ob es als Teil der Handlung (Nachrichten im Fernseher, Video-Chat mit anderen Figuren etc.)

oder als Raumkonstruktion (projizierte Häuserfront oder Wohnungswand etc.) vorkommt, die Technik schafft in dieser Hinsicht neue Möglichkeiten, die über ein Theater mit vierter Wand hinausgehen.

Aus diesen Zeichen ergibt sich dann eine Sprache des Theaters beziehungsweise der Text einer Inszenierung. Nicht nur jeder Kulturkreis und seine Theaterkonventionen, selbst jede Inszenierung trifft eine Auswahl aus diesen Zeichen und erzählt damit ihre Geschichte. Damit soll nicht behauptet werden, dass eine Inszenierung zum Beispiel ohne Beleuchtung auskommen könne (immerhin soll meistens das Bühnengeschehen sichtbar sein), aber es kann doch eine Auswahl getroffen werden, welche Zeichen besonders stark und auf welche Weise verwendet werden sollen. Dabei ist natürlich teilweise die Reduktion eines der Elemente (zum Beispiel der Beleuchtung, wodurch eine Inszenierung zu großen Teilen im Dunkeln spielen würde) gerade eine starke Aussage. Wenn aber nun, um beim Beispiel der Beleuchtung zu bleiben, eine Open-Air-Produktion bei Tageslicht gespielt wird, muss vielleicht sogar auf Grund der Umstände auf Beleuchtung verzichtet werden, ohne dass dies eine tiefere Bedeutung hat. So muss also bei der Analyse einer Inszenierung oder auch nur bei der Wahrnehmung einer Inszenierung immer eine neue Zusammenstellung von theatralischen Zeichen erwartet werden, die in unterschiedlichem Maße sinntragend sein können.

### I.2.3 Fernsehsprache

Wie der Film erzählt auch das Fernsehen mit technisch produzierten Bewegtbildern seine Geschichten. Beide Medien scheinen sich dadurch sehr zu ähneln, die Versuchung ist groß, beide gleich zu behandeln und dieselben Zeichensysteme beim Fernsehen zu vermuten, die schon für den Film definiert wurden. Es sollen jedoch im Folgenden einige Unterschiede herausgearbeitet werden, die insbesondere auch auf Fernsehaufzeichnungen von Kulturveranstaltungen zutreffen. Dabei muss natürlich zwischen Film und Fernsehen unterschieden werden. Deswegen soll es hier nur um für das Fernsehen produzierte Formate gehen – Spielfilme, die außer im Kino auch im Fernsehen gezeigt werden, können in diesem Zusammenhang nicht als Fernsehen bezeichnet werden. Film erzählt – Fernsehen berichtet. Es geht hier um eine Sprache, die dem Medium eigen ist, nicht (oder nicht in erster Linie) um die materielle Situation eines Fernsehgerätes im Gegensatz zu einer Kinoleinwand. Wenn eine Aufzeichnung fürs Fernsehen in einem gemieteten Kino gezeigt wird, ist sie immer noch Fernsehen, nicht Spielfilm. Wenn ein Spielfilm im Fernsehen gezeigt wird, ist er auch Spielfilm und nicht Fernsehen (man kann darüber streiten, wie es sich damit verhält, wenn der

Spielfilm „modified to fit your screen“ ist), und nur weil jemand einen Beamer und eine große weiße Leinwand zu Hause hat und sich darauf *Das Perfekte Promi-Dinner* anschaut, ist er noch lange nicht im Kino, und die perfekt Dinierenden sprechen weiter die Sprache des Fernsehens und nicht jene des Films.

Ein wesentlicher Aspekt des Fernsehens im Gegensatz zum Kinofilm ist die Abbildung der Wirklichkeit. Dies geschieht in Form von tagesaktuellen Sendungen wie Nachrichten oder in Form von Dokumentationen. Die Aufzeichnung einer Theaterinszenierung fällt dabei bis zu einem gewissen Grad unter den Überbegriff Dokumentation. Wenn diese nämlich live übertragen oder zumindest „live to tape“[42] aufgezeichnet wird, kann der Fernsehregisseur nicht wie ein Filmregisseur eingreifen und umbauen, sondern nur das Geschehen so gut wie möglich live einfangen. Welche Optionen haben Fernsehmacher also, um dieses bestmögliche Ergebnis zu erzielen – mit anderen Worten: Welche Sprache können sie verwenden?

Jürgen Kühnel spricht von der „zerstreuten Wahrnehmung“ des Fernsehens und seiner defizitären Qualität im Vergleich zum Film. Das Fernsehen habe daher

> „diese Defizite durch die Entwicklung eines [sic!] fernsehspezifischen Varietät der Bildsprache des Films zu kompensieren versucht, charakterisiert durch die Dominanz der Nah- und Großaufnahmen und der mittleren Einstellungsgrößen, bei weitgehendem Verzicht auf die Totale, durch eine Präferenz für Innenaufnahmen, bei gleichmäßiger Ausleuchtung, und durch die rasch wechselnde Bildfolge.“[43]

Es gibt also sehr wohl Unterschiede zwischen der Bildsprache des Fernsehens und jener des Films. „Die Grammatik des Fernsehens [...] entwickelte sich aus den Techniken der Filmemacher der dreißiger Jahre. Diese Techniken sind im wesentlichen Einstellungslänge, Einstellungsgröße, Perspektive der Einstellung und Kamerabewegung.“[44] Das wesentliche Wort in diesem Zitat ist „entwickelte“. Während die Technik die Möglichkeiten des Fernsehens begrenzt, wählt das Fernsehen über die Jahre seiner Entwicklung unterschiedliche

---

[42] Unter diesem Begriff versteht man gemeinhin eine Aufzeichnung, die das Aufzuzeichnende nicht unterbricht oder beeinflusst, sondern in einem Durchgang passieren lässt. Dabei wird das live Geschehende direkt aufgezeichnet, sozusagen wie eine Live-Übertragung ohne Zuschauer vor Ort.

[43] Kühnel, Jürgen: ‚Mimesis‘ und ‚diegesis‘ – szenische Darstellung und filmische Erzählung. Zur Ästhetik der Oper in Film und Fernsehen. In: Csobádi, Peter (Hg.): Salzburger Symposion: Das Musiktheater in den audiovisuellen Medien. Ersichtlich gewordene Taten der Musik. Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 1999. Anif/Salzburg: Mueller-Speiser, 2001, S. 63.

[44] Schmölz, Thomas: Opera di televisione – musica di fondo? Zur medienspezifischne Rolle der Musik bei einer im Fernsehen übertragenen Oper. In: Csobádi, Peter (Hg.): Salzburger Symposion: Das Musiktheater in den audiovisuellen Medien. Ersichtlich gewordene Taten der Musik. Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 1999. Anif/Salzburg: Mueller-Speiser, 2001,S. 130.

Elemente dieser Möglichkeiten aus, um sie zu verwenden. Während theoretisch die gleichen Kameras und Kamerasysteme[45] zur Verfügung stehen, sind einige davon zu groß oder störend, um sie bei einer Live-Aufzeichnung oder in der dokumentarischen Arbeit einzusetzen. Oft gibt es fernsehtauglichere Alternativen zu bekannten Techniken, wie folgendes Beispiel zeigt:

> „Wenn der Film übergehen will von Ferne zu Nähe oder umgekehrt, dann bevorzugt er eine Fahrt der Kamera; dazu muss eine Schiene gelegt werden auf ebenem Boden, damit die Kamera und das Bild nicht wackeln. Das Fernsehen bevorzugt zur Überwindung von Entfernung eine Veränderung der Brennweite, das Zoom. Ein Mittel, das der Film bei weitem seltener einsetzt. Dabei bewegt sich nicht das Auge der Kamera auf den Gegenstand zu, sondern der Gegenstand wird *scheinbar* herangeholt. Das Fernsehbild bemächtigt sich des Gegenstands.“[46]

Bei einer Theateraufzeichnung ist eine der ersten und wichtigsten Entscheidungen von Seiten der Regie und der Redaktion die Positionierung der Kameras und die zu verwendenden Optiken. Die Form einer Theateraufzeichnung variiert in der Regel zwischen einer Art Verfilmung und einer Aufzeichnung mit Publikum, die dem Fernsehzuschauer das Live-Ereignis bewusst macht[47], und die Positionierung der Kameras spielt dabei eine wesentliche Rolle. Zum Beispiel kann entschieden werden, die Positionen „klassisch“ so zu wählen, dass nur Perspektiven gezeigt werden, die ein Zuschauer im Saal wirklich einnehmen könnte. In diesem Fall erlebt das Fernsehpublikum das angeschnittene oder auch auf der Tonebene mit übertragene Theaterpublikum

> „als wesentliches Moment mit, und es besteht die Möglichkeit, daß die Fernsehzuschauer sich mit Gliedern dieses Publikums identifizieren [...] vor allem, wenn dieses Theaterpublikum lacht oder klatscht oder in irgendeiner Weise auf das Gespielte reagiert“ [48].

Es können aber auch Kameras hinter oder neben der Bühne aufgestellt werden, es kann eine Kamera die Bühne als Top-Shot von oben zeigen oder eine kleine Schiene eine Kamera vor der Bühne hin und her bewegen. Bei einer Live-Aufzeichnung sind währenddessen keine Änderungen mehr möglich, und die Positionierung der Schauspieler auf der Bühne kann auch nicht beeinflusst werden. Diese Festlegung ist also ein wesentlicher Unterschied zum Film,

---

[45] Unter den Überbegriff Kamerasysteme fallen jene technischen Geräte, die zusammen mit einer Kamera eingesetzt werden. Zum Beispiel Kamerakräne, Schnienensysteme, Steadicams etc.

[46] Herz, Joachim: Von der Bühne auf den Bildschirm. Die grundsätzlichen Möglichkeiten, die praktischen Unmöglichkeiten. In: Csobádi, Peter (Hg.): Salzburger Symposion: Das Musiktheater in den audiovisuellen Medien. Ersichtlich gewordene Taten der Musik. Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 1999. Anif/Salzburg: Mueller-Speiser, 2001,S. 160f.

[47] vgl. Faulstich, Werner: Grundkurs Fernsehanalyse. Paderborn: Fink, 2008, S. 129.

[48] Elghazali, Saad R.: „Die Veränderung vom Schauspiel zum Fernsehspiel“, in: ders.: Literatur als Fernsehspiel, Hamburg 1966, S. 44.

bei dem der Regisseur eingreifen und umpositionieren kann. Das Fernsehen kann weniger genau bestimmen, wie die Kadrierung aussehen soll, es muss sich vielmehr nach den Gegebenheiten richten.

Die Bewegung der Kamera ist beim Live-Fernsehen ebenfalls weniger geplant und inszeniert einsetzbar als beim Film. Oft bewegt sich ein Bühnendarsteller unerwartet über die Bühne, und die geschnittene Kamera[49] muss mit einem ungeplanten Schwenk reagieren. Beim Film hätte eine Regie führende Person diese Bewegung wahrscheinlich nicht angeordnet. Das Fernsehen muss hingegen live reagieren.

Ein weiterer Punkt bei einer Fernsehaufzeichnung ist die Frage nach technischen Eingriffen. Eine bestehende Theaterinszenierung, ein Konzert oder ähnliches hat auch ein bestehendes Licht- und Sounddesign. Das Fernsehbild und der Fernsehton sind meist nicht dazu in der Lage, diese genau wie sie sind abzubilden. Dies liegt an verschiedenen Umständen. Am Theater werden sowohl Kunstlicht als auch Weißlicht eingesetzt. Das menschliche Auge kann den Unterschied nicht erkennen bzw. gleicht diesen automatisch aus. Das Kameraauge erkennt aber deutlich den Unterschied, wodurch es ein Fernsehbild vermittelt, das stark von der live vom Saalpublikum wahrgenommenen Realität abweicht. Fernsehteams versuchen diesen Unterschied oft auszugleichen, indem sie im Saal zusätzliche Scheinwerfer aufhängen und verwenden. Somit erlebt der Live-Zuschauer diesen Abend ein wenig anders als eine andere Vorstellung (oft etwas heller oder weniger bunt), damit der Fernsehzuschauer eine bessere Annäherung an das Beleuchtungskonzept geboten bekommt.

Auch der Ton bedeutet genaue Vorbereitungsarbeit für ein Fernsehteam. Wenn die Künstler mit Mikrofonen verstärkt werden, kann die Fernsehcrew diese Signale meist direkt übernehmen. Wenn aber ohne Mikrofone gespielt wird, muss die Tontechnik der Aufzeichnung eigenes Equipment im Saal montieren. Es wird oft mit Mikroports gearbeitet, dies sind kleine Funkmikrofone, die am Kopf der Künstler montiert werden. Sie tragen dann meist einen Funksender an einem Gürtel unter ihren Kleidern, und die Maske versucht die Mikrofone unter den Haaren (Perücken sind sehr hilfreich) oder hinter dem Ohr des Künstlers zu verstecken. Zudem werden im Saal und an der Bühnenkante weitere Mikrofone montiert, um auch einen Raum- oder Atmo-Ton aufnehmen zu können. Dieser wird dann mit den

[49] Der Begriff „geschnittene Kamera“ bezeichnet jene Kamera, deren Bild gerade im Programmbild gesendet bzw. aufgezeichnet wird.

Mikroports gemischt, um möglichst nah an der Audioerfahrung eines Saalzuschauers zu sein. Natürlich gibt es auch hier Varianten oder Problemsituationen. Bei einem Theaterstück, in dem sich die Darsteller auf der Bühne umziehen oder mit Wasser agieren, können die Mikroports beschädigt werden und ausfallen. Ebenso kann ihr Einsatz durch die Theaterregie verhindert werden, wenn die Darsteller (teilweise) nackt sind und die Technik daher sichtbar wäre. Daher muss manchmal allein mit den Raummikrofonen gearbeitet werden, was zu einem weit weg wirkendem Ton mit leichtem Hall führen kann – ein Umstand, der einen Filmton gewohnten Fernsehzuschauer stören kann. Trotzdem muss auch hier das Fernsehen auf die Umstände der Live-Situation reagieren.[50]

Der letzte Schritt bei der Herstellung einer Fernsehsendung ist die Postproduktion. Darunter versteht man den Schnitt, die Farbkorrektur und die Tonbearbeitung. Die Farbkorrektur wird oft ausgelassen, je nach Konzept kann sie aber wesentlich in das Endprodukt eingreifen. Bei einer klassischen Farbkorrektur werden die Bildwerte wirklich nur korrigiert, das heißt, dass die Bilder aneinander angepasst werden. Dies ist manchmal nötig, wenn das Licht den selben Gegenstand aus verschiedenen Winkeln gefilmt unterschiedlich aussehen lässt oder wenn mehrere Durchgänge gedreht wurden und diese farblich nicht übereinstimmen.[51] Große Entscheidungen fallen meist im Schnitt: Je nach Absprache mit dem Live-Event-Veranstalter und je nach verfügbarem Sendeplatz werden die Aufzeichnungen manchmal gekürzt oder verändert. Es kann aber auch zu diesem Zeitpunkt (ob live im Ü-Wagen oder in aller Ruhe im Schneideraum) anderes Material eingearbeitet werden. Zum Beispiel können Videoprojektionen vom Live-Event bildfüllend eingeschnitten werden, was eine bessere technische Qualität als ein Abfilmen der Projektion bedeutet. Es können auch erklärende Schriften oder Einführungsfilme hinzugefügt werden. Vor allem wird aber im Schnitt entschieden, welche der gedrehten Bilder der Zuschauer sehen wird, wodurch das Fernsehen „die Beobachtung, Wahrnehmung und Bewertung des Zuschauers beeinflußt und lenkt."[52] Ob viele Nahaufnahmen oder eher Totalen verwendet werden, ob die Kamerabilder bewegt oder statisch sind, ob schnell geschnitten wird oder dem Zuschauer lange eine einzige Einstellung geboten wird, in der er jedes Detail betrachten kann: Hier wird der Blick gelenkt. Hier kommen alle Elemente der Fernsehsprache zusammen und werden zum finalen Produkt.

[50] Wie immer gibt es Ausnahmen. Herbert Fritsch hat beispielsweise 2012 die Aufzeichnung seiner Inszenierung der „(s)panischen Fliege" im Tonstudio nachsynchronisiert und so einen ganz eigenen Effekt erzielt.
[51] Das kann, vereinfacht ausgedrückt, am Licht oder an den Kamerawerten liegen.
[52] Pütz, Susanne: Theaterereignis – Fernsehereignis: die Theaterberichterstattung im bundesdeutschen Fernsehen von 1952 bis 1995. Frankfurt am Main [u.a.], 2001, S. 21.

## II. Einige Arten der intermedialen Übersetzung

### II.1 Vom Theater zum Kinofilm

> „Begleitend zum Siegeszug der Kinematographie begann sich einerseits die ästhetische Wahrnehmung in immer stärkerem Maße ‚visuell' auszurichten, was für das Theater (und die Literatur) eine existenzielle Bedrohung bedeutete. Andererseits lehnte sich die junge Kinematographie in ihren Anfangsjahren mit ihren dramaturgischen Strukturen und ihren Inszenierungskonventionen ganz offensichtlich eng an das Theater als dem bisherigen Leitmedium der Schauspielkunst an (von der Übernahme von dramatischen Stoffen ganz zu schweigen), bevor es ihr gelang, sich ein eigenes Ausdrucksvokabular zu schaffen [...]"[53]

Es erscheint in Anbetracht der Sachlage fast müßig zu erwähnen, dass Theaterstücke auch heute oft als Grundlage für Spielfilme dienen. Die klassischen Dramen Shakespeares sind besonders oft verfilmt worden, die Filmemacher in Hollywood bedienen sich immer wieder der alten Geschichten. Hierbei hat eine Wandlung stattgefunden: Während in den frühen Jahren des Kinos noch meistens der Originaltext des Dramas historisch inszeniert wurde (so zum Beispiel Shakespeares *Hamlet* in der Regie von Laurence Olivier 1948), wird heute bevorzugt der Stoff als Grundlage genommen und die Handlung entweder mit dem Originaltext in die Moderne verlegt (ein bekanntes Beispiel hierfür ist Baz Luhrmanns *Romeo+Juliet* aus dem Jahr 1996) oder überhaupt nur die Geschichte des Dramas als Grundlage für einen ganz neuen Text genommen (als Beispiel sei hier angeführt Peter Greenaways *The Cook, The Thief, His Wife And Her Lover* aus dem Jahr 1989, das das Thema der Rachetragödie im Stil von *Hamlet* aufgreift, aber vollkommen neu bearbeitet).

Doch nicht nur in Hollywood, auch im deutschsprachigen Kino finden immer wieder klassische wie moderne Dramen ihren Weg in die Kinos. Hierzulande sind dies meist nur Randerscheinungen, eher dem Independent-Kino zuzuordnen. Zu erwähnen sind hier noch die Theaterfilme im Fernsehen, wie sie ZDFkultur und arte seit wenigen Jahren produzieren. Ein großer Teil des für „Theater im Fernsehen" vorgesehenen Budgets wird mittlerweile in diese Verfilmungen von Klassikern des deutschen Theaters investiert. Auch Wolfgang Bergmann, Mitbegründer des ZDFtheaterkanal kommentiert diese Tendenz:

> „So ist der spielerische Umgang mit den Gesetzmäßigkeiten der ungleichen Beziehung des zänkischen Pärchens Film und Theater vielleicht am Ende der Königsweg, um sich aus der Umklammerung der Begrenztheit der

[53] Eke, Norbert Otto: Intermedialität und Theatralisierung. Peter Greenaways Film-Theater. In: Balme, Christopher / Moninger, Markus [Hg.]: Crossing Media.Theater – Film – Fotografie – Neue Medien. München: ePodium-Verlag, 2004. S. 122

> Abbildungsmethoden zu befreien. Die Wiederentdeckung des Theaterfilms, die Urbarmachung von Theaterstoffen mit den filmsprachlichen Mitteln der Gegenwart zeigt sich neuerlich als probates Mittel für die Bühne, mediales Terrain zu gewinnen.“ [54]

## II.2 Vom Kinofilm ins Theater

Lässt man das Eingangszitat des vorigen Kapitels weiter laufen, führt es auch zum Umkehrschluss, da „die Kinematographie“ sich mit Hilfe des Theaters ein „eigenes Ausdrucksvokabular“habe erarbeiten müssen,

> „das ironischerweise seit einigen Jahren nun umgekehrt das Theater nachzubuchstabieren begonnen hat – strukturell mit der Simulation von Wirklichkeit (was das Kino allemal besser kann), stofflich mit der Adaption erfolgreicher Filmstoffe für die Bühne.“ [55]

Auch Susanne Pütz stellt 2001 fest:

> „Auf den Spielplänen deutscher Theater tauchen in den letzten Jahren verstärkt die Titel von Romanen und Kinofilmen auf. [...] Während es für Zuschauer und Kritiker selbstverständlich zu sein scheint, dass das Kino nicht nur Romane, sondern auch Theaterstoffe adaptiert, setzt die umgekehrte Transformation von der Leinwand auf die Bühne einen deutlichen Rechtfertigungszwang frei.“[56]

Dieser Trend setzt sich eindeutig auch heute weiter fort. Betrachtet man die Spielpläne der deutschsprachigen Theater der letzten Jahre, finden sich mehrere Beispiele für solche Adaptionen neben dem hier zu behandelnden *Die Ehe der Maria Braun* nach Rainer Werner Fassbinder an den Münchner Kammerspielen 2007: etwa *Rocco und seine Brüder* nach Luchino Visconti am Maxim Gorki Theater Berlin (2011), Fassbinders *Die Sehnsucht der Veronika Voss* am Schauspiel Frankfurt (2010), *Alles über meine Mutter* nach Pedro Almodovar am Volkstheater Wien (2009). Das Theater Neumarkt in Zürich hat in den letzten drei Jahren gleich drei Filme erfolgreich auf die Bühne gebracht: *Das Interview* nach Theo van Gogh (2009), *Week_End* nach Jean-Luc Godard (2010) und *Faustrecht der Freiheit* nach Rainer Werner Fassbinder (2012). Dies sind nur wenige Beispiele von bekannten und berühmten Häusern.

---

[54] Bergmann, Wolfgang: Theater im Fernsehen. In: Bundeszentrale für politische Bildung. http://www.bpb.de/publikationen/PJZ72F,1,0,Theater_im_Fernsehen.html Zugriff: 06.02.2012.

[55] Eke, Norbert Otto: Intermedialität und Theatralisierung. Peter Greenaways Film-Theater. In: Balme, Christopher / Moninger, Markus [Hg.]: Crossing Media.Theater – Film – Fotografie – Neue Medien. München: ePodium-Verlag, 2004. S. 122

[56] Pütz, Susanne: Theaterereignis - Fernsehereignis: die Theaterberichterstattung im bundesdeutschen Fernsehen von 1952 bis 1995. Frankfurt am Main [u.a.]: Lang, 2001, S.17.

Doch nicht nur die Inhalte des Kinos, auch sein Stil wird schon länger gerne ins Theater übersetzt:

> „Wenn es denn einen Trend auf den Bühnen der neunziger Jahre gibt, dann ist es der Trend zum Theatermovie. Und zwar nicht nur, weil immer mehr Geschichten, die man von der Leinwand her kennt, theatralisch nacherzählt werden, sondern auch, weil die Mittel, welche die Regie einsetzt, zunehmend filmische Mittel sind: Soundtrack, Rhythmus, Ausschnitte, szenische Überblendungen und das ständige Spiel mit Zitaten und Klischees.“[57]

Ralph Hammerthaler spricht hier die zweite Art der Übertragung von Filmen auf die Bühne an, die oft auch mit der ersten Form, der Übertragung von Inhalten, einhergeht. Er thematisiert die Übertragung von „filmischen Mitteln“, von einer Filmsprache, auf die Theaterbühne. Das heutige Theaterpublikum kennt natürlich auch die Erzählstrukturen des Films und Fernsehens und akzeptiert diese meist auch auf der Bühne, ohne sie zu hinterfragen. Teilweise fallen die Anleihen aus anderen Medien dem Zuschauer nicht auf, teilweise ist er sie schon gewohnt, denn „das Aufgreifen und Umformen von Stoffen, die Aneignung, das Zitieren und Klauen ist nicht nur literarischer Usus, sondern auch eine kulturelle Praxis“[58].

### II.3 Von der Bühne ins Fernsehen

> „Wenn auch die differenten Dispositive von Theater und Fernsehen den Medienwechsel erschweren, so haben sich doch Theater und Fernsehen nicht unabhängig voneinander entwickelt, sondern in einem dynamischen Prozeß nicht immer konfliktfreier, aber produktiver Wechselbeziehungen. Das ‚neue‘ Medium Fernsehen hat das ‚alte‘ Medium Theater nicht obsolet werden lassen, im Gegenteil: Oskar Walzels oft zitiertes Modell einer ‚wechselseitigen Erhellung der Künste‘ läßt sich auch auf die Beziehung von Theater und Fernsehen übertragen.“[59]

Sandra Nuy gehört mit dieser Meinung zu den weniger kritischen Stimmen in der Debatte um das Thema „Theater im Fernsehen“. Das Spannungsverhältnis zwischen den beiden Medien hat viele Aspekte und Entwicklungsschritte, wovon einige im Folgenden dargestellt werden sollen. Wobei schon die Frage, ob es sich hier überhaupt um zwei Medien handelt, die sich

---

[57] Hammerthaler, Ralph: Das Kino und sein Double. Warum das Theater tut, was es tun muß: Es klaut beim Film. In: Süddeutsche Zeitung, 12.01.1998, Feuilleton.

[58] Roselt, Jens: Intermediale Transformationen zwischen Text und Bühne. In: Tigges, Stefan (Hg.): Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater. Bielefeld: Transcript-Verl., 2008. S. 205.

[59] Nuy, Sandra: Arthur Schnitzler ferngesehen: ein Beitrag zur Geschichte des Theaters im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland (1953 – 1989). Münster [u.a.]: Waxmann, 2000. S. 13f.

hier, so Nuy, gegenseitig erhellen, oder aber um ein Medium und eine Kunst, zu Diskussionen führt. Die Aspekte der Beziehung sollen hier möglichst neutral beschrieben werden, besonders die Unterbereiche „Fernsehspiel“ und „Theaterübertragungen“ stellen in dieser Hinsicht vor eine Herausforderung, weil die Meinungen über den Wert und die Umsetzbarkeit der beiden weit auseinander gehen.

Anhand von wissenschaftlichen Arbeiten, Erfahrungsberichten von Mitwirkenden und eigenen Erfahrungen sollen besonders die Theaterübertragung und ihre Erscheinungsformen näher betrachtet werden.

An dieser Stelle sei angemerkt, dass die meisten Forschungen und wissenschaftlichen Arbeiten zum Thema „Theater im Fernsehen“ aus den Achtziger- und Neunzigerjahren des 20. Jahrhunderts stammen. Das Thema scheint gewissermaßen „aus der Mode“ geraten zu sein. Ob dies nun daran liegt, dass es keine neuen Erkenntnisse gibt, oder daran, dass andere Aspekte der Medienforschung das Thema verdrängt haben, soll hier nicht behandelt werden. Es sei hiermit hiermit lediglich auf diesen Sachverhalt hingewiesen.

### II.3.1 Das Theater als Geburtsort des Fernsehens

Sowohl die ARD als auch später das ZDF nahmen ihren Sendebetrieb mit einer Theaterübertragung auf: Goethes „Vorspiel auf dem Theater“. Diese Tatsache weist auf eine von Anfang an enge Beziehung zwischen den beiden Medien hin; sie deutet an, dass die Sender zumindest in den ersten Jahren die Hilfestellung des etablierten Mediums Theater und seinen Ruf nutzten. Wolfgang Bergmann, heute arte-Koordinator für das ZDF und 2008, als den zitierten Beitrag für die Bundeszentrale für politische Bildung schrieb, noch Leiter des ZDFtheaterkanals, sieht in dieser Verwendung von Goethes Text einen „Ausdruck des Drangs eines Nachkriegsbürgertums, das Theater und seine Heroen als Veredelungsferment einzusetzen.“[60] Hiermit lässt sich auch die Tatsache begründen, dass sich im Programm der Fernsehanstalten zu Beginn sehr viel Theater finden ließ. Das Fernsehen musste sich ja zu Beginn hauptsächlich gegen das Kino abgrenzen und suchte seine Legitimation in zwei Eigenheiten: der Aktualität/dem Live-Charakter des Fernsehens und seiner Selbstdefinition

[60] Bergmann, Wolfgang: Theater im Fernsehen. In: Bundeszentrale für politische Bildung. http://www.bpb.de/publikationen/PJZ72F,1,0,Theater_im_Fernsehen.html Zugriff: 06.02.2012.

als Kultur- und nicht Unterhaltungsmedium.[61] Mit Hilfe des Theaters versuchte das Fernsehen, „den kulturellen Anspruch und Status des ‚alten' Mediums auf das ‚neue' Medium zu applizieren"[62]. Wissenschaftler, die sich mit dieser frühen Zeit des Fernsehens und seiner Beziehung zum Theater auseinandersetzen, sehen in diesem Versuch, das Renommee des Theaters zu „beerben", die Behauptung eines „engen intermedialen Verhältnisses" und den Versuch einer Legitimation der Verwendung von Bühnenmaterial, obwohl dieser Rückgriff auf bestehende Theaterproduktionen doch oft produktionsgrammatische Gründe gehabt habe[63]. Mit anderen Worten: Indem es sich am Theater bediente, machte es sich das Fernsehen leicht, statt gleich nach eigenem Material und eigenen Inhalten zu suchen.

Doch das Fernsehen bediente sich nicht nur inhaltlich am Theater, auch die Arbeitsweisen und sogar das Personal holte sich das „neue Medium" aus den erfahrenen Reihen der Theatermacher.[64] Wenig überraschend wechselten viele Filmemacher und Rundfunkmitarbeiter in den Fünfzigerjahren zum Fernsehen, doch auch Regisseure, Dramaturgen und Schauspieler vom Theater wechselten das Medium. Dies führte natürlich dazu, dass diese Mitarbeiter ihre bekannten Arbeitsweisen vom Theater auf das Fernsehen übertrugen, wo immer das möglich war, und so einen wesentlichen Beitrag zur Entwicklung einer zunächst stark am Theater orientierten Fernsehästhetik leisteten. Stephan Becker sieht diesen Einfluss an mehreren Stellen:

> „So sind die ersten Fernsehproduktionen unter Bedingungen entstanden, die dem des Theaters gleichen: Takes, die in ihrer Länge der Akt-Dramaturgie folgten; Studiobauten, die zunächst den Bühnenbildern der Theater nachempfunden wurden; Theaterpersonal (Schauspieler, Regisseure) und nicht zuletzt die Übernahme der dramatischen Literatur (bis zu 80%)."[65]

Sein letzter Punkt, die Übernahme der dramatischen Literatur als Grundlage für Fernsehproduktionen, verweist schon auf das nächste Kapitel dieser Arbeit, da Theaterstücke oft die Grundlage für die beliebten Fernsehspiele lieferten.

---

[61] vgl. Lemke, Inga: Spielformen des frühen Fernsehspiels. In: dies. (Hg.: Theaterbühne – Fernsehbilder. Sprech-, Musik- und Tanztheater im und für das Fernsehen. Anif, Salzburg: Müller-Speiser, 1998, S. 13.
[62] Ebd., S. 13.
[63] Vgl. Seibert, Peter: Vorwort. In: ders. (Hg.): Und heute ins Theater?. Fernsehtheater in der Diskussion (1953-1989). Siegen: DFG-Sonderforschungsbereich 240, Univ.-GH, 1990. S. 5.
[64] vgl. Ebd. S. 13.
[65] Becker, Stephan: Die Quittung gibt die Einschaltziffer. „Theater im Fernsehen" im Spiegel der Selbstdarstellungen der öffentlich-rechtlichen Sendeanstalten. In: Seibert, Peter (Hg.): Und heute ins Theater?. Fernsehtheater in der Diskussion (1953-1989). Siegen: DFG-Sonderforschungsbereich 240, Univ.-GH, 1990, S. 10.

### II.3.2 Das Fernsehspiel der 1950er und 1960er

> „Im Rahmen einer Programmgestaltung, die die Spielplankonzeption des Theaters auf eine Dramaturgie der Programmbestandteile des Fernsehens übertrug, galten die Fernsehspiel-Produktionen nicht nur als ‚Kernstück', sie wurden gar als ‚Gipfelpunkte des Programms' präsentiert."[66]

Das Fernsehspiel genoss zu Beginn des Fernsehbetriebs in Deutschland große Beliebtheit. Je nach Definition kann Fernsehspiel verschiedene Fernsehformate bezeichnen, die sich in ihrer Beziehung zum Theater unterscheiden. Der Begriff bezeichnete sowohl eigens für das Fernsehen inszenierte und übertragene Theaterproduktionen, als auch Übertragungen von Bühneninszenierungen. Letzteres bedeutete aber in den Fünfziger- und Sechzigerjahren noch, dass Bühneninszenierungen in ein Studio übertragen werden mussten, also nicht auf der Bühne, sondern im Fernsehstudio gedreht wurden. Bei der ARD war der Begriff des Fernsehspiels sogar noch weiter gefasst. Der scheidende Fernsehspielkoordinator der ARD versuchte 1981 den Begriff in 17 Punkten ein- und ausgrenzend zu definieren und musste am Ende zugeben, dass er damit keine vollständige Definition geliefert hatte.[67] Im Sinne des Themengebiets der vorliegenden Arbeit werden sich die folgenden Ausführungen in erster Linie auf die Fernsehspieldefinition des ZDF beziehen, bei dem das Fernsehspiel meist in einem direkten Zusammenhang zum Theater stand.

Zu einem großen Teil lag die Praxis des Übernehmens von Theaterstoffen durch das Fernsehen an der Tatsache, dass es noch keine eigenen Stoffe für das Fernsehen gab. Daher bedienten sich die Programmmacher neben dem Theater auch an Stoffen aus Hörfunk und Film[68]. Selbst 1961, als das Fernsehspiel doch schon lange existierte und Zeit gehabt hatte, eigene Inhalte und Techniken zu entwickeln, schätzte der damalige Abteilungsleiter des Norddeutschen Rundfunks, in dessen Verantwortungsbereich das Fernsehspiel fiel, dass die nächsten zwei bis drei Jahre voraussichtlich 200 Fernsehspiele auf der Grundlage von Theaterstücken, 90 basierend auf Romanen und nur 25 original als Fernsehspiel geschriebene

---

[66] Lemke, Inga: Spielformen des frühen Fernsehspiels. In: Lemke, Inga (Hg.: Theaterbühne – Fernsehbilder. Sprech-, Musik- und Tanztheater im und für das Fernsehen. Anif, Salzburg: Müller-Speiser, 1998. S. 13

[67] vgl. Proebster, Erich: Nachgedanken zu Fernsehspielen, die koordiniert werden wollten. zit. nach: Seibert, Peter (Hg.): Und heute ins Theater?. Fernsehtheater in der Diskussion (1953-1989). Siegen: DFG-Sonderforschungsbereich 240, Univ.-GH, 1990, S. 26f.

[68] vgl. Pütz, Susanne: Theaterereignis - Fernsehereignis: die Theaterberichterstattung im bundesdeutschen Fernsehen von 1952 bis 1995. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Oxford; Wien: Lang, 2001, S.39.

Fernsehspielproduktionen bringen würden[69]. Die enge Beziehung zwischen Theater und Fernsehen scheint also in dieser Hinsicht nicht nur aufgrund von Startschwierigkeiten zustande gekommen zu sein, sondern auch weitere Vorteile gebracht haben.

Gerechtfertigt wurde die Praxis der Übernahme mit der Erklärung, die Anleihen an älteren Medien ermögliche es, die Fernsehzuschauer zu bilden. So sah zum Beispiel der Fernsehpublizist Egon Netanjakob die Möglichkeit, mit Hilfe des Fernsehens

> „Literatur, Theater – bislang Privileg einer gebildeten bürgerlichen Minderheit – an ein allgemeines Publikum weiterzugeben, die Fernsehzuschauer mit dem ‚Repertoire des Welttheaters', den ‚Werken der Weltliteratur' vertraut zu machen." [70]

Die eingeschränkten technischen Möglichkeiten des frühen Fernsehens führten zu einer der großen Ähnlichkeiten zwischen Theater und Fernsehen. Heute gibt es die Methode der elektronischen Aufzeichnung und Übertragung, doch damals mussten alle Fernsehsendungen live produziert und übertragen werden. Die Fernsehregisseure mussten das Spiel in einer begrenzten Anzahl von räumlich zusammenhängenden Schauplätzen in einem Studio stattfinden lassen und dort direkt mit wenigen (ca. drei oder vier) Kameras drehen, mischen[71] und live senden.[72] Auf den Bildschirmen der Zuschauer zuhause konnte nur ankommen, was live im Studio passierte und gefilmt wurde, und so waren Umbauten oder Ortswechsel nur möglich, wenn entweder die Sendung unterbrochen oder die Arbeiten mitgesendet wurden. Noch mehr Kameras, die an verschiedenen Spielorten bereit stehen, um eine weitere Szene zu senden, wären mit so hohen Kosten verbunden gewesen, dass stattdessen meist auf eine große Zahl an Spielorten verzichtet wurde.

Diese Situation des eingeschränkten Spielraumes erinnert natürlich an das Theater. Auch hier müssen sich Regie und Bühne darauf einigen, welche Spielorte gebaut und gezeigt werden können und sollen. Ebenso stellt der Live-Charakter dieser Fernsehspiele eine Ähnlichkeit

---

[69] vgl. Jacobi, Johannes: Was ist denn das – ein Fernsehspiel?. In: Theater Heute. H. 6, 1961, S. 40.

[70] Netanjakob, Egon zit. nach: Lemke, Inga: Spielformen des frühen Fernsehspiels. In: dies. (Hg.: Theaterbühne – Fernsehbilder. Sprech-, Musik- und Tanztheater im und für das Fernsehen. Anif, Salzburg: Müller-Speiser, 1998, S. 12.

[71] „Bilder mischen" bezeichnet beim Fernsehen den Prozess der Live-Montage. Ein „Bildmischer" empfängt live alle gedrehten Bilder auf ein Mischpult und wählt dann jenes, das auf Sendung geht durch Knopfdruck aus. Diese Rolle übernehmen manche Bildregisseure selbst, meist gibt es jedoch eine eigene Person dafür, der der Regisseur dann entweder großes Vertrauen schenken oder genaue Anweisungen geben muss.

[72] vgl. Lemke, Inga: Spielformen des frühen Fernsehspiels. In: dies. (Hg.: Theaterbühne – Fernsehbilder. Sprech-, Musik- und Tanztheater im und für das Fernsehen. Anif, Salzburg: Müller-Speiser, 1998, S. 15.

zum Theater dar. Doch allein die Tatsache, dass das frühe Fernsehen und das Theater beide live waren, reicht nicht unbedingt zum Vergleich:

> „Was die Ausstrahlung eines Live-Fernsehspiels niemals erreichen kann, ist das lebendige Gegenüber und Miteinander von darstellenden und zuschauenden Menschen, das das Theatererlebnis eigentlich erst ausmacht. Das Publikum als ‚mitschöpferischer Faktor des Theaterkunstwerks' bleibt beim Fernseh-Theater außen vor." [73]

Die hier zitierte Inga Lemke spricht einen entscheidenden Punkt an: Zuschauer und Darsteller befinden sich beim Fernsehspiel zwar zeitlich, nicht jedoch physisch am selben Punkt. Die gemeinschaftliche Erfahrung ist also den Fernsehzuschauern nicht möglich, auch wenn sie in frühen Jahren des Fernsehens meist in größeren Gruppen das Fernsehgeschehen verfolgten, da es noch nicht üblich war, dass jeder Haushalt oder gar jede Person ein eigenes Empfangsgerät besaß. Doch bei allen Vergleichen des Theaters mit dem Fernsehen trug doch zumindest diese frühe Form des Live-Fernsehens zum Eventcharakter des Fernsehspiels bei, das nicht vom Band wiederholt gesendet wurde, sondern tatsächlich nur an diesem Abend so gesehen werden konnte wie es live stattfand.

Nicht jedes Theaterstück eignete sich für die Neubearbeitung in Form eines Fernsehspiels. Während sich ein Theaterabend fast alle Längen und Kürzen erlauben kann, muss sich das Fernsehen auf Sendezeiten und aber auch auf die geringere Geduld seines Publikums einstellen. Während ein Theaterpublikum eine größere Hemmschwelle verspürt, den Theatersaal frühzeitig zu verlassen, ist der Griff zur Fernbedienung ein leichter. Diese Angst vor dem Umschalten mussten die Fernsehmacher in den frühen Jahren des Fernsehens noch weniger erleben, da es ja keine Konkurrenz gab, aber das Verlassen des Raumes, der Gang zu Kühlschrank oder Bar oder schlicht die Abwendung vom Gerät war schon damals eine „Gefahr". Es wurden also Bühnenstücke gewählt, die sich den räumlichen Bedingungen und dem knappen Sendeformat des Fernsehspiels fügten oder fügen ließen,

> „indem man entweder Kürzungen des Dramentextes vornahm oder aber auf Einakter oder Stücke mit geringer Personenzahl zurückgriff. Man sprach in diesem Zusammenhang vom ‚Kammerspielprinzip' des Fernsehens." [74]

Der Vergleich mit einem Kammerspiel lässt sich auch auf einer weiteren Ebene fortführen: jener der Spielweise. Während die gewählten Stücke oft für große Bühnen geschrieben worden waren, beziehungsweise sogar Inszenierungen als Grundlage genommen wurden, die

[73] Ebd.S. 17
[74] Ebd.S. 19

auf den großen Bühnen gespielt wurden, hat eine Fernsehspielübertragung durch die Nähe der Kameras zu den Darstellern die Intimität eines Kammerspiels. Dies musste sich auch auf die Spielweise der Darsteller auswirken. Zu der sparsamen Ausstattung gab es also auch eine moderate Spielweise, die den technischen Möglichkeiten, aber auch den filmischen Bildern entsprach[75]. Ein deklamierender Bühnenschauspieler wirkt in einer Fernsehnahaufnahme fehl am Platz, ja fast lächerlich. Die Spielweise der Darsteller wurde also im Studio der Fernsehästhetik angepasst.

Es handelt sich beim Fernsehspiel nicht einfach um einen Spielfilm, der auf einem Theaterstück basiert und vom Fernsehen produziert wurde. An dieser Stelle soll ein Experte zum Thema Fernsehspiel und Theater zu Wort kommen, um seine Sicht auf den Unterschied zwischen Film und Fernsehspiel zu benennen. Volker Canaris war sowohl am Theater als Dramaturg und Intendant als auch beim Fernsehen als Redakteur für Fernsehspiele tätig. Er sieht im Spielfilm das synthetischere Medium, das Szenen und Bildfolgen kreiert, die so nie stattgefunden haben. Der Filmregisseur werde so zu einem Halbgott, der Geschichten erschafft und kreiert, der seine Schauspieler Bewegungen und Aktionen an den Kameras orientieren lässt. Zur Ästhetik des Fernsehspiels meint er hingegen:

> „Die Bewegungen und Einstellungen der Kameras richten sich eher nach den Bewegungen und Haltungen der Figuren, nach den akustischen Vorgängen und räumlichen Situationen, die Schnittfolge wird bestimmt von den Handlungen und ihrer Logik; der Gestus und die sinnlichen Impulse der Bilder und Töne werden vor allem bestimmt durch Gestus und Sinnlichkeit der Menschen vor der Kamera.“[76]

Das Fernsehspiel ist also gezwungen abzubilden, statt darzustellen. Darstellen können hingegen die Schauspieler viel intensiver, da sie eine durchgehende Rolle spielten und nicht zusammenhanglose Szenen drehen müssten, über welche allein der Regisseur den Überblick haben kann, wie es beim Film der Fall ist. Der Schauspieler beim Fernsehspiel erzählt wie der Schauspieler auf der Bühne die Geschichte von Anfang bis Ende durch. Dazu kommt, dass die frühe Technik des Fernsehens mit den schwer beweglichen Elektronenkameras es nicht erlaubte, Außenaufnahmen einzuschneiden. Das Fernsehspiel war somit

> „mehr als auf vielerlei Außenaufnahmen aufs Atelier, auf wenige, zusammenhängende Schauplätze begrenzt. Positive Folge: im Mittelpunkt

[75] Ebd. S. 19.

[76] Canaris, Volker. Theater ist nicht immer live – aber Film und Fernsehen sind immer synthetisch. In: Theater Heute. H. 9, 1973, S. 25.

> der elektronischen Aufnahme steht nicht der Schauplatz sondern der spielende Mensch.“ [77]

Der größte Unterschied zwischen frühem Fernsehspiel und Spielfilm lässt sich also aus Sicht der Theater- und Fernsehmacher der Sechzigerjahre darauf festlegen, dass der Schauspieler im Zentrum des Geschehens steht und das Fernsehen als Übertragungs- und Live-Medium sich ihm anpassen, ihm folgen muss. Man stelle sich vor, ein Schauspieler beginne vor einer Kamera zu improvisieren. Der Filmregisseur eines perfekt durchgeplanten Spielfilms würde diesen Zwischenfall vermutlich nicht in sein endgültiges Werk aufnehmen, während ein Bildregisseur beim Fernsehspiel nur zwei Optionen gehabt hätte: die Improvisation zu senden oder die Übertragung abzubrechen.

Eine Ähnlichkeit des Fernsehspiels mit dem Film und gleichzeitig eine Abgrenzung zum Theater stellt die Tatsache dar, dass das Fernsehbild nur einen Teil des dargestellten Geschehens abbildet. Während das Publikum im Theatersaal selbst wählt, auf welchen Teil der Bühnenhandlung es sich konzentrieren möchte, und permanent die Gesamtheit des Geschehens zur Auswahl hat, wird dem Fernsehzuschauer nur ein begrenzter Blick gewährt. Natürlich gibt es auch totale Einstellungen, die dem Zuschauer ermöglichen, den Überblick zu behalten, aber die näheren Einstellungen überwiegen.

> „Dabei übernimmt die Kamera, durch die Wahl des Bildausschnitts und der Bildperspektive, durch die Kamerabewegung und die Zusammenführung solchermaßen ‚gestalteter Bilder‘ im Schnitt, die Führung des Zuschauer-Blicks.“[78]

Dieser „geführte Blick“ leistet einen wesentlichen Beitrag zur Wahrnehmung und Meinungsbildung des Fernsehzuschauers, während dem vergleichsweise freien Theaterzuschauer mehr Interpretationsmöglichkeiten offen gehalten werden.

Das Fernsehspiel strebte gleichzeitig Nähe und Abstand zum Theater an. So hatte zum Beispiel der Südwestfunk am Ende der Fünfzigerjahre ein eigenes Schauspielerensemble. Die Idee stammte natürlich von den größeren Theatern, doch was

[77] Jacobi, Johannes: Was ist denn das – ein Fernsehspiel?. In: Theater Heute. H. 6, 1961, S. 41.
[78] Lemke, Inga: Spielformen des frühen Fernsehspiels. In: Lemke, Inga (Hg.: Theaterbühne – Fernsehbilder. Sprech-, Musik- und Tanztheater im und für das Fernsehen. Anif, Salzburg: Müller-Speiser, 1998. S. 17

> „von der Intention der Anstalt her auf eine produktions-organisatorische Loslösung des Fernsehens vom Medium Bühnentheater zielte, bedeutete produktionsästhetisch nichts anderes als die engste Ankopplung an dieses.“[79]

Die Hoffnung war also gewesen, sich unabhängiger zu machen und ohne das Theater und seine Schauspieler Produktionen verwirklichen zu können. Doch gleichzeitig glich sich die Sendeanstalt damit in ihrer Arbeitsweise an das Theater an.

In weiterer Folge nahm das Fernsehen zunehmend Abstand von seinem ehemaligen Vorbild, dem Theater. Mit der Zeit entwickelte sich seine Selbstbestimmung als

> „Vermittlungsinstanz ‚faktischer Wirklichkeit‘ und der damit verbundene ‚Authentizitäts‘-Anspruch des Fernsehens zu einem Antagonismus von ‚Fiktionalität‘ des Theaters einerseits und dem ‚Realismus‘ des Fernsehens andererseits.“ [80]

Das Fernsehspiel hatte in dieser Selbstdefinition keinen Platz mehr und musste dem Genre des Fernsehfilms nach und nach weichen. Das Theater wurde daraufhin auf neue Arten im Fernsehen präsentiert, die dem dokumentierenden Aspekt des Fernsehens besser entsprachen.

### II.3.3 Das Theater als Daseinsberechtigung des öffentlich-rechtlichen Fernsehens

Das Thema der Daseinsberechtigung des öffentlich-rechtlichen Fernsehens und insbesondere die Beschäftigung mit der Rolle des Theaters in dieser Selbstrechtfertigung bedarf eines Exkurses zur Geschichte Deutschlands. Dass Massenmedien leicht für Propagandazwecke missbraucht werden können, hatte nämlich der Nationalsozialismus schmerzhaft deutlich gemacht. Daher wurde von den Alliierten in Deutschland nach Kriegsende ein öffentlich-rechtliches Rundfunksystem kreiert, das zur Demokratisierung der Deutschen beitragen sollte.[81]

> „Zu diesem Zwecke wurden in den Rundfunkgesetzen von 1947/48 als wesentliche Prinzipien Staatsferne und Unabhängigkeit von wirtschaftlichen Gruppen und Unternehmen festgeschrieben. [...] Vorherrschend war die Intention, das Publikum zu informieren, zu einer Auseinandersetzung anzuregen und zu mündigen Staatsbürgern zu erziehen.“[82]

Die Sendeinhalte des frühen Fernsehens wurden, wie hier angedeutet, nicht von einem umfassenden allgemeinen Rundfunkgesetz geregelt, sondern es gab individuelle

---

[79] Seibert, Peter (Hg.): Und heute ins Theater?. Fernsehtheater in der Diskussion (1953-1989). Siegen: DFG-Sonderforschungsbereich 240, Univ.-GH, 1990. S. 5

[80] Lemke, Inga: Spielformen des frühen Fernsehspiels. In: Lemke, Inga (Hg.: Theaterbühne – Fernsehbilder. Sprech-, Musik- und Tanztheater im und für das Fernsehen. Anif, Salzburg: Müller-Speiser, 1998. S. 23

[81] vgl. Neiss, Oliver Magnus: Kultur im deutschen Fernsehen. Frankfurt am Main; Wien (u.a.): Lang, 2000, S. 32.

[82] Ebd.S. 32.

Rundfunkgesetze der Länder. Die hier erwähnte Intention, das Publikum zu informieren, enthielt zwar in allen Rundfunkgesetzen Hinweise auf Kulturgut, aber keinen expliziten Kultur-, sondern lediglich einen Bildungsauftrag. Es kann aber darunter durchaus auch kulturelle Bildung verstanden werden.[83]

Konkreter wurde der Bildungsauftrag des öffentlich-rechtlichen Fernsehens erst viel später formuliert. Es gab zwar schon nach einem Urteil des Bundesverfassungsgerichts im Jahre 1961 ein bundesweites Rundfunkgesetz, aber erst mit der Entstehung des privaten Rundfunks nach 1981 wurde „der Programmauftrag des öffentlich-rechtlichen Fernsehens durch das Bundesverfassungsgericht differenzierter als bisher bestimmt"[84], um seine Aufgaben konkreter von den Aufgaben des privatrechtlichen Fernsehens abzugrenzen. Mit einem Urteil des BVG vom 4.11.1986 wurde Kultur als notwendiger Bestandteil des Programms des öffentlich-rechtlichen Fernsehens definiert, indem „die unerlässliche Grundversorgung der Bevölkerung mit Informationen, Bildung, Kultur- und Minderheitenprogrammen"[85] als seine Aufgabe festgelegt wurde.

Weitere Urteile über die Aufgabengebiete sowohl des öffentlich-rechtlichen als auch des privatrechtlichen Fernsehens folgten und zwangen die Bundesländer immer wieder zur Änderung ihrer Rundfunkgesetze. 1992 trat der *Staatsvertrag über den Rundfunk im vereinten Deutschland* in Kraft[86], und der seitdem das duale Rundfunksystem Deutschlands regelt. Der Staatsvertrag hält weiter an der Vermittlung von Kultur als Teil des Auftrags des öffentlich-rechtlichen Fernsehens fest. Darin wird festgelegt:

> „§41 (2) Die Rundfunkprogramme sollen zur Darstellung der Vielfalt im deutschsprachigen und europäischen Raum mit einem angemessenen Anteil an Information, Kultur und Bildung beitragen."[87]

Was in diesem Staatsvertrag nicht genau festgelegt wird, ist, wie dieser „angemessene Anteil" zu verstehen ist. Aus diesem Grund ist auch die Frage des Kulturauftrags des öffentlich-rechtlichen Fernsehens immer wieder Diskussionsthema. Die Festlegung des Staatsvertrags

---

[83] Vgl. Ebd. S. 35.
[84] Ebd. S. 37.
[85] Ebd. S. 38.
[86] Der Staatsvertrag wurde zuletzt im Jahr 2010 geändert. Es wird hier in weiterer Folge aus der aktuellen Fassung von 2010 zitiert.
[87] Staatsvertrag über den Rundfunk im vereinten Deutschland. www.die-medienanstalten.de/fileadmin/Download/Rechtsgrundlagen/Gesetze_aktuell/13._RStV_01.04.2010_01.pdf Zugriff: 21.02.2012, S. 37.

wird von beiden Seiten immer wieder als Argument verwendet: Den einen bietet das öffentlich-rechtliche Fernsehen nicht genug Kultur, sie verlangen unter Berufung auf den Kulturauftrag mehr Hochkultur im Fernsehen, die anderen (oft handelt es sich hierbei um die Programmverantwortlichen von ARD und ZDF) argumentieren, dass ein „angemessener Anteil“ in ihrer Wahrnehmung geboten werde und sie daher auch Unterhaltungsprogramme bieten dürften.

Die öffentlich-rechtlichen Sender finden sich in einer gespaltenen Position. Einerseits existieren sie nur deshalb und werden deshalb staatlich finanziert, weil sie eine Aufgabe zu erfüllen haben, und ein Teil dieser Aufgabe ist die Vermittlung von Kultur an das deutsche Volk. Diese ihre eigene Existenz möchten sie natürlich nicht in Frage gestellt sehen, und daher ist auch ihr Grundversorgungsauftrag einschließlich des Kulturauftrags etwas, das sie betonen und an dem sie (sich) festhalten. Andererseits spielen sie gerne mit der Dehnbarkeit der Formulierung „angemessener Anteil“ und legen diese Maßangabe entsprechend ihrer eigenen Interessen aus. Dies führt zu der immer wieder beklagten Reduktion von Kultur im Fernsehen bzw. zur Auslagerung dieser Programmelemente in die Spartenkanäle ZDFkultur, arte oder 3sat.

Spricht man von „Kultur im Fernsehen“, ergibt sich auch immer wieder das Problem der Definitionsfrage. Ob dies eine Berichterstattung über Kunst, kulturelle Ereignisse oder verschiedene Kulturkreise und ihre Traditionen und Entwicklungen ist, oder ob das Fernsehen an sich nicht schon so sehr Teil unserer Kultur ist, dass alles, was es sendet, automatisch auch Kulturgut ist, diese Diskussion wird immer wieder aufgegriffen[88]. Dass Theater Kunst ist und dass es einen wesentlichen Teil unseres Kulturguts ausmacht, wird dabei aber nicht angefochten, und somit ist die Übertragung von und die Berichterstattung über Theater ein wichtiger Eckpfeiler im Kulturauftrag des öffentlich-rechtlichen Fernsehens[89]. Als Beispiel sei eine Folge von Ereignissen genannt, als Mitte der Achtzigerjahre einige Medienpolitiker der CSU und CDU feststellten, dass die öffentlich-rechtlichen Sender informativ-kulturelle Sendungen nicht mehr zu den Hauptsendezeiten ausstrahlten. Sie stellten daher ihren

[88] Vgl. zum Beispiel: Wolf, Christopher: Der Kulturauftrag des öffentlich-rechtlichen Rundfunks in der Rechtssprechung des Bundesverfassungsgerichts. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 2010 (= Studien zum deutschen und europäischen Medienrecht), S. 199ff.

[89] Vgl. Nuy, Sandra: Zwischen Chronistenpflicht und Qualitätsanspruch. Die Fernsehspielartige Aufzeichnung. In: Lemke, Inga (Hg.: Theaterbühne – Fernsehbilder. Sprech-, Musik- und Tanztheater im und für das Fernsehen. Anif, Salzburg: Müller-Speiser, 1998, S. 138.

Anspruch auf Rundfunkgebühren in Frage. ARD und ZDF reagierten auf diese Vorwürfe „mit einem vermehrten Angebot an Theatersendungen, um ihren Kultur- und Bildungsauftrag unter Beweis zu stellen und sich als ‚Bewahrer der Kultur' zu profilieren."[90]

> „Diese Präsentation [von Theaterinszenierungen im Fernsehen] erfüllt die Chronistenpflicht des Fernsehens, nach der das Ereignis einer bedeutenden Inszenierung berücksichtigt werden muß, ferner die Dokumentationsaufgabe, die das künstlerische Dokument als Teil des Programms verlangt, und die Bildungsaufgabe des Fernsehens."[91]

So drückte der spätere Fernsehdirektor des Bayerischen Rundfunks schon 1962 eine Einstellung aus, die auch heute noch teilweise gültig ist: Mit Theater im Fernsehen kann ein Sender gleich mehrere seiner Pflichten erfüllen. So umstritten und teilweise nicht zufrieden stellend Sendungen über Theater also als Programm sein mögen, ihre Existenz ist als solche zumindest gesichert. Heute scheint es kaum noch Diskussionen zum Thema zu geben. Abgesehen von einem Festival zum Thema im Jahr 2010[92] (es scheint nur ein einziges Mal stattgefunden zu haben, obwohl es als jährliches Event konzipiert war), widmen sich nur noch wenige wissenschaftliche Konferenzen und Publikationen dem Thema. Theater im Fernsehen scheint heute ein wenig populäres Element der Erfüllung des Kulturauftrags des öffentlich-rechtlichen Fernsehens zu sein; doch immerhin ist es weiterhin ein Element davon.

### II.3.4 Theaterbezogene Sendungen

Theater kommt im Fernsehen nicht nur als vollständige Übertragung einer Inszenierung sondern auch als Thema in der Kulturberichterstattung vor. Kulturmagazine oder ausführlichere Features berichten dabei über die Ereignisse in der Theaterwelt in Form von informativen oder kritischen Sendungen.[93] Es gibt unterschiedliche Ausgangspunkte für ein Theaterfeature, das sich mit einer bestimmten Person, einem Theater, einem Festival, einer Saison, einer Gruppe oder diversen anderen Themen beschäftigen kann. Ausschlaggebend ist, dass der Beitrag nicht die Darstellung (in gekürzter oder ungekürzter Form) einer einzelnen

---

[90] Rosenstein, D./Seibert, P./Gompper, R.: Theatersendungen im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland. In: Schanze, Helmut/Zimmermann, Bernhard (Hg.): Das Fernsehen und die Künste. München: Wilhelm Fink Verlag, 1994 (=Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland; 2), S. 202.

[91] Oeller, Helmut: „Theater und Fernsehen. Probleme und Entwicklungen", in: Die Deutsche Bühne, H.5, 1962. zit. nach Pütz, Susanne: Theaterereignis - Fernsehereignis: die Theaterberichterstattung im bundesdeutschen Fernsehen von 1952 bis 1995. Frankfurt am Main [u.a.]: Lang, 2001, S.40.

[92] Gemeint ist das Festival Stage on Screen in Ludwigsburg. Mehr Informationen dazu unter http://www.stageonscreen.de

[93] vgl. Pütz, Susanne: Das Theaterfeature. Aspekte einer kritisch-unformativen Sendeform.Siegen: DFG-Sonderforschungsbereich 240, Univ.-GH, 1994 (=Arbeitshefte Bildschirmmedien), S.5f.

Inszenierung zum Ziel hat, sondern vielmehr die Begleitumstände darlegen und/oder analysieren möchte. Es versucht eine „*Vermittlung* zwischen Theaterereignis und Fernsehzuschauer zu realisieren, mit Informationen, die *über* die Inszenierung selbst hinaus gehen.“[94]

Während die Berichterstattung über Theater ein eigenständiges Format ist, setzte der ehemalige ZDF-Redakteur Siegfried Kienzle die Entstehung dieses Formats mit der Reduktion von Theaterübertragungen in Zusammenhang. Er stellte fest, dass Theaterabende immer länger würden, die Fernsehprogramme darüber aber als Zielgruppenprogramm auf immer spätere Sendeplätze verwiesen werden müssten. Die Folge: Es mussten kürzere Programme entworfen werden.

> „Das heißt: weniger Theateraufzeichnung im alten Stil und mehr Mischformen in den beiden Reihen *Inszenierungsvergleich* sowie *Theaterwerkstatt*. Mischformen zwischen Darstellung und Reportage, die auch Verständnishilfen für eine schwierige Inszenierungsform einbeziehen und authentische Aussagen des jeweiligen Regisseurs festhalten.“ [95]

Die genannten ZDF-Programme, *Inszenierungsvergleich* und *Theaterwerkstatt*, haben gemein, dass sie Theater zum Thema haben und dabei zwar Ausschnitte aus Inszenierungen zeigen, ihren Schwerpunkt aber auf der Erklärung und Verortung dieser Ausschnitte legen. Thema waren stets Inszenierungen der letzten Jahre, wobei im Rahmen der *Theaterwerkstatt* besonders avantgardistische Produktionen berücksichtigt wurden, (etablierte) Freie Theatergruppen porträtiert oder Filme über ausgewählte Theaterfestivals gedreht und präsentiert wurden.[96] Es war dies ein Teil einer generellen Tendenz zu Magazinprogrammen im Fernsehen der Achtzigerjahre.

Das bekannteste Theatermagazin war wohl die 3sat-Sendung *Foyer*. Die Sendung begann 1990 als unmoderierte Einführung in das Theaterprogramm von 3sat, wurde dann zunächst zur Sendung eines monothematischen Films umstrukturiert, später zu einem Magazin. Ab 2002 lief die Sendung in ihrer moderierten Form alle 14 Tage im ZDFtheaterkanal und auf

---

[94] Ebd. S. 5.

[95] Kienzle, Siegfried: Theater im ZDF. Zit. nach Seibert, Peter (Hg.): Und heute ins Theater?. Fernsehtheater in der Diskussion (1953-1989). Siegen: DFG-Sonderforschungsbereich 240, Univ.-GH, 1990. S. 31.

[96] vgl. Rosenstein, D./Seibert, P./Gompper, R.: Theatersendungen im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland. In: Schanze, Helmut/Zimmermann, Bernhard (Hg.): Das Fernsehen und die Künste. München: Wilhelm Fink Verlag, 1994 (= Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland; 2), S. 210f.

3sat.[97] 2011 wurde die Sendung abgesetzt. Seitdem läuft im neuen Sender ZDFkultur das wöchentliche Magazin *zdf.kulturpalast*, das aber nicht mehr Theater als sein Thema angibt, sondern sehr viel moderner die Welt der „Performing Arts".

Gemeinsam haben all diese Formen der Berichterstattung über Theater eines:

> „Wird beim Theater *im* Fernsehen das ältere Medium in das neuere integriert [...], bleibt bei der Theaterberichterstattung – deren Verhältnis man mit Theater *und* Fernsehen beschreiben kann – das Referenzmedium Theater autonom neben dem Medium Fernsehen stehen." [98]

Es geht also nicht um eine Integration des einen Mediums in das andere. Die Kritikpunkte von Theatermachern bezüglich der Unzulänglichkeit des Fernsehens, Theater zu vermitteln, greifen hier in einem viel geringeren Maße. Die Berichterstattung über Theater im Fernsehen ist demnach wesentlich weniger umstritten. Ob dies auch bedeutet, dass es die bessere Art der Auseinandersetzung ist, kann hier nicht ausdiskutiert werden.

### II.3.5 Theaterübertragungen

> „Die Einführung des ZDF (1963) und der Dritten Fernsehprogramme (1964-69) führte zu einer Ausweitung und Kontrastierung des Programmangebots des Fernsehens, die sich im Bereich der Theatersendungen in der Ausdifferenzierung und Heterogenisierung der Typen von ‚Theater im Fernsehen' niederschlug. Die technische Errungenschaft der Magnetband-Aufzeichnung und insbesondere die Programmpolitik des ZDF, dessen Schauspielredaktion ihren Schwerpunkt von Anfang an auf den Informations- und Bildungsanspruch – an Stelle des Kunstanspruchs – des Fernsehens setzte, führten zur Etablierung einer bislang nur ‚am Rande' bedeutsamen Sendeform: der dokumentarischen Aufzeichnung."[99]

Mit dieser technischen Entwicklung begann die bis heute andauernde Phase der Theaterübertragungen: Theaterinszenierungen werden nur noch selten dem Fernsehen angepasst, wie es bei den Fernsehspielen der Fünfzigerjahre noch üblich war, stattdessen versuchen Bildregisseure die Aufführungen im Wesentlichen dokumentarisch abzubilden.[100] Im Gegensatz zur früher üblichen Vorgehensweise, bei der die Theateraufführung in ein Studio verlagert und den technischen Bedürfnissen angepasst wurde, kommt das Fernsehen

---

[97] vgl. Wie aus einem Foyer ein Kulturpalast wird. http://www.3sat.de/page/?source=/theater/programm/153998/index.html Zugriff: 22.02.2012

[98] Pütz, Susanne: Das Theaterfeature. Aspekte einer kritisch-unformativen Sendeform.Siegen: DFG-Sonderforschungsbereich 240, Univ.-GH, 1994 (=Arbeitshefte Bildschirmmedien), S.5.

[99] Lemke, Inga: Dreimal Warten Auf Godot im Fernsehen. In: Lemke, Inga (Hg.): Theaterbühne – Fernsehbilder. Sprech-, Musik- und Tanztheater im und für das Fernsehen. Anif, Salzburg: Müller-Speiser, 1998, S. 88.

[100] Die Möglichkeiten der Bildregisseure, das Theater nicht nur sklavisch abzubilden, sondern auch weiterzudenken, sollen im Kapitel II.3.5c „Kritik und Möglichkeiten" behandelt werden.

nun meistens ins Theater und baut dort seine Technik auf. Meist wird während mehreren Vorstellungen „mitgefahren“, das heißt, dass die Kameras gemeinsam mit dem anwesenden Theaterpublikum einen oder mehrere Abende erleben und mitfilmen. Die Crew erhält dabei auch live über Funk Anweisungen. In einem Übertragungswagen (kurz: Ü-Wagen) außerhalb des Hauses sitzen Regisseur, Bildmischer und Regieassistent (und viele Techniker) und verfolgen auf Bildschirmen alle Bilder, die die Kameramannschaft im Saal dreht. Der Regieassistent gibt nach vorausgegangener Absprache mit dem Regisseur den Kameraleuten Anweisungen, sagt an, welche Kamera welche Einstellung zu drehen hat. Regisseur und Bildmischer wählen aus diesen live die schönsten und passendsten Einstellungen aus und schneiden diese zum sogenannten PGM (oder auch: Programm)[101]. Je nach Bildregisseur, Inszenierung und Sender wird das aufgezeichnete Programm im Nachhinein noch mehr oder weniger aufwändig bearbeitet, teilweise werden nur technische Fehler ausgebessert, teilweise werden aber auch in Absprache mit dem Theaterregisseur Kürzungen oder Bearbeitungen von Bild und Ton vorgenommen.

Natürlich ist also auch eine solche Übertragung nie ganz neutral, aber doch in höherem Maße als das Fernsehspiel. Denn

> „während die in erster Linie dokumentierende Aufzeichnung eine vermeintlich neutrale Beobachterposition einnimmt, die der Parkettperspektive des Theaterzuschauers entspricht, bekennt sich die fernsehspielartige Aufzeichnung zu einer von der Guckkastenästhetik abgelösten bildgerechten Weiterinszenierung der Theaterinszenierung.“[102]

Meist lässt nämlich die Theaterübertragung erkennen, dass sie in einem Theatersaal die Übertragung eines Theaterabends ist. Auch wenn mittlerweile meist mit Hilfe von Mikroports der Ton so filmisch wie möglich klingen soll, werden oft Publikumsreaktionen bewusst nicht ausgefiltert oder sogar mit eingearbeitet. Der Fernsehzuschauer bekommt so mit, dass das Aufgezeichnete vor einem Live-Publikum stattfindet und dort auch live rezipiert wird. Auch zeigen die meisten Aufzeichnungen zumindest zu Beginn oder beim Applaus den ganzen Saal und erinnern so das Fernsehpublikum daran, wo und warum diese Vorstellung stattfindet.

Obwohl das Fernsehen durch diese Art der Übertragung dem Theater ein gutes Stück treuer geworden und näher gekommen ist, gab und gibt es immer noch viel Kritik an der

---

[101] Dies ist natürlich eine sehr vereinfachte Darstellung der komplexen technischen und kreativen Vorgänge und des oft riesigen Teams aus Ton-, Licht-, Technik-, Kamera-, Regie- und Redaktionsmitarbeitern. Doch sie skizziert im Wesentlichen den für diese Arbeit relevanten Ablauf.

[102] Nuy, Sandra: Zwischen Chronistenpflicht und Qualitätsanspruch. Die Fernsehspielartige Aufzeichnung. In: Lemke, Inga (Hg.: Theaterbühne – Fernsehbilder. Sprech-, Musik- und Tanztheater im und für das Fernsehen. Anif, Salzburg: Müller-Speiser, 1998, S. 140.

Programmform. Sehr oft hat diese Kritik mit den filmischen Aspekten der Übertragung zu tun. So schreibt zum Beispiel der Filmwissenschaftler James Monaco: „The most salient difference between staged drama and filmed drama [...] is in point of view. We watch a play as we will; we see a film only as the filmmaker wants us to see it“[103]. Er weist damit wie viele Wissenschaftler und Kritiker vor ihm auf die Tatsache hin, dass der Fernsehzuschauer im Gegensatz zum Theaterzuschauer nicht die Bereiche der Bühne sehen kann, die er will. Der Bildregisseur „zwingt“ ihn, bestimmte Details oder Schauspieler zu betrachten, während der Zuschauer im Theater frei wählen kann, ob er sich auf den sprechenden Protagonisten, den reagierenden Statisten oder das Bühnenbild konzentrieren möchte. Doch Monaco schreibt weiter: „And in film we also have the potential to see a great deal more.“[104], womit er ebenso Recht hat: Denn während der Theaterzuschauer im dritten Rang nur grobe Bewegungen erkennen kann, zeigt die Nahaufnahme dem Fernsehzuschauer möglicherweise Details von Raum und Darstellern, die nur wenige Zuschauer im Saal erkennen können.

Dem Kritikpunkt, dass das Fernsehbild mit seinen Schnitt für Schnitt wechselnden Perspektiven und teilweise die vierte Wand brechenden Winkeln nicht der Zuschauerperspektive entspricht, entgegnete der Mitbegründer des ZDFtheaterkanals:

> „Erstens gibt es keine generelle Zuschauerperspektive, nicht im Theater und auch nicht vor dem Fernseher. Und zweitens würde niemand, der das schwierige Geschäft der Fernsehadaption von Theaterstücken betreibt, behaupten, er vermittle ein authentisches, unverändertes Bild des Bühnengeschehens. Es sind einfach zweierlei Paar Schuhe, mit denen man allerdings auf ein und demselben Pfade wandelt.“[105]

Das Thema, das Wolfgang Bergmann hier zusätzlich anspricht, nämlich jenes nach der eigenen Leistung des Bildregisseurs, nach seinem Beitrag zum und seiner Veränderung des Bühnengeschehens, ist auch ein viel diskutiertes. Die am weitesten verbreitete Meinung ist jene, dass die Aufzeichnung lediglich dokumentieren soll, dies aber im Sinne des Theaterregisseurs. Bei Jürgen Kühnel geht das so weit, dass er verlangt, dass sich der Bildregisseur „auf eine ‚dienende‘ Rolle beschränkt“[106] und sich das Fernsehen „bei einer

---

[103] Monaco, James: How to read a film. movies, media, and beyond. Oxford (u.a.): Oxford Univ. Press, 2009, S. 58.
[104] Ebd., S. 58.
[105] Bergmann, Wolfgang: Theater im Fernsehen. In: Bundeszentrale für politische Bildung. http://www.bpb.de/publikationen/PJZ72F,1,0,Theater_im_Fernsehen.html Zugriff: 06.02.2012.
[106] Kühnel, Jürgen: Oper im Fernsehen. In: Lemke, Inga (Hg.): Theaterbühne – Fernsehbilder. Sprech-, Musik- und Tanztheater im und für das Fernsehen. Anif, Salzburg: Müller-Speiser, 1998, S. 169f.

‚Aufführungs-Reportage' als bloßer Distributionsapparat begreift"[107]. Den Gegenentwurf hierzu macht Norbert Schneider, wenn er schreibt:

> „Vermutlich wäre es besser, jedes Theaterstück, das ins Fernsehen kommt, völlig neu und medienspezifisch zu bearbeiten, als sich, weil's einfacher und billiger ist, auf eine gute Bildregie zu verlassen und sich damit zu trösten, daß man eine elitäre Veranstaltung eines nun wahrhaft bürgerlichen Mediums wenigstens ein bißchen sozialisiert hat." [108]

Er strebt offensichtlich ein künstlerisches Produkt an, das dem Theaterabend gleichwertig sein soll. Doch die Frage, die sich hier stellt, ist: Will das Fernsehen das überhaupt? Wie der oben zitierte Wolfgang Bergmann schreibt: Nein. Das Fernsehen möchte vielleicht weiterführen, es möchte aufgreifen, es möchte auch schlicht dokumentieren. Eine Fernseharbeit des Theaterregisseurs wäre sicherlich ein interessantes Produkt, ist aber nicht zu vergleichen mit der TV-Übertragung durch einen Bildregisseur. Trotzdem gab es in den Siebzigerjahren eine Phase, in der genau dies passierte und einige Theaterregisseure neue Ansätze entwickelten, „die nicht mehr Bühneninszenierungen dokumentieren, sondern die fernseheigenen Möglichkeiten von Theaterproduktionen im Fernsehen ausschöpfen wollen."[109] Auch heute führen Theaterregisseure in seltenen Fällen Bildregie bei Aufzeichnungen ihrer Inszenierungen[110].

Doch dieser Gedanke kann natürlich auch insofern weitergeführt werden, als dass der Bildregisseur nicht nur als dokumentierender, sondern auch als künstlerisch Mitwirkender beteiligt sein kann. Da am Theater schon so viele Künstler an einem Gesamtprojekt arbeiten, ist die Tendenz zu Aufzeichnungen, die dieses Projekt nun den nächsten Schritt weiterdenken, nicht weit hergeholt. In dieser Hinsicht stimmt die Medienwissenschaftlerin Sandra Nuy mit Siegfried Kienzle überein: Da es die vollkommen objektiv dokumentierende Aufzeichnung nicht gebe, fordert sie die „bildgerechte Weiterinszenierung der Theaterinszenierung [...], um die künstlerischen Möglichkeiten des Theaters im Fernsehen zu erhalten." [111].

---

[107] Ebd., S. 169f.

[108] Norbert Schneider: Theater im Fernsehen? Zit. nach Seibert, Peter (Hg.): Und heute ins Theater?. Fernsehtheater in der Diskussion (1953-1989). Siegen: DFG-Sonderforschungsbereich 240, Univ.-GH, 1990, S. 29.

[109] Pütz, Susanne: Vorhang auf – MAZ ab!. Die Entwicklung von „Theater im Fernsehen" aus der Sicht von Theaterzeitschriften. In: Seibert, Peter (Hg.): Und heute ins Theater?. Fernsehtheater in der Diskussion (1953-1989). Siegen: DFG-Sonderforschungsbereich 240, Univ.-GH, 1990, S. 33.

[110] z.B. Herbert Fritsch 2011 bei der Aufzeichnung seiner Inszenierung von „Die (s)panische Fliege" für arte

[111] Nuy, Sandra: Salzburger Festspiele im ZDF. Zu Theateraufzecihnungen der Salzburger Festpsiele in der ZDF-Reihe *Die Aktuelle Inszenierung*. In: Csobádi, Peter (Hg.):Salzburger Symposion: "Und jedermann erwartet sich ein Fest". Fest, Theater, Festspiele ; gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1995. Anif, Salzburg: Müller-Speiser, 1996, S. 120.

> „Hierbei sollte das Ziel sein, ‚mit den Mitteln des Fernsehens die Geschichte *so* zu erzählen, *wie* die Bühne sie mit *ihren* Mitteln erzählt – also nicht nur das Werk übermitteln, auch nicht eine neue Fernseh-Sicht auf das Werk hinzuerfinden, sondern eine Fernseh-Sicht auf *diese* Aufführung – so eindrucksvoll und so unverfälscht wie möglich.“[112]

Wie schon deutlich wird: Die Meinungen der Beteiligten und der Betroffenen, der Macher, der Konsumenten und der Wissenschaftler gehen in dieser Hinsicht weit auseinander. Während manche die einzige Möglichkeit, objektiv und somit erträglich Theater zu übertragen, in der Aufzeichnung einer totalen Einstellung sehen[113], erkennen die meisten Macher, dass diese Umsetzung für den Fernsehzuschauer unerträglich langweilig wäre, da er ja das Filmische am Fernsehen mittlerweile kennt und erwartet, nicht zuletzt als Entschädigung für die nicht stattfindende Gleichzeitigkeit, die sonst ein Theaterabend bieten würde. Genau diesen Spagat findet zum Beispiel André Bazin als Filmwissenschaftler und Verfechter des verfilmten Theaters gerade spannend:

> „Theateraufzeichnungen, Theaterfilme oder auch das *théâtre television* ermöglichen nämlich Zwischenformen zwischen *présence* und *absence*, eine aufgehobene und scheinbare Präsenz bzw. Pseudo-Präsenz[114], die neue Spiel- und Rezeptionsformen gleichsam zwischen *virtualité* und *actualité*, zwischen authentischem Spiel und Simulation inspiriert und keineswegs a priori in künstlerischer Hinsicht problematisch ist.“[115]

Die Treue zum ursprünglichen und im Fernsehen abgebildeten Theaterabend, die Umsetzbarkeit einer Dokumentation bleibt weiterhin eine Herausforderung. Doch auch die Künstlerin Susan Sontag erkennt die Möglichkeiten des Fernsehens als Medium statt alsKunstform: „Man *kann* ein Schauspiel, ein Ballett, eine Oper oder ein sportliches Ereignis so filmen, daß der Film gleichsam transparent wird, und es scheint korrekt, wenn man sagt, man sähe das Ereignis gefilmt.“[116] Genau diese Transparenz ist es, die die Theaterübertragung gegenüber dem früheren Fernsehspiel abgrenzt. Statt Film zu sein, statt Illusion zu sein, deckt das dokumentierende Fernsehen den Sprung auf und zeigt dem Fernsehzuschauer, was er da

---

[112] Herz, Joachim: Von der Bühne auf den Bildschirm. Die grundsätzlichen Möglichkeiten, die praktischen Unmöglichkeiten. In: Csobádi, Peter (Hg.): Salzburger Symposion: Das Musiktheater in den audiovisuellen Medien. Ersichtlich gewordene Taten der Musik. Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 1999. Anif/Salzburg: Mueller-Speiser, 2001, S. 155.
[113] Vgl. Ebd. S. 153.
[114] Vgl. Bazin, André: Qu’est-ce que le cinéma?. Paris: Édition du Cerf, 1987, S. 154.
[115] Roloff, Volker: Spielformen der Intermedialität am Beispiel französischer Theater/Filme (Carné – Renoir – Ophüls). In: Ochsner, Beate (Hg.): Intermediale. kommunikative Konstellationen zwischen Medien. Tübingen: Stauffenburg-Verl., 2001, S. 202.
[116] Sontag, Susan: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuchverlag, 1968, S.178.

sieht: ein abgefilmtes, real stattfindendes Ereignis. Die wichtige, wenn auch umstrittene Aufgabe, die dem Fernsehen dabei zukommt, darf nicht unterschätzt werden:

> „Die Möglichkeit der Fernsehaufzeichnung ist gar nicht hoch genug einzuschätzen als eine Dokumentation unserer Arbeit. Auf die Gefahr hin, es mit allen Lehrstuhlinhabern der Theaterwissenschaft zu verderben: Bis zur Erfindung von Film und Fernsehen war Theatergeschichte doch immer ein bisschen Spekulation. [...] Natürlich, es gibt Quellen, es gibt Zeugnisse und Berichte, klug ausgewertet und kombiniert zu einem leider niemals lückenlosen Puzzle-Spiel – aber wie hat's nun wirklich ausgesehen, im zeitlichen Ablauf? Was spiegeln Kupferstiche und Zeichnungen: die Aufführung oder die Meinung des Grafikers zum Sujet?"[117]

Viele Nachteile der Fernsehaufzeichnung, die bis in die Neunzigerjahre von Wissenschaftlern bemängelt wurden, sind durch die moderne Technik nicht mehr gegeben. Mit der Einführung der HD-Technologie und der Verbreitung von hochauflösenden, großen Fernsehern in vielen Privathaushalten war es plötzlich möglich, auch Totalen der Bühne zu zeigen, in denen man Darsteller und Raum scharf erkennen kann, und dadurch dem Fernsehzuschauer einen größeren Überblick über das Bühnengeschehen zu verschaffen. Die Kosten der Technik sind auch nicht mehr annähernd so hoch, wodurch mehr Kameras und ausgewählte Perspektiven ermöglicht werden. Die Kritik, wechselnde Perspektiven und seltsame Winkel würden weder dem Theater noch dem Film entsprechen[118], ist nicht mehr gerechtfertigt: Wenn ein Regisseur diese extremen Positionen wählt, dann meist aus künstlerischen Gründen. Sprünge in der Perspektive entsprechen vielleicht nicht dem Film, kommen aber einer Ästhetik des dokumentarischen Fernsehens sehr nahe, wenn man die Schuss-Gegenschuss-Drehweise von Dokumentarfilmen und TV-Beiträgen damit vergleicht.

Vielleicht auch um nicht mehr zu versuchen, dem Theater adäquat zu dienen, löste sich das Fernsehen im Anspruch an die eigenen Aufzeichnungen vom Theater als tonangebende Instanz. Das Fernsehen konnte auch nicht mehr die Rolle des Geld gebenden Bittstellers am Theater einnehmen, nicht zuletzt weil die finanzielle Lage der Sender sich rasant

---

[117] Herz, Joachim: Von der Bühne auf den Bildschirm. Die grundsätzlichen Möglichkeiten, die praktischen Unmöglichkeiten. In: Csobádi, Peter (Hg.): Salzburger Symposion: Das Musiktheater in den audiovisuellen Medien. Ersichtlich gewordene Taten der Musik. Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 1999. Anif/Salzburg: Mueller-Speiser, 2001, S. 153.

[118] Vgl. Kühnel, Jürgen: Oper im Fernsehen. In: Lemke, Inga (Hg.): Theaterbühne – Fernsehbilder. Sprech-, Musik- und Tanztheater im und für das Fernsehen. Anif, Salzburg: Müller-Speiser, 1998, S. 169f. Er kritisiert genau diese Punkte und die technischen Mängel des Fernsehens.

verschlechtert hatte[119]. Stattdessen etablierte sich ab Mitte der Siebzigerjahre immer mehr eine neue Art von Beziehung. Das Fernsehen habe sich

> „gegenüber der Kulturinstanz Theater so weit emanzipiert, daß es sich leisten kann, qualitative Kriterien in Bezug auf die Auswahl der Theatersendungen selbst festzulegen und in der Selektion anzuwenden. Die Aufnahme einer Inszenierung in *Die aktuelle Inszenierung* weist dem Stück innerhalb der Theaterlandschaft eine wichtige Stellung zu.“[120]

Die finanzielle Situation der Sender und das immer lauter werdende Verlangen nach der Quote führten bei 3sat und ZDF zur Entwicklung von Überlegungen in der Programmplanung, die der Spielplangestaltung in den Dramaturgien von Theatern glichen. Sie hofften, mit der Bündelung von Themen ein Massenpublikum aufzubauen, das den technischen und finanziellen Aufwand rechtfertigen würde[121]. Doch Theater im Fernsehen war und bleibt Zielgruppenprogramm, die Sendetermine der Übertragungen finden entsprechend spät statt.[122]

Diese Sorge um die Quote hatte natürlich auch Auswirkungen darauf, wie die Sender Theater im Fernsehen übertragen wollten und welche Inszenierungen sie dafür auswählten. „Es ist vor allem das ZDF, das sich als Ziel setzte, Bühnentheateraufführungen ‚abzubilden‘, und das damit von Anfang an einen anderen Weg als die ersten Programme der ARD einschlug.“[123] Das ZDF zeigte ab der Aufnahme seines Sendebetriebs 1963 nicht nur wie die ARD Volkstheater aus wenigen Häusern, sondern sehr unterschiedliche Produktionen von sehr unterschiedlichen Häusern aus unterschiedlichen Städten. 1973 wurde dann die Sendereihe *...und heute ins Theater* abgesetzt und machte der neuen Reihe *Die aktuelle Inszenierung* Platz.

> „Die Verlagerung der Perspektive vom ‚Theater‘ auf die ‚aktuelle Inszenierung‘ bedingte eine Modifizierung der Auswahlkriterien, zumal der

---

[119] Konrad, Walter: „Zehn Jahre 3sat“, in: ZDF-Jahrbuch 1994, Mainz 1995, S. 167., zit nach Pütz, Susanne (s. Fußnote 59)

[120] Becker, Stephan: Die Quittung gibt die Einschaltziffer. „Theater im Fernsehen“ im Spiegel der Selbstdarstellungen der öffentlich-rechtlichen Sendeanstalten. In: Seibert, Peter (Hg.): Und heute ins Theater?. Fernsehtheater in der Diskussion (1953-1989). Siegen: DFG-Sonderforschungsbereich 240, Univ.-GH, 1990, S. 15.

[121] Vgl. Kienzle, Siegfried: „Auch im Fernsehen muß Theater seinen Qualitätsanspruch bewahren“, in: Die deutsche Bühne, H.8, 1984, S. 18-23, zit. nach Pütz, Susanne (s. Fußnote 58)

[122] Vgl. Kienzle, Siegfried zit. nach Becker, Stephan: Die Quittung gibt die Einschaltziffer. „Theater im Fernsehen“ im Spiegel der Selbstdarstellungen der öffentlich-rechtlichen Sendeanstalten. In: Seibert, Peter (Hg.): Und heute ins Theater?. Fernsehtheater in der Diskussion (1953-1989). Siegen: DFG-Sonderforschungsbereich 240, Univ.-GH, 1990, S. 15.

[123] Rosenstein, D./Seibert, P./Gompper, R.: Theatersendungen im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland. In: Schanze, Helmut/Zimmermann, Bernhard (Hg.):Das Fernsehen und die Künste. München: Wilhelm Fink Verlag, 1994 (= Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland; 2), S. 189

> Wechsel vom stück- zum inszenierungs-gerichteten Dokumentationsinteresse an ein neues, inszenierungs-orientiertes Qualitätsbewußtsein von Theater gebunden war.“[124]

Dieser Fokus auf die Kunst und auf herausragende Leistungen am Theater hängen eng mit der Art und Weise zusammen, wie heute mit Theater im Fernsehen umgegangen wird. So arbeiten heute die Berliner Festspiele und der TV-Sender 3sat eng miteinander zusammen, um einige der ausgewählten Bühneninszenierungen des jeweiligen Jahres auch dem größeren Fernsehpublikum zu präsentieren. Hier kommunizieren Festpieljury und Fernsehredaktion schon vor der Bekanntgabe der Einladungsliste, um mögliche Szenarien zu besprechen und bestmöglich agieren zu können. So können direkt nach Verkündung die jeweiligen Häuser mit den Fernsehverantwortlichen die Details besprechen und sich einigen. In gewisser Weise garantieren einander beide Parteien durch die Übereinstimmung mit der jeweils anderen die Rechtfertigung für die eigene Entscheidung.

Die Übertragung von Theateraufzeichnungen im Fernsehen bleibt umstritten – sowohl unter Künstlern und Wissenschaftlern in ästhetischer Hinsicht als auch senderintern in Hinblick auf Kosten- und Quotenprobleme. Doch wirklich darauf verzichten möchte auch keiner. Denn immerhin dokumentiert das Fernsehen das Theater auf mehr Ebenen als es früher möglich war. Und auch wenn dies bei weitem kein Ersatz für einen Besuch im Theater ist und auch nicht allzu nah an die Kunstform heranreicht, so ist es wohl doch trotz aller Unzulänglichkeiten die beste Möglichkeit, Theater für geografisch oder zeitlich abwesende Personen einzufangen.

[124] Ebd. S. 196

## Teil 2: Die Praxis – *Die Ehe der Maria Braun* in verschiedenen Medien

### I. Rainer Werner Fassbinders Spielfilm *Die Ehe der Maria Braun*

### I.1 Inhaltsangabe des Films

„Die Dreharbeiten begannen im Januar 1978 mit einer viertägigen Verschiebung und sofortigem Ärger. […] Fassbinder streikte."[125] Die schwierigen Bedingungen[126], unter denen der Film entstand, der Streit im Team und später um die Rechte am Film tragen zu dem Mythos bei, der diesen Film definiert. Trotz der anfänglichen Streitigkeiten über die Finanzierung des Films konnte er letztendlich gedreht und einem begeisterten Publikum präsentiert werden, ja am Ende gar einen finanziellen Erfolg einspielen. Ein passender Ausgang, geht es doch im Film auch immer um Geld, um den Handel und um den gesellschaftlichen Aufstieg der Protagonistin Maria Braun.

Der Film beginnt mit der Hochzeit von Maria und Hermann Braun, die unter erschwerten Bedingungen, nämlich während eines Bombenangriffs, stattfindet. Die beiden stürzen sich auf den flüchtenden Standesbeamten und zwingen ihn, den Trauschein zu unterschreiben. „Einen halben Tag und eine ganze Nacht"[127] dauert ihre Ehe, bevor Hermann in den Krieg zieht und Maria für lange Zeit alleine lässt. Sie ist anfangs noch gut gelaunt und pragmatisch, in der ersten Szene nach dem Vorspann hat sie gerade ihr Hochzeitskleid gegen Kartoffeln, Speck und Feuerholz eingetauscht und lässt sich die Laune nur kurz von einem traurigen Gedanken an ihren vermissten Mann trüben. Hoffnungsvoll wartet sie am Bahnsteig auf Informationen über ihn und versucht eine vorbildliche Soldatenehefrau zu sein. Doch wenig später schon beendet sie die Warterei am Bahnhof, nimmt ihr Schicksal selbst in die Hand und arbeitet in einer Bar für amerikanische Soldaten. Dort lernt sie auch den schwarzen GI Bill kennen, der ihr ein Freund wird. Erst als ihr vom Tod ihres Mannes berichtet wird, wird er auch ihr Geliebter. Die beiden sind glücklich, Maria schon bald schwanger. Als Hermann überraschend doch aus dem Krieg zurückkehrt, erschlägt Maria den Liebhaber, ihr Mann nimmt die Schuld auf sich und muss ins Gefängnis. Maria verspricht ihm, ein Leben

---

[125] Töteberg, Michael: Schwarzmarkt der Gefühle. In: Märthesheimer, Peter [u.a.]: Wirtschaftswunder-Trilogie. 1. Die Ehe der Maria Braun. ein Drehbuch für Rainer Werner Fassbinder. München: Belleville, 1997, S. 155.

[126] Diese schwierigen Bedingungen bestanden in erster Linie aus verwirrenden finanziellen Machenschaften der Produktionsfirma Albatross, die kaum eigenes Geld investierte und sich auf für Fassbinder unverständliche und unvertretbare Art und Weise mit Cofinanzierungen zu helfen wusste, was zu lautem Widerspruch seinerseits führte. Vgl hierzu weiter Michael Tötebergs Beitrag „Schwarzmarkt der Gefühle".

[127] Märthesheimer, Peter [u.a.]: Wirtschaftswunder-Trilogie. 1. Die Ehe der Maria Braun. ein Drehbuch für Rainer Werner Fassbinder. München: Belleville, 1997, S. 21.

aufzubauen, das sie gemeinsam nach dem Ende seiner Haftstrafe genießen können, und schafft es mit ihrer selbstbewussten Art, einen Job in einer französischen Firma zu bekommen. Ihr dortiger Chef Karl Oswald wird bald zu ihrem neuen Liebhaber. All dies geschieht in Gedanken an ihren Mann, der auch über sämtliche Vorkommnisse Bescheid weiß. Maria bildet sich ein, sie könnten eine Partnerschaft auf Augenhöhe führen, und möchte ihm das viele verdiente Geld überschreiben, doch Hermann reagiert ablehnend.

Ohne dass Maria etwas davon mitbekommt, besucht ihr Chef Oswald ihren Mann Hermann im Gefängnis. Sie setzen einen Vertrag auf, in dem steht, dass Hermann die Hälfte von Oswalds Vermögen erbt, wenn er bis zu Oswalds auf Grund von Krankheit bevorstehendem Tod auf seine Frau verzichtet. Statt also auf Maria zu warten, verschwindet Hermann nach seiner Freilassung. Sie weiß nichts von dem Vertrag und wartet jahrelang[128] auf die Rückkehr von Hermann, während sie weiter arbeitet und ihren Mitmenschen gegenüber immer härter wird. Nach Oswalds Tod kehrt Hermann zurück. Maria ist überglücklich. Erst bei der Testamentsverlesung versteht sie, was hinter ihrem Rücken passiert ist. Als sie sich zuhause am bereits länger ohne Flamme laufenden Gasherd eine Zigarette anzuzünden versucht, gehen sie selbst, Hermann und das Haus in die Luft. Der Film lässt offen, ob Maria einfach unvorsichtig oder absichtlich agiert hat.

### I.2 Nachkriegsfrau Maria Braun – die Filmhandlung im historischen Zusammenhang

*Die Ehe der Maria Braun* erzählt die Geschichte einer Frau und ihrer Entwicklung parallel zur Geschichte Deutschlands. Maria muss zuerst lernen, mit einem Alltag zurechtzukommen, in dem plötzlich die Männer fehlen, und sich bald darauf wieder neu an einen Alltag mit Männern gewöhnen. Diese Entwicklung zeigt sich im ersten Teil des Films am deutlichsten anhand des Unterschieds zwischen ihr und ihrer Freundin Betti, die es nicht schafft, sich um sich selbst zu kümmern. Maria hingegen wird zur Brotverdienerin, sie nimmt die Abwesenheit von deutschen Männern wahr, um selbst eine aktive Rolle in der Gesellschaft einzunehmen und sich selbst um ihr Leben zu kümmern. Und sie lebt weiterhin so, auch als Hermann wieder da ist. Sie scheint gar nicht darüber nachzudenken, ob das, was sie tut, angebracht ist oder was andere darüber denken könnten. Ihr Freund Willy lobt sie zu ihrer

[128] Es wird nicht explizit erwähnt, wie lange sie wartet. Zwischen dem Vertragsabschluss zwischen den beiden Männern (man erfährt bei der Testamentsverlesung, dass dieser im Juni 1951 stattfand) und der Rückkehr Hermanns (das Fußballspiel im Radio fand im Juli 1954 statt) liegen jedoch drei Jahre.

großen Freude mit den Worten „Du hast dich gemacht, Mädchen“[129], und genau diese Einstellung, dass sich nämlich der Mensch selbst macht und nicht fremdbestimmt ist, vertritt Maria voll und ganz.

Umso härter trifft es sie, als sie von dem einzigen Mann, den sie wirklich liebt, hintergangen wird, indem er verschwindet und nach seiner Entlassung aus dem Gefängnis nicht in ihr gemachtes Nest zurückkehrt. Es ist eine verwirrende Zeit für Deutschland. Der Wohlstand kehrt wieder, symbolisiert durch Marias Eigenheim, doch für die großen Gefühle ist noch immer kein Platz. Zum ersten Mal weiß Maria offensichtlich nicht weiter. Sie verkümmert wie die Rosen, die sie jeden Monat als Lebenszeichen von Hermann erreichen. Sie kann sich an ihrem eigenen Erfolg nicht mehr freuen, sondern lebt nur noch vor sich hin. Erst als nach Oswalds Tod endlich Hermann vor der Tür steht, erwacht sie wieder zum Leben. Sie macht Pläne für die nahe und ferne Zukunft, richtet sich her, freut sich auf die gemeinsame Zeit wie eine frisch vermählte junge Frau. „Wir waren zwei Tage verheiratet. Und unsere Tage sind lange Tage“, sagt sie zu ihrem Mann in der Filmfassung kurz nach seiner Rückkehr. Die lange Zeit der Trennung ist für sie vergessen und nicht Teil ihrer Geschichte.

Doch ihre Freude währt nicht lange. Bald muss sie von dem Vertrag erfahren, den Hermann mit Karl Oswald abgeschlossen hatte. Ihre Ausgelassenheit verfliegt, sie muss sich kaltes Wasser über das Handgelenk laufen lassen wie zuletzt, als sie von Hermanns vermeintlichem Tod erfuhr. Sie muss realisieren, dass sie ihr Schicksal gar nicht selbst in der Hand hielt, sondern abhängig war von den Männern in ihrem Leben und selbst als Tauschware gehandelt wurde. Diese Erkenntnis kann sie nicht überleben.

Zu Beginn des Films hat Maria noch meist die Oberhand im Tauschhandel. Immer wieder weiß sie sich durch geschicktes Manövrieren zu helfen und kann so als Teil des deutschen Wirtschaftswunders reüssieren. So hatte sie erst für ihre selbstbewusste Art Zigaretten von einem Soldaten bekommen, die sie gegen die Brosche ihrer Mutter eintauschte, um diese wiederum für Korn und ein Kleid herzugeben. Mit dem Korn erkaufte sie sich die Schneiderkünste ihrer Mutter und in dem Kleid verführte sie zuerst den Barbesitzer und dann GI Bill, der ihr wiederum helfen konnte.

---

[129] Märthesheimer, Peter [u.a.]: Wirtschaftswunder-Trilogie. 1. Die Ehe der Maria Braun. ein Drehbuch für Rainer Werner Fassbinder. München: Belleville, 1997, S. 88.

> „Die zwischenmenschlichen Beziehungen sind zu Tauschbeziehungen herabgesetzt. Die Wertigkeit der Tauschobjekte regiert hier. Sie richtet sich nach den jeweiligen Bedürfnissen der Tauschenden in dieser frühen postnationalsozialistischen Zeit. Bisher sind noch keine Werte neu festgelegt worden.“[130]

So beruhen viele von Marias Beziehungen, wie auch später jene zu Karl Oswald, auf dem Tausch von Gefühlen (oder zumindest scheinbaren Gefühlen) gegen Ware. Das grenzt an Prostitution, beruht aber doch immer auch auf echten Gefühlen von Maria. Sie fühlt sich wohl in ihrer Position, und da eben noch nicht klar ist, was für moralische Gesetze in und nach dem Krieg gelten sollen, kann sie sich nur auf ihr eigenes Gefühl verlassen.

„Er erzählt aus seinem Blickwinkel über ganz private Schicksale öffentliche Geschichte. Den Anspruch objektiver Berichterstattung erhebt er nicht. Seine Protagonisten lädt er mit den Grundwidersprüchen ihrer jeweiligen Epoche auf.“[131] Maria muss über lange Zeit der Mann in ihrer Beziehung zu Hermann sein. Wie viele Frauen muss sie im Krieg die Rollen beider Partner übernehmen und für ihre Familie sorgen, während trotzdem von ihr erwartet wird, dass sie als gute Ehefrau auf ihren verschollenen Mann wartet. Der Film ist die Geschichte einer einzelnen Frau, aber er erzählt auch die Geschichte einer ganzen Generation.

Zudem kann man die Bedeutung von Maria Brauns Nachnamen in Bezug zu ihrer Geschichte bedenken: Maria Braun heiratet ihren Hermann am Ende des Krieges und ist danach lange mit ihm verheiratet, ohne dass sie diese Ehe ausleben kann. Nur kurz vor ihrem Tod darf sie ihn als Ehemann wieder zu Hause begrüßen. Parallel dazu bedenke man eine Ehe, die vielleicht im selben Moment geschlossen wurde und zwar jene des Mannes, dessen Bild am Anfang des Filmes steht: Adolf Hitler. Nach einer langen Zeit des ehelosen Zusammenlebens mit Eva Braun heiratete er sie erst kurz vor Kriegsende, um dann gemeinsam mit ihr zu sterben. Maria Braun und Eva Braun haben eine fast genau gegenläufige Ehe gelebt[132]. Maria Braun ist mit der Historie eng verwoben.

Rainer Werner Fassbinder hat immer wieder Filme über Frauen gemacht, insbesondere die drei Filme seiner Wirtschaftswunder-Trilogie (*Die Ehe der Maria Braun*, *Lola*, *Die Sehnsucht*

---

[130] Pott, Sabine: Film als Geschichtsschreibung bei Rainer Werner Fassbinder. Fassbinders Darstellung der Bundesrepublik Deutschland anhand ausgewählter Frauenfiguren in seiner „BRD-Trilogie“. Frankfurt am Main; Wien [u.a.]: Lang, 2004, S. 26.
[131] Ebd. S. 11.
[132] Vgl. Ebd. S. 89.

*der Veronika Voss*) handeln von Frauen und ihren Schicksalen. Im Interview erklärt er dies einmal wie folgt:

> „Es läuft über Frauen besser etwas über Geschichte zu erzählen. Männer haben – wie ich finde – eine vorgeschriebene Rolle in der Geschichtsschreibung. […] Deswegen finde ich auch Männer nicht so besonders interessant als Figuren, weil sie eigentlich immer nur das tun, was sie ohnehin tun müssen; während die Frauen, von denen man immer behauptet, ihnen würden die Rollen vorgeschrieben, dann im Einzelnen oftmals fähig sind, sich wirklich von dieser Rolle zu lösen und Dinge zu tun, die man nicht für möglich gehalten hätte.“[133]

Maria Braun ist die erste in dieser Trilogie, sie ebnet den Weg für Fassbinders weitere Beschäftigung mit Frauen. Im selben Interview bemerkt er, „dass man am Verhalten der Minderheit sehr viel mehr über die Mehrheit begreifen kann“ [134]. *Die Ehe der Maria Braun* ist also nicht als Geschichte eines Einzelschicksals zu verstehen, sondern erlaubt auch Rückschlüsse auf andere Frauen, auf die Männer dieser Zeit und auf das gesamte soziale und wirtschaftliche System von Deutschland. Anhand dessen, wie sich Maria gegenüber der Gesellschaft behauptet, erkennen wir als Publikum diese Gesellschaft und ihre Mechanismen.

### I.3 Maria Braun als bunter Mittelpunkt im düsteren Treiben Deutschlands

Der Film ist im Deutschland der Nachkriegszeit angesiedelt: inhaltlich wie ästhetisch. Fassbinders Farbgestaltung lässt von Anfang an keinen Zweifel daran, dass der Film in einer Vergangenheit spielt. Das Hitlerbild zu Beginn ist der erste inhaltliche Hinweis, die gedeckten Farben der ersten Bilder der erste bildästhetische. Auch Kostüme und Setdesign sind konsequent im Stil der 40er- und 50er-Jahre gehalten. Insbesondere Marias Kostüme fallen dabei immer wieder auf, denn sie ist von Anfang an eine stilbewusste junge Frau. Sie trägt meistens einen Hut oder zumindest eine aufwändige Hochsteckfrisur. Vielleicht hat sie nicht viel, aber sie weiß immer etwas daraus zu machen, einerseits indem sie sich das Nötige ertauscht, andererseits indem sie das, was sie hat, richtig einsetzt, zum Beispiel, wenn sie die modisch passende Frisur für ihren neuen Job in der Bar wählt oder aber dasselbe Kleid, das sie dort immer trug, auch im Zug wieder anzieht, um Oswald von ihren Fähigkeiten zu überzeugen. Wenn sie später mehr Geld hat, weil sie für Oswald arbeitet, gerät auch in ihre Garderobe mehr Abwechslung. Je mehr sie ihr Leben selbst in die Hand nimmt, desto öfter trägt sie die Farbe Rot, sie findet sich an ihren Hüten und Tüchern und in ihrem immer

[133] Fassbinder, Rainer Werner: Fassbinder über Fassbinder. die ungekürzten Interviews. Frankfurt am Main: Verlag d. Autoren, 2004, S. 530f.
[134] Ebd. S. 531.

dunkler werdenden Lippenstift. So sticht sie aus dem Grau ihrer Umwelt heraus, die nach dem Krieg nur langsam wieder an Farbe gewinnt.[135]

Als Farbfleck führt Maria so durch den gesamten Film. Die Geschichte wird fast ausschließlich über sie und ihren Weg erzählt. Immer wieder übernimmt die Kamera ihren Blickwinkel. Es gibt nur zwei Szenen, in denen sie nicht physisch anwesend ist, und das sind diejenigen, in denen Oswald und Hermann über ihr Schicksal entscheiden, indem sie sich im Gefängnis treffen und danach Oswald mit seinem Buchhalter den Vertrag formuliert.

### I.4 Verwirrung, Assoziation, Überlagerung – Musik und Ton in *Die Ehe der Maria Braun*

„Die Musik ist für mich ein Mittel, die Geschichte zu verstärken. Die Musik erzählt auf ihre Weise von den Menschen, von der Geschichte. Sie hat zunächst einmal schon einen großen eigenen Wert, wenn sie gut ist […]"[136], sagte Fassbinder über seine eigene Arbeit. Neben der Bildebene macht er gemeinsam mit seinem Komponisten und musikdramaturgischen Berater Peer Raben eine zweite inhaltliche Ebene mit Musik und Ton auf. Er verwendet dazu sowohl diegetischen als auch nicht-diegetischen Ton, Musik und Toncollagen. Dabei ist bemerkenswert, wie extrem diese Tonebene oft kontrapunktisch zum Geschehen verläuft.

Der Film beginnt schon mit einer solchen Toncollage, die anfangs diegetisch ist: Während der Trauung von Maria und Hermann Braun schlagen pfeifend Bomben ein, man hört das Schreien von Menschen. Bei genauerer Analyse kann man jedoch erkennen, dass die Schreie eines Babys nicht-diegetisch sind, es handelt sich um eine Geburt. Über dem Einschlagen von Bomben und dem Geräusch von Schusswaffen liegt also auf der Tonebene die Entstehung von Leben, ein Beginn. Erst auf eine Warnsirene und Kirchglocken folgt erst einmal Stille, dann setzt Beethovens IX. Sinfonie ein, die sich in die erste Szene des Films hinein fortsetzt. Erst im Verlauf der Szene stellt das Publikum fest, dass die Musik tatsächlich als diegetischer Ton zu dieser neuen Szene gehört: Sie läuft im Radio in Marias Küche. Dies wird klar, als die Musik von den „Suchmeldungen" unterbrochen wird, die Maria gespannt anhört. Diese Suchmeldungen laufen wiederum weiter, während sie in der nächsten Szene am Bahnsteig

[135] Vgl. Pott, Sabine: Film als Geschichtsschreibung bei Rainer Werner Fassbinder. Fassbinders Darstellung der Bundesrepublik Deutschland anhand ausgewählter Frauenfiguren in seiner „BRD-Trilogie". Frankfurt am Main; Wien [u.a.]: Lang, 2004, S. 54ff.
[136] Fassbinder, Rainer Werner: Fassbinder über Fassbinder. die ungekürzten Interviews. Frankfurt am Main: Verlag d. Autoren, 2004, S. 573.

nach Hermann sucht. Hier wird somit der diegetische Ton nicht-diegetisch. Die Bild-, die Musik- und die Tonebene stehen also miteinander im Widerspruch. Sie erzählen von einer verwirrenden Zeit, in der Gefahr (Bomben) und Vergangenheit (das Ende des Krieges) Hoffnung (Beethovens IX. Sinfonie) und Zukunft (dem neugeborenen Kind) gegenüberstanden.

Eine weitere interessante Verwendung von Musik findet sich in der Schwarzmarktszene, als sich Maria auf der Suche nach einem Kleid für die amerikanische Bar begibt. Während sie an den verschiedenen Händlern vorbeigeht, hört man sehr deutlich zwei Männer sprechen, ohne dass man sie jemals sieht[137]. Der eine überredet den anderen, das *Deutschlandlied* zu spielen, was dieser dann auch zögerlich und fehlerhaft tut. Die Liedwahl ist natürlich bezeichnend und verweist sowohl auf die nationalsozialistische Vergangenheit Deutschlands als auch auf die noch älteren Traditionen des Landes. Sabine Pott analysiert:

> „Damit deutet [Fassbinder] schon an, daß etwas ‚Höheres' ihren Lebenslauf bestimmt, jedenfalls ist sie es nicht selbst, wie sie bis fast zum Ende ihrer Filmgeschichte annimmt. Das *Deutschlandlied* liegt als Bedrohung über ihren einsetzenden Aktivitäten." [138]

Diese Interpretation erlaubt auch die Weiterführung auf der Bildebene. Die Musik bleibt optisch verborgen und unterlegt so trotz ihrer Lautstärke lediglich die Aktivitäten auf dem Markt. Diese Aktivitäten, also der Versuch mit der neuen wirtschaftlichen Ordnung zurechtzukommen und sich darin zu etablieren, überlagern die deutsche Vergangenheit. „Es fällt dem Spieler offensichtlich schwer sich an das [Deutschlandlied] zu erinnern, vielleicht weil es für die Gesellschaft einfach nicht mehr wichtig ist."[139] Es gilt, sich neu zu orientieren, und Maria ist auf dem besten Weg dorthin. Erst, als sie kurz aus dem Bild verschwindet, bricht die Musik ab, ein Mann sagt „Aufhören! Aufhören!".

> „Auf diese Weise schafft Fassbinder eine direkte Verbindung zwischen seiner Protagonistin und Deutschland: So wie die deutsche Nation ihre eigene Identität aus Trümmern wieder aufgebaut hat, hat auch Maria Braun ihr Leben gemeistert und wird es zu Ansehen und Reichtum bringen."[140]

---

[137] Es ist daher nicht eindeutig einzuordnen, ob es sich hierbei um diegetischen oder nicht-diegetischen Ton handelt.
[138] Pott, Sabine: Film als Geschichtsschreibung bei Rainer Werner Fassbinder. Fassbinders Darstellung der Bundesrepublik Deutschland anhand ausgewählter Frauenfiguren in seiner „BRD-Trilogie". Frankfurt am Main; Wien [u.a.]: Lang, 2004, S. 27.
[139] Calvano, Ornella: Zum Einsatz von Musik, Klängen, Tönen und Geräuschen in DIE EHE DER MARIA BRAUN von Rainer Werner Fassbinder und Peer Raben. In: Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung, 4, 2010, S. 13.
[140] Ebd. S. 14.

Maria ignoriert die Musik genau so konsequent wie die Händler, deren Ware sie nicht interessiert. Sie geht so zielstrebig auf ihren Kontaktmann zu wie sie später auch zielstrebig durch ihr Leben geht und immer ihr Ziel erreicht.

Als sie mit diesem Händler in einem geschlossenen Raum steht, um den Tausch zu machen, und der Händler versucht, ihr zusätzlich eine Kleist-Gesamtausgabe zu verkaufen, liegt (nicht-diegetisch) wieder das *Deutschlandlied* über der Handlung.

> „Die Musik sowie die Sammlung von Heinrich von Kleist-Bänden können als zwei Symbole für die deutsche Tradition verstanden werden. Nur die Tradition ist nutzlos geworden: Maria muss sich prostituieren, um zu überleben, und die Amerikaner können ihr eher helfen als die alten Ideale.“ [141]

Dasselbe Lied kann hier also einen Einblick in ganz unterschiedliche Aspekte geben. Es verweist nicht nur auf die Vergangenheit, sondern auch auf die Zukunft von Deutschland und stellvertretend auf jene von Maria Braun. Sie lehnt die Gesamtausgabe ab und ignoriert das Lied und zeigt dadurch ihren Willen, sich weiterzubewegen und die Vergangenheit hinter sich zu lassen. Eine Bereitschaft, die sie in Bezug auf ihre eigene Vergangenheit, ihre Hochzeit mit Hermann Braun, nur sehr eingeschränkt an den Tag legt.

Die Beziehung zwischen dieser persönlichen Geschichte und der historischen Geschichte des Landes wird immer wieder durch den Einsatz von historischen Tondokumenten nebeneinander gestellt. „In den Bildern des Films manifestiert sich die Privatsphäre; der Ton, der vornehmlich aus den Radios dringt, offenbart die historische Zeit.“[142] Immer wieder liegen akustisch Radiosendungen über den Dialogen, zu einem großen Teil verwendet Fassbinder hierzu Originaldokumente der Zeit, insbesondere Reden von Konrad Adenauer. Diese verankern den Film historisch genau. Größtenteils ignorieren die Darsteller die Tondokumente oder nehmen sie nicht wahr. „Dennoch sind die Töne ihrem Bewußtsein zugehörig. Irgendwann haben sie (oder hat der Nachbar) diese Töne gehört, sie sind in der Luft, die sie atmen, die Töne gehören ihnen, und sie gehören den Tönen.“[143]
Zudem verhindern sie auch immer wieder, dass das Publikum die Worte der Darsteller versteht. Sie werden so als Störfaktor wahrgenommen und überdecken die privaten

[141] Ebd. S. 15.
[142] Pott, Sabine: Film als Geschichtsschreibung bei Rainer Werner Fassbinder. Fassbinders Darstellung der Bundesrepublik Deutschland anhand ausgewählter Frauenfiguren in seiner „BRD-Trilogie“. Frankfurt am Main; Wien [u.a.]: Lang, 2004, S. 78.
[143] Jansen, Peter W.: Fassbinders „Die Ehe der Maria Braun“. In: DIE ZEIT. 23.03.1979.

Geschichten der Figuren. Die historische Geschichte und die persönliche Geschichte kämpfen akustisch um die Vorherrschaft und werden so immer dichter vernetzt wahrgenommen. Die Historie gehört zum Leben der Figuren und kann sie somit teilweise erklären, verhindert aber auch, dass wir die Figuren akustisch – und also persönlich – verstehen können.

> „Sie sind die akustische Präsenz der Zeitgeschichte, die sich ungerührt von den Ereignissen und Sensationen der Handlung und der Dialoge gibt als das Überereignis, das alle privaten Bewegungen, Emotionen, Entscheidungen als fast bedeutungslos und beliebig erscheinen läßt, als Kraftakte von Zwergen vor dem Gang des Zeitgeistes durch die Geschichte.“ [144]

### I.5 Verborgene und verdeckte Blicke – *mise en cadre* in *Die Ehe der Maria Braun*

Die bildliche Erzählebene des Films erscheint auf den ersten Blick geradliniger, als es zu der Verwirrung durch die Techniken der Tonebene passen möchte. Doch das ‚mise en cadre‘ entwickelt sich im Laufe des Filmes und zeigt zunehmend irritierendere und verstecktere Bilder. Schon zu Beginn zeigen die Kameraeinstellungen nicht die ganze Handlung. In der Anfangsmontage sieht man das Brautpaar zuerst durch ein Loch in der Hauswand, die Handlung entfaltet sich in langen Einstellungen, in die nur nach und nach die Akteure eindringen. Dies zieht sich auch weiter durch den Film. Immer wieder werden Einstellungen länger gehalten, obwohl Möbel oder Wände die Handlung verdecken, zum Beispiel in der Schwarzmarktszene, wenn Maria an den Händlern vorbeigeht. Die Kamera fährt zuerst parallel mit ihr mit, doch dann überholt Maria die Kamera und verschwindet hinter einer Hauswand. Die Kamera schwenkt lange die leere Wand entlang, bis im Hintergrund schließlich Maria noch einmal durch das Bild geht. Der Zuschauer emfpindet solche Einstellungen für gewöhnlich als irritierend. Das Kinopublikum hat sich daran gewöhnt, dass ihm die Kamera alle wichtigen Details eines Bildes aus dem besten Winkel zeigen kann, doch Fassbinder wählt wiederholt einen „schlechteren“ Winkel und vermittelt dem Zuschauer so neben der erzählten Handlung in erster Linie ein Gefühl des Verlorenseins: Es gibt keine gute Position in dieser Filmwelt, jeder muss selbst versuchen, sich zurechtzufinden.

Diese verstellten Kamerapositionen nehmen im Verlauf des Filmes weiter zu. Eingangs ist der Blick noch nur kurz oder unvollständig verdeckt. In einer Szene, in der Maria mit Bill im Garten spaziert, merkt der Zuschauer zum Beispiel erst sehr spät, dass die Szene hinter einem Fenster hervor gefilmt ist, der Blick also weniger frei war als vermutet. Mit fortlaufender Handlung und mit der zunehmenden Entfremdung Marias von ihrer Umwelt nehmen auch die

[144] Ebd.

verstellten Blicke zu. Im Gefängnis mit Hermann sind es die Gitterstäbe, die zwischen der Kamera und ihr stehen, in Karl Oswalds Wohnung ein Klavier, später dann ihr Eigenheim. „Das Haus, in das Maria sich zurückzieht, ist ein Zeichen von ‚splendid isolation' oder Luxusgefängnis." [145] Sie zieht sich selbst zurück aus einer Welt, die nicht so funktioniert wie sie es sich vorgestellt hat, und entzieht sich dabei auch dem Blick des Publikums.

### I.6 Blinder Gehorsam – nicht-diegetischer Ton und erzwungene Detailbetrachtungen

Die Art und Weise, wie dem Publikum die Sicht auf Darsteller teilweise vorenthalten wird, passt zu der teilweise bildlosen Tonspur, die nicht sichtbare Szenen hörbar macht. Die Kamera dient nicht dem Zuschauer, sondern eher den Figuren, die teilweise geheime oder illegale Handlungen durchführen. Diese Dienerschaft hat aber wenig mit Respekt zu tun. Fassbinder schreckt nicht davor zurück, nackte Körper zu zeigen, wenn es eine intime Szene erfordert. Im Gegenteil: Die extremen Nahaufnahmen von Schweißperlen auf nackter Haut gehen schon fast zu nah. Sie abstrahieren zwar den nackten Körper, aber sie lassen keinen Zweifel an der physischen Realität der Handlung.

In solchen Szenen wird der menschliche Körper mit derselben Objektivität behandelt wie die Ausstattung und die Requisiten. Immer wieder werden kleine Details in Nahaufnahmen gezeigt, oft auch indem die Kamera auf ein solches scheinbar unvermittelt zuzoomt. So zum Beispiel in der Anfangsmontage: Als während des Bombenalarms alle aus dem Standesamt flüchten, fährt die Kamera auf das Schild des Gebäudes zu, im selben Augenblick löst sich das Schild durch die Erschütterungen und fällt herunter. Auch die Zigarettenschachtel, die Maria ihrer Mutter zum Tausch für ihre Brosche gibt, und eben diese Brosche zeigt Fassbinder jeweils in einer Nahaufnahme. Hiermit wird ihre zentrale Bedeutung für die Handlung vermittelt: Es sind diese Objekte und ihr Tauschwert, die das Leben der Menschen bestimmen. Sie stehen stellvertretend für die Überlebensgesellschaft dieser Zeit und für Marias ersten Schritt zum ersehnten marktwirtschaftlichen Erfolg.

Diese Taktik der Objektivierung der Menschen ist ebenso stark in der Szene nach dem Schwarzmarkt zu sehen: Wieder hat Maria klug getauscht und sich die Dienste ihrer Mutter als Schneiderin erkauft. Ihre Verwandlung von der Ehefrau in die (Semi-) Prostituierte wird in

[145] Pflaum in Kremski: RWF und *Die Ehe der Maria Braun*; TV-Dokumentation zit. nach Pott, Sabine: Film als Geschichtsschreibung bei Rainer Werner Fassbinder. Fassbinders Darstellung der Bundesrepublik Deutschland anhand ausgewählter Frauenfiguren in seiner „BRD-Trilogie". Frankfurt am Main; Wien [u.a.]: Lang, 2004, S. 44.

drei Einstellungen erzählt: einer Nahaufnahme der trinkenden Mutter, in der Marias hoher Schuh und ihre Netzstrümpfe zu sehen sind, einer engen Einstellung durch den Türrahmen hindurch, in der Maria ihren Körper mit einer Stehlampe beleuchtet, und einer untersichtigen amerikanischen Einstellung, in der die absteckende Mutter, Marias Unterkörper und ihr grinsender Großvater zu sehen sind. Marias Körper ist die längste Zeit nur in Teilen zu sehen, sie könnte genauso gut eine Schaufensterpuppe sein, an der gearbeitet wird und die in Teile zerlegt werden kann. Zudem ist die Nahaufnahme der hohen Schuhe und der sexuell konnotierten Netzstrumpfhose ein Hinweis auf ihren Plan und ihren damit einhergehenden Traditionsverlust[146]. Sie ist nur kurz als Ganzes zu sehen und dies durch den Türrahmen – möglicherweise als Symbol für ihre letzte Chance, diesem Schicksal zu entfliehen. Der schon früher als leicht senil eingeführte Großvater und seine grinsende, fast lechzende Beobachtung der Szene als einziger Mann stehen hier symbolisch für den Blick aller zukünftigen Männer auf Marias Körper.

### I.7 Harte Mischung – Simultanmontagen und Vorausahnung

In den soeben beschriebenen Einstellungen werden schon bildlich die später im Film folgenden Simultanmontagen angedeutet. Diese Einstellungen zeigen zwar noch Personen, die miteinander in Kontakt sind, aber das Bild ist schon durch Marias Beine und durch Haus- und Einrichtungselemente unterteilt. Der sich im Hintergrund befindliche Großvater wird nicht wirklich von den Frauen wahrgenommen, und sein Blick kommentiert die Szene auf eine Weise, die ihn außen stehen lässt. Normalerweise wären Simultanmontagen ein Element der Montage, wie schon der Name andeutet. In diesem Film hat Fassbinder aber ungewöhnlicherweise „ein Bild in mehrere Ausschnitte aufgeteilt, in denen unterschiedliche Handlungen stattfinden“[147], anstatt wie üblich mehrere Szenen miteinander vermischt montiert, also eingeschnitten[148].

Ebenso gibt es später im Film wiederholt Szenen, in denen das Publikum einen Wissensvorsprung gegenüber den Figuren hat, weil es im Hintergrund Nebenhandlungen beobachten kann. Am deutlichsten zeigt sich dies in einer Einstellung gegen Ende: Nach Karl Oswalds Tod (aber vor Hermanns Rückkehr) sitzt Maria allein in ihrem Stammlokal und isst.

---

[146] vgl. Pott, Sabine: Film als Geschichtsschreibung bei Rainer Werner Fassbinder. Fassbinders Darstellung der Bundesrepublik Deutschland anhand ausgewählter Frauenfiguren in seiner „BRD-Trilogie“. Frankfurt am Main; Wien [u.a.]: Lang, 2004, S. 29f.
[147] Ebd. S. 75.
[148] Es ist hier eine eine Art ‚mise en cadre‘-Bildmontage gemeint und nicht die Schnitttechnik der Simultanmontage.

Um sie herum stehen viele Kellner, die sie wartend beobachten. Das Bild ist sehr verkleinert durch einen Türeingang, der die freie Sicht auf den Raum blockiert, selbst Maria ist kaum zu erkennen, so klein und grau sitzt sie mit dem Rücken zur Kamera auf einem Stuhl. Plötzlich steht sie auf und macht ein paar Schritte auf die Kamera zu. Sie muss sich übergeben, beugt sich würgend vornüber. Während ihrer Bewegung bewegt sich auch die Kamera, zieht auf und fährt nach links und gibt dadurch die Sicht auf einen jungen Kellner und ein Mädchen frei. Durch Holzelemente wird das Bild nun abermals unterteilt: Links massiert der Kellner die nackten Brüste des Mädchens, mittig wird Maria von den anderen Kellnern gestützt, während sie ihr Erbrochenes aufwischen, rechts blockiert weiterhin eine Wand die Sicht. Die Kamera bewegt sich nicht mehr, während Maria den Kellnern wort- und emotionslos ein Trinkgeld in die Hand drückt und nach rechts, also hinter die verdeckende Wand, verschwindet. Das Publikum sieht also parallel drei Geschichten: Das triebhafte Glück des jungen Paares links, Marias deprimierende Gegenwart in der Mitte und ihre ungewisse, auch dem Publikum verborgene Zukunft rechts.

Immer wieder ist die Kameraposition so gewählt, dass sich Maria im Bild zwischen zwei Männern befindet, so zum Beispiel fast durchgehend in der Verhandlungsszene mit dem amerikanischen Fabrikanten in Karl Oswalds Wohnung und bei dem feierlichen Abendessen danach. Gleiches ist bei jedem ihrer Gefängnisbesuche der Fall, bei denen sie sich immer zwischen ihrem Mann und dem Gefängniswärter befindet. Diese Einstellungen zeigen, wie sie durch die Rückkehr der Männer nach dem Krieg wie gefangen ist zwischen ihnen und ihren Welt- und Wertvorstellungen. In der Nachkriegszeit, in der die Frauen die Rollen der Männer übernehmen mussten, konnte sie sich frei bewegen und frei entscheiden. Doch nun stehen ihr die Männer bei ihrem Plan im Weg und verhindern, dass sie sich frei entfalten kann. Vor lauter Freude über die Rückkehr ihres Mannes sieht sie jedoch nicht, dass die Männer sie schon längst benutzen und in ihren Schatten stellen.[149]

Der Kamerablick und somit die Sicht des Publikums ist also insgesamt oft verdeckt oder geteilt. Die Bilder werden, genauso wie die Tonspur, zunehmend irritierend oder zumindest unvollständig. Bei aller Unvollständigkeit ermöglichen sie jedoch auch immer wieder ein

[149] Für eine andere Interpretation dieser Szenen vgl. Pott, Sabine: Film als Geschichtsschreibung bei Rainer Werner Fassbinder. Fassbinders Darstellung der Bundesrepublik Deutschland anhand ausgewählter Frauenfiguren in seiner „BRD-Trilogie“. Frankfurt am Main; Wien [u.a.]: Lang, 2004, S. 49ff. Sie versteht die Einstellungen als „Dreieckskonstellationen“, die statt der hier beschriebenen Machtsituation einen Bezug zum Melodram und der daraus resultierenden emotionalen Beziehung zwischen den Figuren erkennen will.

umso vollständigeres Verständnis der Figuren und ihrer Geschichte. Mit diesen Bildern vermittelt Fassbinder mehr als nur die Worte und Handlungen der Geschichte – er lenkt sehr erfolgreich emotional wie intellektuell die Wahrnehmung seines Publikums.

### I.8 Atemlose Aneinanderreihung – die Montage in *Die Ehe der Maria Braun*

> „Seine ‚schöne Sorge' nannte einmal der französische Filmemacher Jean-Luc Godard den Schnitt: ‚Wenn Inszenieren ein Blick ist, dann ist Schneiden ein Herzschlag.' Etwas weniger lyrisch heißt das: Nicht beim Drehen, sondern erst bei der Arbeit am Schneidetisch entsteht die Gestalt eines Films, sein spezifischer Rhythmus und seine spezifische Atmosphäre" [150].

Diese wichtige Aufgabe hat Rainer Werner Fassbinder deswegen auch gerne selbst übernommen, bei *Die Ehe der Maria Braun* unter dem Pseudonym Franz Walsch. Er erzählt die Geschichte zwar chronologisch und klar, aber die Struktur der Bildmontage macht eine deutliche Entwicklung durch: Während die Geschichte anfangs noch linear erzählt wird, wird die Montage mit Marias Entwicklung immer abgehackter, die Bilder werden mehrdeutig. Fassbinder verwendet dabei verschiedenste Montagetechniken: „von der Bild-Ton-Collage über die subjektive und Parallelmontage bis hin zu der Montage, in der sich sehr schnell kurze Bildfolgen mit längeren Einstellungen abwechseln."[151]

Die Tonebene der Bild-Ton-Collage ist schon unter 1.2 anhand der Anfangsmontage behandelt worden, doch auch die Bilder liefern eine ganze Reihe von Assoziationsmöglichkeiten. Der Film beginnt mit einem Bild von Adolf Hitler im Negativ, das mit dem ersten Explosionslärm zu Boden fällt und so die Zeit, nämlich das Ende von Hitlers Macht, ins Bewusstsein bringt. Das nächste Bild zeigt Maria und Hermann Braun, doch der Blick auf sie ist nicht frei: Man sieht sie nur durch ein Loch in der Wand, das wahrscheinlich durch den Krieg verursacht wurde. Die nächsten Bilder: das auseinanderberstende Haus, die fliehenden Menschen, der schreiende Standesbeamte erzählen die Geschichte dieser Zeit, sie erzählen von der Angst und dem Chaos des Krieges. Diese langen, ruhigen Einstellungen mit wildem Inhalt werden aber immer mit kurzen Einstellungen vom Trauschein und von Maria, die den Trauschein rettet, unterschnitten. Somit wird schon in der Anfangsmontage die persönliche Geschichte von Maria Braun in die viel größere Geschichte Deutschlands eingewoben. „Über diese kurzen Bilder, die so wirken, als würden sie eine Geschichte nur anreißen, fordert Fassbinder den Rezipienten auf, die Geschichte jedes

---

[150] Blumenberg, Hans C.: Noch einmal mit Gefühl. In: DIE ZEIT. 29.09.1978.

[151] Pott, Sabine: Film als Geschichtsschreibung bei Rainer Werner Fassbinder. Fassbinders Darstellung der Bundesrepublik Deutschland anhand ausgewählter Frauenfiguren in seiner „BRD-Trilogie". Frankfurt am Main; Wien [u.a.]: Lang, 2004, S. 85.

einzelnen Bildes weiterzudenken“[152], assoziiert Sabine Pott. Der Zuschauer muss die Geschichte aber nicht alleine weiterdenken, der Film wird sie weiterführen. Die viel kürzeren Einstellungen zeigen den Anfang der kleinen Geschichte, von der der Film handeln wird.

Die frühen Szenen des Films folgen oft sehr schnell aufeinander, teilweise springt das Bild irritierend plötzlich an einen neuen Spielort und führt dort die Erzählung zielstrebig weiter,zum Beispiel beim Wechsel zur Schwarzmarktszene. Gerade noch haben Maria und ihre Freundin Betti neue Frisuren ausprobiert; auf Bettis Frage hin, was Maria denn anziehen werde bei ihrem neuen Job in der amerikanischen Bar, gibt es einen harten Schnitt auf die Straße, Maria biegt um die Ecke und ist schon mitten in ihrer Handlung auf dem Schwarzmarkt. „Die geradlinige, vorwärts auf ein Denouement drängende Erzählweise entspricht genau der Aufbaudynamik der Fünfzigerjahre, die für die Vergangenheit keine Zeit hatte.“[153] Genauso hat natürlich auch Maria keine Zeit für ihre eigene Vergangenheit, sie bewegt sich selbstsicher durch ihre Gegenwart auf ihre Zukunft zu.

Doch mit fortschreitender Handlung ändert sich die Erzählweise der Montage. Besonders nach Hermanns Verschwinden werden die Szenen langsamer, scheinbar leerer. Marias Leben hat seinen Inhalt verloren: Eben noch meinte sie finanziell und beruflich auf dem Höhepunkt zu sein und wartete nur noch auf Hermann. Doch nachdem er verschwunden ist, hat sie nichts mehr, worauf sie zuarbeiten kann, selbst ihre neuen Erfolge (exemplarisch steht hierfür ihr Haus) können sie nicht beglücken. Immer öfter wird dies auch in langen Einstellungen reflektiert, in denen aber im Gegensatz zur Anfangsmontage nicht erschrockenes Davonlaufen oder eifriges Vorwärtstreiben zu sehen ist, sondern stattdessen ruhige, ziellose Menschen. Beispielhaft seien hier die beiden Szenen im Restaurant erwähnt, wo Maria jeweils sehr ruhig an ihrem Tisch sitzt, während die Kellner an ihrem Platz stehen und ihr bewegungslos zusehen. Selbst ihr Übelkeitsanfall verläuft ruhig und ohne Schnitt.

Die Effekte des Schnitts sind dem Publikum wohl noch weniger bewusst als jene der Bildeinteilung. Ungewöhnliche Bildausschnitte und verdeckte Raumteile irritieren den Zuseher schneller als dass ihm Schnitttempo und Szenenfolgen auffallen würden. Der genaue Einsatz dieser Techniken und Fassbinders Handschrift sind darin trotzdem erkennbar.

---

[152] Ebd. S. 86.

[153] Kaes, Anton zit. nach Pott, Sabine: Film als Geschichtsschreibung bei Rainer Werner Fassbinder. Fassbinders Darstellung der Bundesrepublik Deutschland anhand ausgewählter Frauenfiguren in seiner „BRD-Trilogie“. Frankfurt am Main; Wien [u.a.]: Lang, 2004, S. 23.

„Das Filmerlebnis besteht hauptsächlich darin, dass unser Bewusstsein verschiedene Ebenen, das Akustische und das Optische, zusammenmischt zu einem neuen Gesamterlebnis in dem Sinn, dass wir eine veränderte Wirklichkeit sehen und hören“[154],bemerkte Peer Raben, Fassbinders musikdramaturgischer Berater. Diese Bemerkung trifft natürlich auf alle Elemente des Films zu, und es ist bemerkenswert, dass Fassbinder in jedem seine Hand hatte. Er hat dadurch mehr erzählt, als dies die Handlung der Geschichte allein jemals vermocht hätte. Fassbinder selbst hat zu seiner Arbeit beim Film (im Gegensatz zu seinen Theaterarbeiten) gesagt:

> „Bei Brecht sieht man die Gefühle, man denkt über sie nach als Zeuge, aber man fühlt sie nicht. Das ist zumindest meine Interpretation, und ich glaube, ich gehe weiter als er an diesem Punkt, weil ich die Zuschauer fühlen und denken lasse.“ [155]

Fassbinder war sich als Filmemacher der diversen Möglichkeiten, die ihm zum Vermitteln einer Geschichte, einer Information und einer Gefühlslage zur Verfügung standen, sehr bewusst, und er hat ein Gesamtkonstrukt geschaffen, das den Zuseher herausfordert, mehr zu sehen als nur die Geschichte von Maria Braun, indem er auch die anderen Ebenen der Geschichte und der Erzählweise aufnimmt und nicht nur emotional, sondern auch intellektuell einzuordnen versucht.

---

[154] Raben, Peer zit. nach: Calvano, Ornella: Zum Einsatz von Musik, Klängen, Tönen und Geräuschen in DIE EHE DER MARIA BRAUN von Rainer Werner Fassbinder und Peer Raben. In: Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung, 4, 2010, S. 11.

[155] Fassbinder, Rainer Werner: Fassbinder über Fassbinder. die ungekürzten Interviews. Frankfurt am Main: Verlag d. Autoren, 2004, S. 406.

## II. Thomas Ostermeiers Bühneninszenierung von *Die Ehe der Maria Braun*

> „Der Filmkritiker Hans-Günther Pflaum, der eng mit Fassbinder zusammenarbeitete, beschreibt diese Zeit: ‚Damals nach '45 wurden die Weichen gestellt, es wurde etwas versäumt, und in diese Richtung fährt der Zug noch heute. Ich glaube nicht, daß Fassbinder von der *Maria Braun* viel zurücknehmen müsste, wenn es um unsere Gegenwart geht. [...]'" [156]

Und in diesem Heute, genauer gesagt im Jahr 2007, hat dann auch Thomas Ostermeier an den Münchner Kammerspielen Fassbinders Film auf die Bühne gebracht. Bemerkenswert ist daran, dass er nicht lediglich den Text des Drehbuchs genommen und neu inszeniert hat, sondern dass er auch Fassbinders Stil und Elemente vom Medium Spielfilm aufgegriffen hat.[157]

### II.1 Filmischer Realismus trifft auf theatralen Illusionsbruch – die Ausstattung

Der Abend beginnt mit dem Hochfahren des Eisernen Vorhangs, der den Blick auf die eingerichtete Bühne freigibt: Die Darsteller lehnen an oder sitzen auf Möbeln der Fünfzigerjahre, sie beobachten den Vorhang, der die Bühne nach hinten begrenzt, und die darauf stattfindende Diashow. Das Licht ist noch duster, aber die schattenhaften Formen der Sessel, der Trenchcoat, den die Darstellerin Brigitte Hobmeier trägt, und der antiquierte Diaprojekter erlauben dem Publikum, die Szene sofort historisch einzuordnen. Ebenso wie die Ausstatter des Films hat auch Nina Wetzel ihre Bühne mit Details gefüllt, die teilweise dezent im Hintergrund verweilen, aber dort gerade wegen der ansonsten so leeren Bühne wichtige Arbeit zur Einordnung in die Zeit leisten.

Auch die vielen Kostüme, die im weiteren Verlauf des Stückes zu sehen sind, erinnern in doppelter Hinsicht an den Film. Einerseits sind auch sie ästhetische Referenzen an die Zeit und genauso wie die Filmkostüme historisch passend gewählt. Zudem ähneln sie zu großen Teilen den Kostümen im Film: Marias auf dem Schwarzmarkt gekauftes schwarzes Kleid und ihre Damenkostüme, die Strickjacke und das Blumenkleid ihrer Mutter – alles Elemente, die dem mit dem Film vertrauten Zuseher die Originale ins Gedächtnis rufen.

---

[156] Pflaum in Kremski: RWF und *Die Ehe der Maria Braun*; TV-Dokumentation zit. nach. Pott, Sabine: Film als Geschichtsschreibung bei Rainer Werner Fassbinder. Fassbinders Darstellung der Bundesrepublik Deutschland anhand ausgewählter Frauenfiguren in seiner „BRD-Trilogie". Frankfurt am Main; Wien [u.a.]: Lang, 2004, S. 20.

[157] In einem Interview, das nach vorläufiger Fertigstellung der Arbeit geführt wurde, offenbarte Thomas Ostermeier, dass er den Spielfilm nicht gesehen hatte bevor er die Arbeit an seiner Inszenierung begann. Seine intensive Beschäftigung mit Fassbinder als Filmregisseur und als Chronist der deutschen Geschichte erlauben trotzdem die Analyse der ästhetischen Zusammenhänge.

Doch über diese Versatzstücke hinaus versucht die Ausstattung nicht, den Film zu imitieren. Auf der Bühne finden keine Umbauten statt, die nicht inhaltlich gerechtfertigt werden können[158], und so spielen alle Szenen zwischen und auf den vielen Sesseln, die schon von Beginn an über die Bühne verteilt stehen. Dabei arbeiten Ostermeier und sein Team mit klassischen Theatermethoden, sodass zum Beispiel zwei einander gegenüberstehende Sessel sofort ein Zugabteil assoziieren lassen, das dazugehörige Gepäcknetz stellt ein Schauspieler dar, der den hinaufgehobenen Koffer annimmt und in der Luft hält. Während der Film den undurchdringlichen Realismus als Medium für sich beansprucht und gewissermaßen vom Publikum dazu verpflichtet wird, gelten auf der Bühne andere Gesetze.

In einer Kritik der Bühneninszenierung heißt es:

> „Merkwürdig distanziert und schnell läuft das auf der Bühne ab – ein Déjà-vu-Erlebnis zum Film im Zeitraffer. Das wäre dann doch etwas banal, wenn Ostermeier diesen Realismus nicht immer wieder mit einem klaren Bekenntnis zur Eigendynamik der Bühne konfrontieren würde.“ [159]

Diese Eigendynamik oder eigene Sprache der Bühne sieht man in Bezug auf die Ausstattung mindestens so deutlich wie in den angedeuteten Bühnensituationen auch an den Kostümwechseln der Darsteller. Die vielen Figuren des Films werden in dieser Fassung nämlich von insgesamt vier Schauspielern und einer Schauspielerin übernommen, und um dies zu verdeutlichen, wechseln die Darsteller auf offener Bühne ihre Kostüme und Perücken. Auch hierbei muss das Theaterpublikum auf sein Wissen ob theaterspezifischer Codes zurückgreifen, wenn die Kostüme und die durch sie vermittelten Funktionen der Figuren nur angedeutet werden. Als Beispiel sei hier eine Szene erwähnt, die schon im Film analysiert wurde: Maria kommt vom Schwarzmarkt, um sich von ihrer Mutter das Kleid kürzer nähen zu lassen. Die Darstellerin Brigitte Hobmeier trägt schon unter dem Trenchcoat vom Anfang besagtes schwarzes Kleid, sie muss also nur den Mantel ablegen, um in diese Szene einzusteigen. Den Mantel hängt sie kurz darauf dem Darsteller der Mutter über den Kopf, wodurch dieser in der nächsten Szene aus der Wahrnehmung der Zuseher verschwindet und nun ihr Dialog mit dem Barbesitzer stattfinden kann. Schon nach knapp unter 30 Sekunden ist auch diese Szene vorbei, Maria nimmt dem Schauspieler den Mantel vom Kopf und hilft ihm, falsch herum (also von vorne), in ihren Mantel. Der helle Trenchcoat erweckt nun die

---

[158] Zum Beispiel gibt es einen Umbau, wenn Maria in ihr Haus umzieht und die Möbelpacker die Bühne umräumen können, ohne die Geschichte zu unterbrechen.
[159] Kasch, Georg: Eine deutsche Frau.
http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&task=view&id=239 Stand: 07.12.2012

Assoziation eines Arztkittels, und tatsächlich spielt die nächste Szene in einer Ordination. Das Kleid, das der Darsteller noch immer unter dem Mantel trägt, spielt dabei keine Rolle mehr.

Mit solchen kleinen Theatermitteln erzählen die vier Darsteller und eine Darstellerin die ganze Geschichte des Films. Mit großer Sorgfalt wurden die Elemente ausgewählt, auf die sich nicht verzichten lässt. Dabei ist es am Theater nun eben nicht notwendig, dass Maria in jeder Szene ein anderes, ausgefallenes Kostüm trägt, stattdessen kann ein Kleid über mehrere Szenen hinweg trotzdem den Eindruck einer gut angezogenen, modischen Frau vermitteln. Besonders charmant ist hierbei die Frisur der Darstellerin eine Reflexion auf Hannah Schygullas Film-Maria. Während sie es immer wieder schafft, mit einem einzigen Handgriff eine aufwändige, schicke Frisur zu zaubern[160], gelingt es Brigitte Hobmeier ebenso selbstsicher und perfekt, ihre langen roten Locken mit einer einzigen großen Haarspange auf offener Bühne zu der von Hannah Schygulla im Film geprägten „Pudelfrisur" hochzustecken[161].

### II.2 Eilige Simultanmontage auf der Bühne – die Szenenfolge

Die vielseitige Ausstattung ermöglicht wie eben beschrieben auch die schnellen Szenenwechsel, die sowohl auf das Medium Film und seine Schnitte als auch die (anfangs) besonders schnellen Szenenwechsel in diesem speziellen Film anspielen. Immer wieder kommt es in der Inszenierung vor, dass ein Teil der Darsteller eine Szene spielt und sich gleichzeitig hinter oder neben ihnen die anderen auf die nächste Szene vorbereiten, ihr Kostüm oder die Perücke wechseln. Auch ihre Einsätze kommen dann oft überraschend, sie unterbrechen die eine Szene um mit ihrer nächsten fortfahren zu können. Thomas Ostermeier hebt diesen Aspekt der Arbeit besonders hervor:

> „Die Schwierigkeit des Drehbuchs, also der ständige Szenenwechsel, war für mich eigentlich der Spaß, so dass dann Arbeiten, die ich danach gemacht habe, schon fast langweilig waren, denn diese Herausforderung mit so einer kleinen Besetzung diese ganzen Figuren zu erzählen und auch ständig in den Orten zu springen, das in eine theatrale Übersetzung zu bringen, und trotzdem den Fluss so einer geschnittenen Filmerzählung beizubehalten, das war für mich eine theatrale Herausforderung und der Spaß bei der Produktion."[162]

[160] Vgl. zum Beispiel ihren Kostümwechsel im Zug vor dem ersten Treffen mit Karl Oswald oder in ihrem Haus nach Hermanns Rückkehr.
[161] erstmals in der Szene im Auto mit Karl Oswald und Senkenberg
[162] Thomas Ostermeier im Interview mit der Verfasserin, siehe Anhang II.

Die schnellen Szenenwechsel imitieren das Tempo, mit dem auch am Anfang des Films die Geschichte erzählt und die vorwärts drängende Stimmung Maria Brauns und der Zeit verdeutlicht wird. Im Film war dies anhand des Wechsels zur Schwarzmarktszene beschrieben worden, und auch auf der Bühne erfolgt dieser Wechsel besonders schnell: Brigitte Hobmeier sitzt noch als Maria Braun auf dem Sessel, Steven Scharf als Betti hat ihr gerade die Haare gerichtet. Auch hier folgt auf Bettis Frage „Und was ziehst du an?" sofort der Szenenwechsel, in diesem Fall indem Bernd Moss als Schwarzmarkthändler direkt mit seinem ersten Satz einsetzt und nach vorne dazukommt. Der Wechsel in die nächste Szene findet fast parallel während der Szene statt, da der Händler den Korn auf die Information hin, dass dieser für Marias Mutter sei, direkt an den dort sitzenden Darsteller der Mutter weiterreicht. Ostermeier führt den Gedanken weiter.

> „Gerade hier, wo er sich vom Vorbild zu entfernen scheint, ist er ganz nah bei ihm. Denn durch diesen Witz, durch die offenen theatralen Mittel gelingt ihm jener Illusionsbruch, der als Kopie der fassbinderschen Inszenierungsweise nicht wirken wollte." [163]

Er nutzt also die Möglichkeiten des Theaters, nämlich einen Schauspieler, der in einer Szene nicht vorkommt, trotzdem auf der Bühne sitzen zu haben, um Fassbinders Konzept bühnentauglich umzusetzen.

Diese Tatsache, dass die Bühneninszenierung besonders dann dem Film entspricht, wenn sie von ihm abweicht, zeigt sich auch in ihrer ersten Szene, die viel länger und umfangreicher ist als die Anfangsmontage des Films: Bevor die Handlung mit der Trauung und dem Bombenanschlag beginnt, gibt es eine Diashow auf dem hinteren, die Bühne begrenzenden Vorhang. Die Darsteller sitzen oder lehnen auf Sesseln und beobachten die alten Schwarz-Weiß-Fotos, die projiziert werden. Es sind historische Fotos von Adolf Hitler mit jungen Frauen. Daraufhin zieht sich der Schauspieler Steven Scharf eine Frauenperücke auf, verdeckt seinen nackten Oberkörper scheinbar beschämt und tritt an ein Mikrofon vorne an der Bühnenrampe. Dort verliest er einen Brief, der sich als Liebesbrief eines Mädchens an Adolf Hitler entpuppt. Bernd Kremer tritt an ein zweites Mikrofon und liest einen ähnlichen Brief vor. Daraufhin werden bewegte Bilder von jubelnden Frauen auf den Vorhang projiziert, erst als die Bilder dazu übergehen, Flieger zu zeigen, beginnt die erste Szene mit dem Luftangriff.

---

[163] Kasch, Georg: Eine deutsche Frau.
http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&task=view&id=239 Stand: 07.12.2012

Die vorgelesenen Liebesbriefe sind aus diversen Briefen und Postkarten zusammengesetzt, die deutsche Frauen an Adolf Hitler geschickt haben. Auf den ersten Blick haben sie mit der Geschichte von Maria Braun und dem Anfang des Films sehr wenig zu tun. Bedenkt man jedoch die Assoziationen, die der Film in dieser Hinsicht auslöst, ergeben sie plötzlich sehr viel Sinn. Sie verankern die Geschichte nicht nur zeitlich, sondern geben auch einen Einblick in die Psyche vieler deutscher Frauen zu dieser Zeit, Frauen, die die Zeitgenossinnen von Maria Braun gewesen wären. Und natürlich denkt der Zuseher bei Liebesbriefen an Adolf Hitler auch an die berühmteste seiner Verehrerinnen: Eva Braun. Deren Namensvetterin Maria wird durch diesen Beginn also für das Publikum eng mit der Geschichte ihres Heimatlandes und mit dem Schicksal aller deutscher Frauen verwoben.

## II.3 „Wie ein Stern in der Mitte und die anderen kreisen als Planeten“[164] – die Schauspieler

In Thomas Ostermeiers Inszenierung werden die vielen Rollen des Films von vier Schauspielern und einer Schauspielerin übernommen. Dabei ist Brigitte Hobmeier als Maria Braun die einzige, die eine durchgehende Rolle spielt, während die vier männlichen Schauspieler um sie herum alle anderen Männer- und Frauenrollen übernehmen. Im vorangegangenen Kapitel wurde beschrieben, wie die Ausstattung auf äußerst theatrale Weise eingesetzt wird, um Szenen- und Rollenwechsel mit wenigen Versatzstücken anzudeuten. Das Schauspiel reiht sich in dieses Prinzip ein und entspricht dem Theater, anstatt Elemente von Filmschauspiel aufzugreifen.

### II.3.1 Der Stern – Brigitte Hobmeier ist Maria Braun

Nur Brigitte Hobmeier spielt ihre Rolle durchgehend naturalistisch, ohne aus ihr auszusteigen oder sie zu brechen. Einem Publikum, das den Film nicht kennt, mag ihre Spielweise in manchen Momenten überspitzt emotionslos und dadurch sogar unnatürlich vorkommen, doch dies liegt wohl an der Anlehnung an Hanna Schygullas Darstellung der Rolle als zunehmend gefühlskalte Frau. Im Film beginnt diese Entwicklung auch schon sehr früh mit nur gelegentlichen Ausbrüchen von Glück und Liebe. Auch bei Brigitte Hobmeier gibt es ebensolche Momente, jedoch überweigen die Szenen, in denen ihr Pragmatismus ihr Handeln bestimmt, schon von Anfang an. Insbesondere in der ersten Szene nach der Anfangsmontage, in der sie ihrer Mutter die gegen ihr Hochzeitskleid ertauschten Kartoffeln mit Speck nach

[164] Thomas Ostermeier im Interview (siehe Anhang)

Hause bringt, wirkt sie auf der Bühne schon sehr viel kälter als die noch hoffnungsvoll auf die Suchmeldungen hörende Hanna Schygulla im Film. Auch auf der Bühne sind die Suchmeldungen zu hören, aber die Darsteller scheinen sie zu ignorieren. Trotzdem wirkt sie in dieser Szene nicht böse, ihre Gefühlskälte scheint vielmehr ein Schutzmechanismus zu sein. Es ist dies die vorsichtige, gut versteckte Hoffnung, die die Film-Maria erst in der darauf folgenden Szene der ihr fremden Rotkreuzschwester gegenüber an den Tag legt. Im Film wirkt es so, als würde Maria sich trauen, in der Gegenwart ihrer Mutter ihre wahren Gefühle zu zeigen, und deswegen weinen, während sie sich später bei fremden Menschen oder auch noch später bei anderen Verwandten diese Ehrlichkeit nicht erlaubt. Die Bühnen-Maria ist in ihrer generellen Verachtung ihrer Mutter konsequenter und traut sich auch in ihrer Gegenwart nicht, ihre wahren Gefühle zu zeigen. Dies passt sehr gut zu der Einstellung, die sie später ihrer Mutter gegenüber an den Tag legt, wenn sie sie zum Beispiel bei ihrer Geburtstagsfeier mit Verachtung beobachtet oder beim Umzug ins Haus als Lügnerin bezeichnet.

Die Tatsache, dass Brigitte Hobmeier die einzige weibliche Darstellerin auf der Bühne ist, ist die theatrale Entsprechung der unter 1.3 dieser Arbeit beschriebenen ‚mise-en-cadre' der gefangenen Maria Braun. Während Fassbinder Maria immer wieder zwischen zwei oder mehreren Männern ins Bild nimmt, steigert Ostermeier diese Idee auf der Bühne und lässt Maria durchgehend von Männern umgeben sein. Selbst in den frühen Szenen, in denen sie noch alleine, mit ihrer Mutter und Freundin oder mit der Krankenschwester am Bahnsteig zusammen ist und eben der Geschichte enstprechend nur alte Männer oder kleine Jungen in ihrem Leben hat – auf der Bühne werden auch diese anderen Frauenrollen von Männern übernommen, und dies verweist auf die Tatsache, dass Marias Leben selbst in deren Abwesenheit in gewisser Weise von Männern oder noch genauer gesagt: von ihrem Mann bestimmt wird. Die Bühnen-Maria nimmt diese Situation nicht wahr. Während die Schauspieler den Rollenwechsel bewusst durchführen, spielt sie immer weiter und ignoriert das Geschehen um sie herum.

### II.3.2 Kreisende Planeten – vier Schauspieler spielen die übrigen Rollen

Im Gegensatz zu Brigitte Hobmeier stehen, wie schon erwähnt, die männlichen Schauspieler. Sie interagieren auch, wenn sie gerade nicht an einer Szene beteiligt sind, fordern einander mit Blicken zu etwas auf oder helfen einander beim Vorbereiten einer Szene. So ist das zum Beispiel, wenn die erste Szene nach der Anfangsmontage begonnen wird: Hans Kremer liest ins Mikrofon an der Rampe rechts die Regieanweisungen, die die Szene einrichten. Als er zu

den Worten „Die Mutter isst Brot, das sie mit Öl beträufelt“ kommt, nimmt ihm Bernd Moss beim Stichwort „Mutter“ das Buch aus der Hand und nickt ihm auffordernd, aber wohlwollend zu. Moss tritt ans Mikrofon und liest den Text weiter vor, während Kremer in die Szene tritt und die Rolle der Mutter übernimmt. Im Hintergrund beobachtet Jean-Pierre Cornu das Geschehen. Wenn er reagiert, dann scheinbar privat, er folgt mit den Blicken seinen Kollegen und schlüpft währenddessen in keine Rolle außer der des Zusehers. Ähnlich wiederholt sich dieses Verhalten auch der anderen männlichen Schauspieler im weiteren Verlauf der Inszenierung immer wieder.

Wie im Film dauert es bis zum Schluss, bis Maria die Situation durchschaut. Sie nimmt die anderen Darsteller ausschließlich in ihren jeweiligen Rollen wahr. Im Gegensatz zu ihnen bleibt sie auch, wenn sie abgeht, Maria Braun, zum Beispiel in der Szene, nachdem der Vertrag zwischen Karl Oswald und Hermann Braun geschlossen wurde: Da steckt sie zuerst nur den Kopf durch den hinteren Vorhang und spricht ihren ersten Satz noch fast im Off. Sie muss nicht zuerst in die Szene eintreten, um die Rolle zu übernehmen. Die männlichen Darsteller hingegen nehmen ihre Rollen erst mit den Kostümen an und legen sie mit ihnen auch wieder ab. Mal treten sie in den Kostümen auf, mal auf offener Bühne erst in sie hinein. Sie sind viel freier in der Gestaltung ihrer Bühnenpräsenz. Dies entspricht dem Film, in dem Maria Braun bis auf zwei Szenen in jeder Szene vorkommt und diese auch meist antreibt. Ebenso ist Brigitte Hobmeier auf der Bühne fast die ganze Zeit physisch und dann eben immer auch in der Figur der Maria präsent, während die Schauspieler teilweise nur als Schauspieler, nicht aber als definierte Rolle auf der Bühne stehen.

Zum Schluss freilich muss Maria wie auch im Film feststellen, dass sie alleine da steht. Dies passiert auf der Bühne ganz konkret: Sie ist alleine auf der Bühne. Doch es ist noch mehr als das: Sie ist noch nicht einmal allein und frei, sondern lediglich eine Puppe der Männer.

> „Despite her proto-feminist leanings and her ability to assert her desires in matters of love, sex and business, Maria Braun does discover that the big egos — and big wallets — of the men in her life have trumped her attempt to pursue her ideals on her own terms in the reordered world of postwar Germany“[165],

schrieb ein Kritiker nach einem Gastspiel an der Brooklyn Academy of Music beim Next Wave Festival. Den ganzen Abend über hatte man sie als einzige runde Figur inmitten von

[165] Isherwood, Charles: A Postwar Woman Foiled by Men. In: The New York Times. http://theater2.nytimes.com/2010/11/19/theater/reviews/19marriage.html?pagewanted=all&_r=0 Stand: 07.12.2012

Theaterspielern wahrgenommen. Die Männer waren es, die die Kostüme wechselten und Geschlecht wie Rolle tauschten. Doch auch Maria ist am Ende nichts als ein Tauschwert. Sie wurde von den zwei Männern, denen sie am Ende am meisten vertraute, hintergangen und ist nur Ware. Sie hielt sich inmitten der fluktuierenden, wechselhaften und unsicheren Darsteller für eine selbstbewusste (und damit sei hier wirklich gemeint: in ihrer einen einzigen Rolle sich ihrer selbst bewusste) Person. Doch dadurch ist sie am Ende nicht mehr wert als die anderen Männer. Thomas Ostermeier erklärt seine Konzeption:

> „In dieser Welt von Männern, die hinter ihrem Rücken sich ständig verkleiden und Identitäten wechseln, wie so ein Stern in der Mitte und die anderen kreisen als Planeten um sie rum, versucht sie sich zu behaupten, und zum Schluss wird sie von diesen erstickt."[166]

Eine Marionette wird sie noch mehr dadurch, dass die Schauspieler anfangs noch Regieanweisungen vorlesen und so ihre Handlungen bestimmen. Immer wieder tritt einer der vier Darsteller an eines der zwei an der Rampe stehenden Mikrofone und liest aus einem Regiebuch die Anweisungen vor. Dies dient einerseits dazu, die fehlende filmische Realität sowohl bewusst zu machen als auch zu ersetzen. Gleichzeitig macht es aus den Männern andererseits auch Spielleiter. Sie haben die Geschichte zwar nicht erfunden, aber sie erreichen, dass sie erzählt wird.

Der Rollenwechsel der Darsteller erweist sich also zum Schluss des Stückes als mehr als nur ein Theaterkniff, um Schauspieler zu sparen. Erst ganz am Ende wird dem Zuseher bewusst, was das alles bedeutet. Ostermeier kommuniziert am Ende, ganz klar, worum es in der Inszenierung geht. Es besteht daher auch am Ende kein Zweifel daran, ob sich Maria selbst umbringt oder einem Unfall zum Opfer fällt. Auch wenn es nicht bewusst, sondern in einem Wahn geschieht, es ist eine eindeutige Bewegung, mit der Maria sich und ihr Leben und so gut wie möglich den unglaublichen Verrat, der an ihr begangen wurde, auslöscht.

### II.4 Technische und multimediale Theatermittel

In Thomas Ostermeiers Inszenierung werden diverse technische Mittel auf der Bühne eingesetzt. Dem Film und seiner markanten Tonspur entsprechend wurden auch für die Bühne geeignete Möglichkeiten gefunden. Diese teilen sich in klassische Theatermittel wie den Einsatz von Stimmen und Requisiten und die modernere Verwendung von Projektionen und Toneinspielungen.

---

[166] Thomas Ostermeier im Interview mit der Verfasserin, siehe Anhang II.

### II.4.1 Stimme und Requisiten – „klassische“ Theatermittel als Tonmacher

Schon in der Anfangsmontage werden die zwei an der Bühnenkante stehenden Mikrofone eingesetzt. In diese werden zuerst die Briefe an Hitler und danach die ersten Regieanweisungen verlesen. Kurz darauf beginnt die erste Szene, und die Mikrofone finden eine neue Verwendung: Die Schauspieler pusten in sie hinein und erzeugen sehr nah daran kleine Platzlaute, die als das Geräusch einschlagender Bomben wahrgenommen werden. Auch im weiteren Verlauf des Stückes werden die beiden Mikrofone von den Darstellern verwendet: teils um weitere Regieanweisungen zu verlesen, teils um Lautsprecheransagen oder Radiobeiträge einzusprechen, etwa wenn sich Maria am Bahnhof von ihrem Arzt verabschiedet und die Bahnhofsansagen von Jean-Pierre Cornu über das Mikrofon gesprochen werden. Es ist ebenfalls Cornu, der bei Marias Umzug in das neue Haus über das Mikrofon wie ein Radiosender ein „Wunschkonzert“ ankündigt und zu singen beginnt.

Im Verlauf der Inszenierung werden immer seltener Regieanweisungen verlesen. Hiervon kann es zwei Interpretationen geben: Zum einen werden zu Beginn des Stückes die Regieanweisungen benötigt, um die Filmrealität zu ersetzen. Andererseits etablieren sie aber auch das Genre des Theaters und unterscheiden so den Text der Bühneninszenierung erheblich vom Film. Die Inszenierung möchte sich distanzieren, ohne aber den Bezug zum Vorbild zu verlieren.[167] Im Verlauf des Abends hat sich diese Situation etabliert, und das Publikum ist besser in der Lage, der Handlung und den vielen Ortswechseln zu folgen. Es hat sich in die Sprache des Abends eingelesen und braucht keine Unterstützung mehr, um zu verstehen, dass das Auftreten eines anders gekleideten Darstellers ebenfalls das Auftreten einer neuen Figur bedeutet und dass ein Gang über die Bühne einen Szenen-, Orts- und Zeitwechsel bedeuten kann. Die Inszenierung kann sich daher auf andere Elemente konzentrieren und sich darauf verlasssen, dass das Publikum trotzdem mitkommt.

Andererseits bedeutet das reduzierte Verlesen von Regieanweisungen auch, dass die männlichen Darsteller seltener auf offener Bühne aus ihrer Rolle treten und dabei trotzdem ins Publikum agieren müssen. Stattdessen finden die Rollenwechsel nun fliegender statt und sie halten sich außerhalb der Szene immer weiter im Hintergrund auf, gehen teilweise sogar

[167] Diese Vorgehensweise erinnert an Irina O. Rajewskys in Teil 1 erläuterte „Systemerwähnung *qua* Transposition, da das Ausgangsmedium (der Film in Form seines Drehbuchs) eindeutig referenziert wird, trotzdem aber mit theatralen Mitteln gearbeitet wird.

zwischen den Szenen ab. Während Maria schon von Anfang an also ganz in der Handlung war, brauchen die Männer noch Zeit, bis sie in dieser Welt ankommen und mitspielen können.

Ähnlich verhält es sich mit jenen Requisiten auf der Bühne, die nicht szenenimmanent eingesetzt werden, sondern stattdessen helfen, die Szene zu etablieren. Besonders intensiv werden diese in der Anfangsmontage eingesetzt: Zusätzlich zum Bombenlärm aus dem Mund der Darsteller wird mit einer Handkurbel eine Bombensirene ausgelöst, es wird Sand geworfen, um das Einschlagen der Bomben zu symbolisieren, der Diaprojektor wird an- und ausgeschaltet, um flackerndes Licht zu erzeugen, und ein Griff in einen Kronleuchter simuliert das Klirren von zerberstenden Fenstern. Alle diese Aufgaben übernehmen die Schauspieler auf der Bühne. Dies kann parallel zum Verlesen der Regieanweisungen gesehen werden. Einerseits entspricht es dem Film, dass die Situation des Luftangriffs intensiv dargestellt wird, andererseits entspricht es dem Theater, dass die Mittel hierzu offen auf der Bühne gezeigt werden. Es wird nicht die Illusion geschaffen, dass diese Zerstörung und dieser Lärm real sind, sondern dem Publikum wird offensiv gezeigt, woher sie kommen, und dass sie nur ein Teil der Inszenierung sind.

Zudem sind die Requisiten ein wichtiges Element, um die Rolle der Darsteller als Geschichtenerzähler weiter zu etablieren. Genau so, wie sie die Regieanweisungen lesen und die Kostüme wechseln, bauen sie auch wiederholt die Bühne leicht um. Dabei setzen sie auch immer wieder Kleinrequisiten ein: Die Nebelmaschine wird in der ersten Bahnhofsszene verwendet, um Marias verlorene Situation im Chaos darzustellen, sie klappern mit Teller und Gabel, als es bei Marias Mutter wieder Essen gibt. Doch auch dieser Einsatz von Requisiten lässt im Laufe des Abends nach. Mit der Zeit hat sich die Bühnensituation als solche etabliert und verlässt sich auf die Sehgewohnheiten des Publikums.

### II.4.2 Projektionen – Live-Kamerabilder und historisches Filmmaterial auf der Bühne

In Thomas Ostermeiers Inszenierung kommen auch viele Videobilder und Fotos in Projektionen vor. Wie schon erwähnt, beginnt der Abend mit einer Diashow mit Fotos, in denen Adolf Hitler umgeben von begeisterten jungen Frauen zu sehen ist, die dann in Videobilder von jubelnden Frauen und kurz darauf in Bilder von Kampfflugzeugen übergehen. Hier lassen sich schon zwei Kategorien von Projektionen erkennen: solche, die zur Szene gehören und den realen Rahmen für diese setzen, und solche, die die Szene

kommentieren, ohne dazuzugehören, wie die jubelnden Frauen. Später werden noch Live-Kamerabilder als dritte Kategorie dazukommen.

### II.4.2.1 Projizierte Realität – historisches Filmmaterial als Element der Raumgestaltung

Die klassischste dieser drei Versionen ist wohl die erste. Immer wieder werden Bilder projiziert, die dem Publikum helfen, den Spielort der Szene zu erkennen. Zu dieser Kategorie gehören die Fliegerbilder am Anfang, aber auch die Bilder einer Straßenszene, die projiziert werden, wenn Maria am Bahnhof nach Hermann sucht. Auch die Naturidylle, wenn Maria mit Bill spazieren geht, und die Bahnhofszene, nachdem sie ihr Kind verloren oder abgetrieben hat, sowie die vorbeiziehenden Häuser, während Maria mit Karl Oswald und Senkenberg im Auto sitzt, fallen in diese Kategorie. Alle diese Bilder gehören eindeutig zur gespielten Szene, ihr Inhalt passt zum Bühnengeschehen, ist fast ein Element des Bühnenbildes. Sie kommentieren oder erweitern die Handlung nicht. Das projizierte, historische Material spielt mit seinem eigenen Alter, da die technische Qualität der Bilder minderwertig ist und diese somit als alt wahrgenommen werden. Zudem ist die rückwärtige Projektionsfläche ein Vorhang, der in Falten hängt und so keine glatte Fläche bietet. Dadurch werden die Videobilder leicht verzerrt und sind schwieriger zu erkennen. Sie beschwören durch diese Umstände die Zeit ihrer Entstehung herauf und tragen also zur historischen Verortung der Handlung bei.

Zudem muss den Videobildern eine hohe ästhetische Komponente zugeschrieben werden. Zusätzlich zu dem Vorhang auf der Rückseite der Bühne werden auch mehrere ungewöhnliche Gegenstände als Projektionsflächen gewählt. In der schon erwähnten Bahnhofsszene wird das Videobild beispielsweise auf Marias Mantel projiziert, während sie vorne an der Bühnenkante steht. In der zweiten Szene am Bahnhof mit ihrem Arzt liegt das Bild auf ihrem Koffer. Beides sind ungewöhnliche Projektionsflächen, ihre Verwendung daher ästhetisch spannend. Das einfache Bühnenbild wird mit diesen Kniffen erweitert, die Szenen entfalten eine besondere Wirkung.

Eine weitere Komponente entwickelt diese Vorgehensweise in der Szene im Auto mit Maria, Senkenberg und Oswald, in der das gleiche Bild aus zwei Beamern einerseits auf den großen rückwärtigen Vorhang, aber auch gleichzeitig auf Marias und Senkenbergs Beine projiziert wird und so die Autofahrt noch dynamischer wirken lässt. Es ist dies eine weitere Verknüpfung von Filmrealität mit Theaterillusion, weil gerade das filmische Element des

Videobildes auf eine sehr theatrale Art und Weise ästhetisiert wird. Ostermeier und sein Team verweisen mit dieser Technik auch auf die alte Filmtechnik, in der Fahrszenen oft in einem statischen Auto im Studio gedreht wurden, hinter dem auf einer Projektionsfläche Fahrbilder gezeigt wurden[168]. Die Theaterinszenierung verweist hier also auf das Kino. Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang wohl auch, dass die klein projizierten Bilder auf den Kostümen und Requisiten für große Teile des Publikums kaum erkennbar sind. Sie sind also nur ein Zitat, ein Hinweis auf den Film und ihr Inhalt nicht unbedingt relevant.

#### II.4.2.2 Assoziative Kommentare aus der Vergangenheit – zusätzliches historisches Filmmaterial außerhalb der Szenen

Nicht so oft wie diese Hintergrundbilder kommen die schon erwähnten kommentierenden Videobilder vor. Dafür haben diese auf das Ganze einen vermutlich stärkeren Effekt: Sie rufen Assoziationen wach und geben Einblick in die Interpretation und die Absicht des Regisseurs. Es ist bezeichnend, dass die Inszenierung mit genau solchen Bildern beginnt. Offensichtlich lag Thomas Ostermeier viel daran, diesen Aspekt der Geschichte zu beleuchten und das Publikum darauf einzustimmen. Er sagt dazu:

> „(...) ich wollte einfach noch mehr Material dazugeben, um wirklich zu erzählen, aus was für einer Welt diese Frau kommt und wie sie, wie ganz Deutschland, aber besonders diese Frauen von der Stunde Null an, umswitchen musste.“[169]

Die Bilder der aufgeregten jungen Mädchen und die Ruhe und Konzentration, mit der die Darsteller darauf blicken, schaffen eher eine kühle Distanz zu der Ideologie und der Historie, an die die Bilder erinnern, als dass sie das Publikum hineinziehen würden. Es stimmt auf einen Abend ein, an dem man sich nicht nur emotional mitreißen lassen, sondern durchaus auch die Hintergründe bedenken soll.

Das nächste Mal, dass ein starker Kontrast zwischen der Bühnenhandlung und der Projektion herrscht, ist der Beginn der Szene in der amerikanischen Bar. Es ist dies auch sonst eine sehr eigenartige Zwischenszene, die hier kurz beschrieben werden soll: Während der vorangegangenen Szene[170] sind schon hinter dem die Bühne nach links begrenzenden Vorhang zwei Schattenfiguren zu sehen, die einander mit erhobenen Armen wie zwei Boxer

---

[168] Monaco, James: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 2001, S. 137f.

[169] Thomas Ostermeier im Interview mit der Verfasserin, siehe Anhang II.

[170] In der Szene ist Maria bei ihrem Arzt um sich ein Gesundheitszeugnis für ihren neuen Job ausstellen zu lassen.

umkreisen. Mit dem Wechsel der Szene setzt eine jazzige Tanzmusik ein, und die Vorhänge zu beiden Seiten öffnen sich. Die Schauspieler Moss und Scharf treten von links auf, Cornu, der bereits auf der Bühne ist, steht auf. Alle drei tragen zu ihren Armeeuniformen schwarze Pappmasken mit dicken roten Lippen und aufgeklebten Locken – eine Karikatur der schwarzen amerikanischen Soldaten. Sie tanzen auf sehr eigentümliche Weise zu der Musik, ihre Bewegungen haben weiterhin etwas von Schattenboxen, ebenso von einem karikierten afrikanischen Stammestanz. Während die drei Männer im Hintergund diese Tanzbewegungen vollführen, tritt Hans Kremer vor sie an die Rampe und tanzt einen verführerischen, femininen Tanz. Er steckt sich den Finger in den Mund und hebt den Rock (er trägt weiterhin das Kostüm der Mutter), unter dem er ein weißes Mieder trägt. Auf dieses Mieder wird, ebenso wie auf den rückwärtigen Vorhang, das Bild einer Blumen pflückenden Frau projiziert. Erst nach diesem wilden Tanz kehrt Ruhe ein, und die Dialogszene beginnt.

Diese Szene unterscheidet sich wohl am stärksten von der entsprechenden Szene im Film. Im Film herrscht in der Szene eine Ruhe, die Musik von der Jukebox ist leise und langsam, die wenigen amerikanischen Soldaten tanzen nicht ausgelassen, sondern intim mit je einer Partnerin. Die Damen an der Bar sind alle schön und korrekt gekleidet, sie tanzen langsam, aber nicht unanständig mit den Amerikanern. Nun lässt sich argumentieren, dass diese wilde Tanzszene als solche im Film gar nicht vorkommt und es sich dabei um eine Vorszene handelt, bevor auch auf der Bühne die analoge Szene mit ruhigem Tanz beginnt. Die wilde Szene würde damit der Diashow und Briefverlesung am Anfang der Inszenierung entsprechen, die ja ebenfalls der Anfangsmontage des Films vorangestellt wurde. Im Interview erklärte Thomas Ostermeier, dass diese Tanzszene dazu dienen sollte, die Szene zu etablieren. Sie sei der theatrale Moment, auf den danach aufgebaut werden könne.[171] Wie die Mädchenbilder am Anfang der Szene sollen hier die Bilder der jungen Frau auf der Wiese zu verstehen geben, wie ein Großteil der Frauen zu dieser Zeit Männern gegenüber eingestellt waren. Nachdem sie während des Krieges noch als junge Mädchen Hitler anhimmelten, geben sie sich nach dem Krieg wieder Mühe, weiblich zu wirken. Sie haben während des Krieges viele Aufgaben übernommen und müssen sich jetzt wieder in ihrer Rolle als Accessoire einfinden. Sie machen sich hübsch für die Männer, die da sind, und das sind in diesem Fall eben amerikanische Soldaten. Sie geben sich Mühe, diesen zu gefallen, indem sie einerseits

[171] vgl. Thomas Ostermeier im Interview mit der Verfasserin, siehe Anhang II.

Mädchen sind (also auf dem Feld Blumen pflücken), sich aber andererseits auch verführerisch geben.

Die beiden Frauenprojektionen und die beiden Vorszenen dienen auch jeweils dazu, einen Kontrast zur Hauptfigur Maria im Vergleich zu ihren Zeitgenossinnen und gleichzeitig die Welt, aus der sie kommt, darzustellen. Am Anfang des Stückes himmeln alle projizierten Mädchen Hitler an, sie möchten sich wie in den Briefen beschrieben um jeden Preis ihm hingeben. In der nächsten Szene heiratet Maria und gibt sich lieber ihrem einzigen echten Mann hin. Sie steht mit beiden Füßen in der Wirklichkeit und verschwendet keine Zeit damit, auf eine Traumvorstellung zu hoffen. In dieser zweiten Vorszene wird neuerlich ein Kontrast geschaffen: Die Szene behauptet, dass viele Frauen bereit waren, sich zu prostituieren oder neuen Liebschaften hinzugeben, um ihr Leben weiter leben zu können. Sie wollten die vielen schönen Dinge haben, die ihnen nur ein Soldat bieten konnte. Im Gegensatz dazu steht Maria, die im Gespräch mit ihrem Chef[172] ihre Liebe zu Hermann verteidigt. Es ist dies eine zentrale Szene, um Maria zu verstehen, das zentrale Zitat steht auch auf der ersten Seite des Programmhefts: „Natürlich ist die Liebe ein Gefühl. Und eine große Liebe ist ein großes Gefühl und eine große Wahrheit." Maria glaubt also immer noch an ihre Liebe und ihre Ehe zu Hermann. Auch wenn sie in der weiteren Folge eine Freundschaft zu Bill aufbaut, schläft sie erst mit ihm als sie glaubt, dass ihr Mann tot ist. Bis dahin, also bis dass der Tod sie scheidet, ist sie ihm in jeder Hinsicht treu und nicht bereit, sich wie andere Frauen einem Neuen hinzugeben.

Die nächsten und letzten zwei kommentierenden Projektionen geben eher einen Hinweis auf die Frauen in Marias Leben als auf sie selbst. Es sind dies Frauengesichter aus der Werbung der 50er-Jahre, die bei Marias Besuch bei ihrer Freundin Betti projiziert werden, beziehungsweise Werbebilder von Essen, Waschmaschinen, etc. während der Geburtstagsparty ihrer Mutter. Beide Male werden also Bilder aus der Konsum-Traum-Welt dieser Zeit gezeigt. Es sind dies die Dinge, auf die sich Frauen wie Betti und Marias Mutter gefreut haben, aber es sind auch leere Hülsen, die die Werbewelt ihnen anbietet. Betti und die Mutter unterscheiden sich hier stark voneinander. Betti entfernt sich in der Zeit nach dem Krieg immer weiter von ihrem Mann Willy. Er versteht seine Frau nicht mehr, findet sie

[172] Im Film führt sie das gleiche Gespräch mit ihrer Arbeitskollegin. Vermutlich wurde der Text in der Bühneninszenierung auf den Chef übertragen, um die Szene kleiner zu halten und mehr Schauspieler für die Parallelszene der tanzenden Soldaten frei zu haben.

dumm und oberflächlich. Die Frauengesichter aus der Werbung sind ein Kommentar auf diese Situation: Sie versprechen Glück und eine heile Familie, doch das Versprechen wird nicht eingehalten. Es sind in dieser Szene nie die Gegenstände zu sehen, für die die Frauen werben[173]. Nur der Traum der Worte wird vermittelt, nicht die Realität des Objektes. Betti und Willy funktionieren nicht in der Nachkriegswelt des Aufbaus und neuen Mittelstandes, ihre Träume zerbrechen.

Im Gegensatz dazu steht Marias Mutter. Deren neuen Freund lernt Maria auf der Geburtstagsfeier kennen. Marias Vater war schon früh im Krieg gefallen, und sie wollte sich offensichtlich nach Kriegsende nicht ihrer Einsamkeit hingeben, sondern hat ein neues Glück gefunden. Es werden daher auch die Bilder dieses Glücks gezeigt. Im Gegensatz zu Bettis Szene sind nicht mehr die plaudernden Frauen aus der Werbung zu sehen, sondern stattdessen fast ausschließlich die Gegenstände, die beworben werden: Staubsauger, Waschmaschine und Sprühkäse bestimmen das Leben von Marias Mutter und lassen sie wieder lachen. Während der Projektion steht Steven Scharf als Betti alleine und verloren rechts auf der Bühne. Es sind zwei sehr unterschiedliche Frauen und Schicksale, die hier präsentiert werden. Doch beide entsprechen nicht dem Leben von Maria, die ihr Schicksal ja selbst bestimmt und sich gemeinsam mit Karl Oswald auf andere Dinge konzentriert als auf die Werbung und das Frauenbild der Zeit.

#### II.4.2.3 Die Bühne als Filmset – Live-Kamerabilder und ihre Wirkung

Die dritte Kategorie der Projektionen ist jene der Live-Kamerabilder: An zwei Stellen wird auf dem hinteren Vorhang der Live-Feed einer Videokamera gezeigt, die die Darsteller auf der Bühne filmt. Das erste Mal geschieht dies, als Maria nach ihrem Besuch bei Hermann im Gefängnis nach Hause kommt, dort Karl Oswald antrifft und in ihrer Wohnung mit ihm schläft. Sie fährt ihn zuerst schroff an, warum er in ihrem Wohnhaus sei, obwohl sie ihm gesagt hat, dass sie an diesem Tag keine Zeit für ihn haben würde. Doch kurz darauf zieht er sich trotzdem aus, Brigitte Hobmeier nimmt als Maria die kleine Kamera in die Hand, auf der auch ein Licht montiert ist. Der Rest der Bühne liegt in Finsternis, während Maria mit der Kamera langsam von seinem Gesicht hinunter zum Hosenbund filmt und dabei immer mit der Hand vorsichtig auf seinem Körper entlangfährt. Das entstehende Kamerabild wird groß auf die Rückwand projiziert und zeigt im Detail den alternden und vernarbten Körper von Jean-

[173] Der Hinweis, dass es sich dennoch um Werbebilder handelt ist im Regiebuch der Inszenierung auf Seite 51 zu finden.

Pierre Cornu als Karl Oswald. Er gibt nach der Sexszene beschämt zu: „Ich habe mich gefühlt wie ein kleiner Schuljunge“, und Maria bestätigt ihm selbstbewusst: „Weil du ein kleiner Schuljunge bist.“

Im Film wird Marias Dominanz in der Szene durch ihre Bewegungen gezeigt: Sie rennt vor Oswald die Treppe zur Wohnung hinauf und klettert im nächsten Schnitt nach dem Geschlechtsverkehr (der nicht gezeigt wird) eine Leiter hinunter zu Oswald, der im Bademantel am Tisch sitzt und ein Kompott löffelt. Sie steckt ihren Finger in sein Essen und wickelt sich gekonnt in ihr Bettlaken. Die Tatsache, dass Oswald immer unter ihr am Fuß der Treppe und der Leiter eingerichtet ist und sie so selbstbewusst sein Essen und seine Person für sich in Anspruch nimmt, macht ihn zu der unterworfenen Figur. Auf der Bühne wird der gleiche Effekt mithilfe der Kamera erzielt. Hier ist er ihrem Kameraauge wehrlos ausgesetzt. Brigitte Hobmeier präsentiert seinen Körper mit all seinen Makeln in Großaufnahme dem Publikum, sie hat die Kamera und das Licht und damit die Macht in der Szene. Die Art und Weise, wie er sich ihr aussetzt, hat etwas Masochistisches, und ihr kleines Lächeln, wenn er ihr gesteht, dass er sich wie ein Schuljunge gefühlt habe, bestätigt dieses Gefühl.

Die zweite Szene mit Live-Kamerabild ist wieder eine Sexszene mit Maria und Oswald. Auch diese Szene schließt an einen Besuch im Gefängnis an und spielt in Marias Wohnung. Diesmal hält jedoch nicht sie die Kamera in der Hand, sondern Steven Scharf, der auch Hermann Braun spielt. Er filmt diesmal sie und nicht Cornu, während dieser über ihr lehnt. Die Machtkonstellation befindet sich in dieser Szene im Wandel. Kurz darauf werden sich die beiden Männer erstmals begegnen und den Vertrag über Maria abschließen. Im Film tendiert die Szene nicht so stark in diese Richtung, obwohl auffällt, dass erstmals Karl Oswald Maria verführt und nicht sie ihn. Es ist eine kurze Szene, in der er sich erstmals intensiv gegen ihre geheimen Ausflüge wehrt und sie für sich beansprucht. Es ist der Beginn vom Ende ihrer Dominanz über ihn.

Die Szene geht fließend in die nächste über, indem Cornu die Kamera übernimmt und nun Brigitte Hobmeier als Maria und Steven Scharf als Betti in der Nahaufnahme filmt. Maria besucht Betti in dieser Szene überraschend, und beide scheinen nicht so recht weiterzuwissen. Im Film gibt es eine Fortsetzung dieser Szene, in der die beiden Frauen in einem zerbombten Haus über die Trümmer klettern und einen alten Schlager singen. „Nur nicht aus Liebe weinen – es gibt im Leben nicht nur den einen!“, singen sie und halten sich dabei fest im

Arm, während die Kamera aufzieht und die beiden als verlorenen Farbfleck inmitten der Zerstörung zeigt. Die Szene zeigt, dass sie sich nicht mehr auskennen in der Welt, sie trauern der Vergangenheit nach, in der alles klarer war, auch wenn diese Vergangenheit eine schreckliche ist.

Dieses Gefühl wird in der viel kürzeren Bühnenversion der Szene auch vermittelt, wenn auch auf sehr andere Weise. Auf der Bühne sitzen die Frauen ganz eng aneinandergekuschelt, Maria hält Betti fest, und sie sind wieder der einzige Lichtfleck auf einer ansonsten dunklen Bühne. Auf der großen hinteren Projektionsfläche ist ihr Bild in extremer Nahaufnahme zu sehen, ihre in der Dunkelheit kaum erkennbaren Gesichter bleiben fast reglos. Parallel werden auf Cornus Rücken, während er filmt, die schon beschriebenen sprechenden Frauengesichter aus der Werbung projiziert. Der Kontrast ist trotz der Ähnlichkeit der Bilder groß: Das kleine Bild der leeres Zeug redenden Frauengesichter ist viel heller, es versucht die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Doch die Handlung ist eindeutig im großen Bild, das vergleichsweise schwach und leer erscheint. Die Werbefrauen versprechen viel und drängen sich in den Vordergrund, während die echten Frauen mit ihrer echten Geschichte, die doch viel größer und wichtiger ist, in den Hintergrund gedrängt werden und sich nicht wehren können gegen das Bild, das sich ihnen aufdrängt.

Im letzten Drittel wird nochmals ein Live-Kamerabild projiziert, aber diesmal zeigt es nicht die Darsteller, sondern ein Ausstattungsdetail: Links auf der Bühne wird während Marias Einzug in ihr Eigenheim ein kleiner Tisch aufgestellt, auf dem ein Spielzeughaus steht, das sich im Kreis dreht. Neben diesem Tisch wird auf einem Stativ die Kamera so eingestellt, dass sie das Haus bildfüllend filmt. Dieses Bild wird ab hier auf den hinteren Vorhang projiziert. Die Projektion läuft während der darauffolgenden Szene weiter, während Maria mit ihrer Sekretärin schimpft, und endet erst in der nächsten Szene , als sie im Restaurant auf Karl Oswald wartet. Sie bleibt aus, während Maria von Oswalds Tod erfährt und während sie noch einmal alleine essen geht, und ist erst wieder zu sehen, während Hermann zurückkehrt.

Dieses Puppenhaus repräsentiert Marias Hoffnung auf eine Zukunft mit Hermann. In den beschriebenen Szenen verhält sie sich sowohl im Film als auch in der Bühneninszenierung gegenüber ihrer Umwelt vollkommen abgebrüht. Sie hat kein freundliches Wort für ihre Familie, ihre Mitarbeiter oder ihren Liebhaber übrig. Keiner weiß, wie er sie erreichen oder berühren kann. Doch sie arbeitet trotzdem weiter, lebt ihr Leben so gut sie es nur irgendwie

kann. Dieses Weiterleben, das Weiterarbeiten zeugt von ihrer Hoffnung auf ein gutes Ende. Sie weiß immerhin, dass Hermann noch lebt, und auch wenn sie nicht versteht, was ihn dazu bewogen hat zu gehen, hofft sie doch, dass er irgendwann zurückkehrt und ihren Traum vom gemeinsamen Leben, vom gemeinsamen Haus, von der Ehe endlich mit ihr auslebt. Das Puppenhaus hat dabei etwas sehr Kindliches und Naives. Das Publikum weiß zu diesem Zeitpunkt schon, dass Maria genauso naiv ist. Denn selbst wenn Hermann zurückkehrt und mit ihr lebt, sein Vertrag über sie mit Karl Oswald wird wohl immer zwischen ihnen stehen.

Das Puppenhaus ist aber nur zu sehen, während Hermann zurückkehrt, nicht danach. In der Szene, in der die beiden alleine sind und sie sich für ihn zurechtmacht, während er sich im Haus umsieht und etwas isst, ist das Puppenhaus nicht zu sehen. Während dieser Szene besteht wieder echte Hoffnung für Maria. Es ist hier nicht die naive Hoffnung auf eine Traumvorstellung, sondern eine scheinbar erfüllte Hoffnung, es erscheint Maria für einen kurzen Augenblick, dass ihr Leben nun wirklich neu beginnt. Doch die Verlesung des Testaments bringt die gegenteilige Erkenntnis: Hermann hat sie hintergangen, sie ist ein Tauschobjekt der Männer geworden. Zwei weitere Jahre des Ehelebens mit Maria, das eigentlich Hermann zugestanden wäre, hat er gegen die Hälfte von Karl Oswalds Vermögen eingetauscht: Ihr Traum ist zerplatzt. Brigitte Hobmeier ist zum Schluss als Maria allein auf der Bühne. Sie setzt sich ganz vorne auf einen Sessel und hält ihren schwarzen Unterrock senkrecht hoch. Auf ihm erscheint nun wieder das Puppenhaus, das Symbol ihrer naiven Wünsche. Sie nimmt ein Feuerzeug und zündet scheinbar den Rock und ihre Träume an – die Projektion zeigt nun eine Explosion und danach züngelnde Flammen, bevor die ganze Bühne im Black versinkt.

Dieser Schluss hat nicht die nahegehende Realitätskomponente des Films, in dem mit Spezialeffekten eine beeindruckende Explosion konstruiert wurde. Stattdessen setzt die Bühneninszenierung auf das ganz Kleine. Wie schon zuvor die Projektionen auf Marias Mantel und Koffer, zeigt auch diese dem Publikum kleinformatig, wie die große Realität aussehen würde, während die Darstellerin auf der Bühne mit minimalen Gesten selbige Realität mit ihrer Theatersprache andeutet. Nur eine winzige Flamme aus einem Feuerzeug braucht sie, um den riesigen Schritt zu zeigen, den sie unternimmt. Es ist ein Einzelschicksal von Maria Braun, das da auf der Bühne ausgetragen wird, aber die Projektion zeigt, dass diese kleine Geste große Auswirkungen hat. In Fassbinders Sinn weitergedacht deutet es auch

darauf hin, dass diese kleine Geschichte einer einzelnen Frau etwas über die ganz große Geschichte Deutschlands aussagt.

## III. Hannes Rossachers TV-Aufzeichnung von *Die Ehe der Maria Braun*

### III.1 Never change a winning team – die Zusammenarbeit von Hannes Rossacher und Thomas Ostermeier

Als Thomas Ostermeiers Inszenierung von *Die Ehe der Maria Braun* 2008 zum Berliner Theatertreffen eingeladen wurde, entschied sich der TV-Sender 3sat, eine Aufzeichnung anfertigen zu lassen, und engagierte Hannes Rossacher als Bildregisseur. Er hatte schon drei Mal Inszenierungen von Thomas Ostermeier aufgezeichnet: 2003 *Nora* und 2006 *Hedda Gabler*, beide an der Berliner Schaubühne, 2004 *Woyzeck* beim Festival d'Avignon. Zu der Zusammenarbeit war es erstmals gekommen, als die Redakteure des ZDFtheaterkanal den Musikvideoregisseur Rossacher mit dieser neuen Herausforderung konfrontierten. Die Inszenierung von Ostermeier beinhaltete eine Szene, in der Nora mit einer wilden Tanznummer ausrastet, und dabei mussten die Redakteure an einen ihrer „Rock'n'roll-Regisseure" denken: Hannes Rossacher hatte ihnen bisher hauptsächlich Dokumentationen über Musiker geliefert und war aus seiner Zeit als eine Hälfte des Duos DoRo als talentierter Regisseur für Musikvideos mit innovativen Ideen bekannt. Und er war immer bereit, etwas Neues zu probieren. Seine Aufzeichnung von *Nora* hielten viele für besonders gelungen, weil er die wilde Ästhetik von Ostermeiers Inszenierung aufgriff und weiterführte: Die Tanzszene mit Nora schnitt er um, sodass sie nicht mehr nur das wiedergibt, was auf der Bühne passiert, sondern um eine Ebene erweitert wird und im Stil eines Videoclips den Ansatz der Szene weiterführt.

Ostermeier und Rossacher arbeiten seitdem immer wieder zusammen – seit *Nora* hat Rossacher noch weitere vier Inszenierungen von Ostermeier aufgezeichnet[174]. Darunter fällt auch *Die Ehe der Maria Braun*. Die beiden Männer können gut zusammen arbeiten, weil sie die Arbeit des jeweils anderen schätzen und respektieren. Daher kommen sie auch vor jeder Aufzeichnung zusammen und reden über die Inszenierung, über Rossachers Pläne für die Aufzeichnung und Ostermeiers Wünsche ebendafür. Dabei überlässt Thomas Ostermeier dem TV-Team aber auch alle Freiheiten, es geht in den Gesprächen lediglich darum, Fragen zu klären und auf Details hinzuweisen. Die Verfasserin dieser Arbeit erinnert sich noch an das Vorgespräch für die Aufzeichnung von *Die Ehe der Maria Braun*: Es war kurz, maximal 30 Minuten, aber aufschlussreich. Auf einem Fernseher lief eine DVD mit einer Totalen der

[174] 2004 *Woyzeck* beim Festival d'Avignon, 2006 *Hedda Gabler* von der Berliner Schaubühne, 2008 *Die Ehe der Maria Braun* aus den Münchner Kammerspielen, 2008 *Hamlet* vom Festival d'Avignon, Die sechste Aufzeichnung wird im April 2013 stattfinden.

Inszenierung ab. Hannes Rossacher fragte Thomas Ostermeier, ob es irgendetwas zu beachten gebe. Einer von beiden sprach die zusehenden Darsteller im Hintergrund an, und Ostermeier bejahte, dass diese relevant seien und gerne gezeigt werden sollten. Ansonsten gab es keine Hinweise. Ostermeier war bereit, den Schauspielern Mikroports anlegen zu lassen, gerne sollte an einem der zwei Aufzeichnungstage ein Durchlauf mit Unterbrechungen („takeweise") gemacht werden, bei dem eine Steadicam auf der Bühne frei beweglich sein würde. Gerne würde sich Ostermeier einen Rohschnitt ansehen, wenn dieser fertig sei, das sei abernicht zwingend notwendig – er habe volles Vertrauen.

So konnte die Arbeit beginnen. Rossacher hatte freie Hand und ein kompetentes Team von ZDF-Kollegen, um seine Ideen umzusetzen. In den nächsten Tagen mussten die Kameraeinstellungen eingeteilt und eingeübt werden – es sollte eine Nachmittagsprobe geben, die schon erwähnte takeweise Aufzeichnung am nächsten Nachmittag und jeweils abends eine Aufzeichnung mit Publikum. Dies alles geschah unter einem ungewöhnlichen Umstand: Es war ein Gastspiel im eigenen Haus. Die Inszenierung stammte ja aus den Münchner Kammerspielen, war aber zu Gast bei den Berliner Festspielen. Ostermeier hatte jedoch durchgesetzt, dass er nicht ins Haus der Berliner Festspiele müsse, sondern in seinem eigenen Haus, der Schaubühne am Lehniner Platz, spielen durfte. Dies erleichterte die Bedingungen für die Aufzeichnung, weil sie unabhängig vom Betrieb der Berliner Festspiele nach den Regeln des Regisseurs und Intendanten stattfinden konnte.

### III.2 Winkel und ihre Wirkung – die Positionierung der Kameras und die Bildauflösung

Grundsätzlich erkennt man der Aufzeichnung ihr Hauptziel an, die Inszenierung realitätsgetreu wiederzugeben. Es wird viel mit einer präzisen Schuss-Gegenschuss-Auflösung gearbeitet, wodurch meist die gerade sprechende Person im Bild zu sehen ist. Besonders in den Szenenwechseln wird aber das Geschehen in weiten Halbtotalen gezeigt, um das parallele Agieren von allen beteiligten Darstellern zu zeigen. So ist es dem Fernsehzusehenden möglich, sich einerseits auf die intensiven Dialoge einzulassen, aber andererseits den Überblick nicht zu verlieren.

Die eben beschriebenen Verfahrensweisen gehören zur Basis fast jeder Theateraufzeichnung. Es handelt sich um die wesentlichen Methoden, um ein Geschehen abzubilden. Das, was darüber hinausgeht, zeichnet die Handschrift eines Bildregisseurs in Bezug auf eine konkrete Arbeit aus. Ein Beispiel hierfür sind die wiederholten Schnitte auf Darsteller, die, wie schon

unter II.3 beschrieben, das szenische Geschehen beobachten. Immer wieder überrascht Hannes Rossacher mit der Nahaufnahme eines Schauspielers, den das Fernsehpublikum sonst nur im Hintergrund hätte wahrnehmen können. Er verleiht diesem Zusehenden damit mehr Wichtigkeit und entspricht dadurch der Inszenierung von Thomas Ostermeier, in der es gerade die männlichen Darsteller sind, die Maria Braun durchgehend genau inspizieren und ihren Niedergang abwarten.

Neben den klassischen Kamerapositionen mittig im Zuschauerraum und seitlich neben dem Publikum, die gewohnte Zuschauerperspektiven zeigen, hat Hannes Rossacher für diese Aufzeichnung noch ein paar überraschende Perspektiven gewählt, zum Beispiel zwei Kameras in der ersten Reihe, die auf sehr niedrigen Stativen ungefähr die Höhe der Bühnenkante erreichen. Diese zeigen besonders das Geschehen vorne an der Bühnenrampe aus der Froschperspektive. Bei Nahaufnahmen können die Bilder dieser Kameras als ganz normale Einstellungen wahrgenommen werden, doch darüber hinaus bieten sie eben auch besondere Möglichkeiten. Zum Beispiel verwendet sie Rossacher immer wieder, wenn die unter II.3b erwähnten Projektionen auf Kleidung und Requisiten aus dem vorne an der Bühnenkante liegenden Beamer zum Einsatz kommen. Diesen tiefen und ganz vorne positionierten Kameras ist es möglich, das projizierte Bild in der Nahaufnahme zu zeigen und so den Fernsehzuschauer deren Inhalt erkennen zu lassen.

Einen ganz anderen Effekt hat diese Perspektive, wenn die Kamera eine Halbtotale zeigt. Die vertikalen Linien auf der Bühne verlaufen dann im Bild scheinbar schief, das Bild wirkt leicht irritierend. Zudem ist der Boden sehr flach angeschnitten, und es wirkt so, als würde die Bühne im leeren Raum schweben. Diese Einstellung ist überhaupt nicht filmisch, sie macht den Spielort als ausgestellten Kasten bewusst. Eine ähnliche Wirkung erzielt auch die Kameraperspektive vom Theaterzug im Zuschauerraum. Diese Kamera hängt weit über dem Publikum und bietet daher eine stark aufsichtige Perspektive (siehe Abb. 1 im Anhang I). Die Einstellung springt so weit aus dem Bühnengeschehen heraus, dass sie nur selten zum Einsatz kommen kann. Noch viel extremer als die untersichtige Einstellung zeigt diese Perspektive, dass die Bühne ein vorderes Ende hat und in einem schwarzen Nichts schwebt. Dieser Eindruck konnte in der Postproduktion noch verstärkt werden, indem der kleinste Ansatz eines Publikums schwarz überdeckt wurde. Diese Bühne im leeren Raum hat zwei Effekte: Einerseits macht sie dem Fernsehpublikum bewusst, dass es sich um eine Theateraufführung auf einer Bühne handelt und eben nicht um eine Aufzeichnung im Studio oder an einem

anderen Ort. Andererseits erweckt aber auch der kastenförmige Spielbereich inmitten eines Nichts die Assoziation eines Fernsehers. Das Publikum sieht im Fernsehkasten den Spielkasten: ein dezenter Hinweis auf die filmische Vorlage.

Beim Fernsehen beliebte Methoden, Bewegung in das Kamerabild zu bringen, sind, wie unter I.2.3 beschrieben, der Schwenk und der Zuzoom. Beides kommt auch in dieser Aufzeichnung wiederholt vor. Doch das besondere daran sind immer wieder die Ziele dieser Bewegungen – wiederholt handelt es sich dabei um kleine Ausstattungsdetails und Requisiten. Nachdem Maria zum Beispiel in der Szene im Treppenhaus Karl Oswald die Blumen und Pralinen aus der Hand geschlagen hat, fährt die Kamera auf die am Boden liegenden Requisiten zu. Noch überraschender ist der Schwenk während Marias einsamen Besuch im Edelrestaurant: Die Leiche von Karl Oswald liegt mitten auf der Bühne mit dem Rücken gegen einen Kühlschrank, auf dem ein Fernseher steht, auf dem wiederum eine kleine Hundestatue steht. Die Kamera beginnt auf Oswalds Gesicht und schwenkt hinauf zum Hund und links über weitere Gegenstände. Die Bewegung wirkt ziellos, als habe sie keinen weiteres Sinn, als die Ausstattung zur Schau zu stellen. Diese Einstellungen erinnern aber stark an Fassbinders Filmvorlage, in der die Kamera auch immer wieder auf kleine Details zufährt (wie zum Beispiel unter I.3 beschrieben in der Anfangsmontage die Zufahrt auf das Schild vom Standesamt). Diese Kamerabewegungen haben also in der Aufzeichnung sowohl etwas immanent Fernsehsprachliches als auch etwas konkret Filmsprachliches durch die Vor-Vorlage des Fassbinder-Films.

Ähnliche Momente entstehen auch an weiteren Stellen, wie zum Beispiel in der Szene, in der Marias Kleid vom Schwarzmarkt von ihrer Mutter umgenäht wird. Die Kamera schwenkt an Brigitte Hobmeiers Bein hinauf zur nähenden Mutter und ähnelt damit überraschend dem entsprechenden Bild im Fassbinder-Film, in dem ebenfalls ein Schwenk an Marias Bein entlang zur Mutter führt. Oder in der Anfangsmontage, in der das Fernsehbild die beiden an der Rampe ins Mikrofon sprechenden Schauspieler und gleichzeitig im Hintergrund die perspektivisch zwischen ihnen stehenden anderen zwei Männer sowie die Schauspielerin zeigt. Dies erinnert sehr stark den vielen Einstellungen im Spielfilm, in denen Maria zwischen männlichen Figuren im Bild eingerichtet ist. Diese Parallelen sind überraschend und doch nicht vollkommen unerklärlich: Da die Bühneninszenierung so sehr auf der Filmvorlage beruht, ist schlüssig, dass eine Verfilmung der Inszenierung wiederum Ähnlichkeiten mit der Filmvorlage hat.

### III.3 Erste Reihe beinfrei – filmische und theatrale Momente, hinter denen sich die Fernsehsprache versteckt

Die Aufzeichnung weist bei der Übertragung der Theatersprache der Inszenierung sowohl Elemente der Film- als auch der Fernsehsprache auf. Einerseits versucht sie nicht zu verleugnen, dass es sich bei der Übertragung um eine Bühneninszenierung handelt, andererseits werden jedoch die technischen Fernsehelemente durchgehend kaschiert. So wurde entschieden, die Darsteller alle mit Mikroports auszustatten, um technisch das bestmögliche Ergebnis zu erzielen. Das bestmögliche Ergebnis bedeutet, wie unter I.2.3 erläutert, eines, das der Hörerfahrung des Fernsehpublikums entspricht, also einem filmischen Ton. Doch gleichzeitig wollte Hannes Rossacher nicht, dass diese technische Entscheidung vom Fernsehpublikum bewusst wahrgenommen wird. Daher wurde ein ZDF-Maskenbildner geholt, der gemeinsam mit dem Team der Bühneninszenierung die Mikroports so am Haaransatz der Darsteller festklebte und kaschierte, dass diese kaum zu sehen waren. Das Fernsehpublikum sollte nicht das Gefühl haben, die Fernsehtechnik störend wahrzunehmen, sondern sich auf das Bühnengeschehen und die dort ausgestellte Technik konzentrieren.

Ähnlich verhält es sich mit dem Theaterpublikum. Dieses wurde sowohl auf der Tonebene als auch bildlich aus der Fernsehfassung herausgehalten. In den Einstellungen, die den Zuschauerraum im Anschnitt zeigen, wurde dieser komplett schwarz eingefärbt, sodass die Bühne als einziges Element im Bild zu sehen ist. Außerdem wurde die Tonspur so bearbeitet, dass nur sehr selten das reagierende Publikum im Hintergrund zu hören ist. Es sollte dem Zuseher zuhause wohl das Gefühl vermittelt werden, dass gar kein Publikum anwesend ist, sondern dass die Übertragung nur für das Fernsehen existiert.

### III.4 Spezial-Equipment und seine Auswirkung auf die Aufzeichnung

#### III.4.1 Smooth operator – die Steadicam

Hannes Rossacher hat für diese Aufzeichnung zwei technische Mittel verwendet, die nicht bei jeder Aufzeichnung zum Einsatz kommen. Dabei handelt es sich zum einen um eine Steadicam, mit der bei einem separaten Durchlauf am zweiten Aufzeichnungstag zusätzliche Einstellungen gedreht wurden. Eine Steadicam ist ein spezielles Kamerasystem, bei dem eine Kamera nicht auf einem Stativ angebracht ist, aber auch nicht wackelig auf der Schulter des Kameramenschen gehalten wird. Stattdessen gibt es ein System, das dem Steadicam-Operator am Oberkörper festgeschnallt wird und das mit einem System aus Gegengewichten

stabilisierend auf die Kamera wirkt. Durch das komplexe System werden die Bewegungen des Kameramenschen ferngehalten, große und plötzliche Bewegungen werden ausgeglichen. Das Resultat ist ein sehr ruhiges Bild, das auch bei langen Gängen eher den Eindruck erweckt, die Kamera würde fliegen, als dass sie getragen wird. Diese Technik wird vom Fernsehen bevorzugt eingesetzt, weil die Steadicam und ihr Operator im Gegensatz zu einem Kran oder einer Schienenkamer, frei beweglich sind und spontan auf Gegebenheiten auf der Bühne oder andernorts reagieren können. Ein Kran oder eine Schiene sind oft im Weg und können nur eingeschränkt die Position wechseln. Mit einer Steadicam kann jederzeit ausgewichen werden, spontane Momente können schnell eingefangen werden, da der Operator mit seiner Kamera an jede gewünschte Stelle eilen kann.

Bei der Aufzeichnung von *Die Ehe der Maria Braun* entschied Hannes Rossacher, dass diese Technik eingesetzt werden sollte. Es musste ein eigener Durchlauf für die Arbeit mit der Steadicam eingeplant werden, da der auf der Bühne gehende Operator sonst das Publikum sowie die Einstellungen der anderen Kameras stören würde. Dazu mussten natürlich Regisseur und Ensemble einwilligen – es ist eine ungewöhnliche Erfahrung für die Darsteller, nicht alleine auf der Bühne zu stehen, sondern mit einem Kameramann, dafür vor leerem Haus.

Schon in der Anfangsmontage werden die Bilder der Steadicam sehr viel eingesetzt. Während die Darsteller fast im Freeze auf der Bühne stehen und sitzen und die Fotografien der Diashow auf dem hinteren Vorhang zu sehen sind, bewegt sich die Kamera über die ganze Bühne. Diese freie Bewegung und der damit einhergehende ständig sich verändernde Bildausschnitt steht im starken Kontrast zur Ruhe der Szene auf der Bühne. Die Ruhe wird durch diesen Kontrast für den Zuseher hervorgehoben, die Bewegung der Kamera macht sie erst richtig bewusst. Sie fügt sich sehr gut mit den anderen Kameraeinstellungen zusammen, die ebenfalls in Bewegung sind und über Darsteller und Fotos schwenken oder zoomen. Die vielen Bewegungen übersetzen also kontraintuitiv die Ruhe auf der Bühne für den Fernsehzuseher.

In der Tanzszene in der Bar ist die Steadicam wieder vor den Schauspielern in Bewegung. Immer wieder geht die Bewegung auf einen der Tänzer zu, ohne dabei jedoch die rückwärtige Projektion aus dem Bild zu verlieren. Dies erzeugt einen Effekt, bei dem das projizierte Bild der Frau sehr nah am Gesicht des Tänzers zu liegen scheint. Im Gegensatz zu den

Einstellungen von weiter entfernten Kameras (siehe Abb. 2 in Anhang I), bei denen wegen der geringen Tiefenschärfe die Projektion unscharf ist und somit weit entfernt wirkt, schafft die Steadicam mit einer hohen Tiefenschärfe beide Bilder im Fokus zu haben und sie so inhaltlich miteinander in Verbindung zu setzen (siehe Abb. 3 in Anhang I).

Im weiteren Verlauf der Aufzeichnung wird die Steadicam viel weniger geschnitten. Dies enstpricht der Dramaturgie der Theaterinszenierung und somit jener des Films, denn auch hier verlangsamt sich jeweils die Entwicklung von Maria Brauns Leben. Ihre Weiterentwicklung stagniert zunehmend, das vorandrängende Moment der Nachkriegszeit weicht einer hilflosen Sinnsuche im neuen Deutschland. Die Steadicam wird im Zuge der Aufzeichnung zwar weiter eingesetzt, aber sie liefert dabei weniger inhaltliche Anknüpfungspunkte als ästhetischen Wert.

### III.4.2 Detailverliebt und fett überlagert – direkter Feed der Projektionen

Die zweite technische Besonderheit der Aufzeichnung bestand darin, dass das Videomaterial der vielen Projektionen für den Schnitt zur Verfügung gestellt wurde. Somit hatte das Regieteam um Hannes Rossacher die Option, die Projektionen nicht nur so zu zeigen, wie sie auf der Bühne zu sehen waren, sondern auch großformatig zu verwenden. Die klassische Vorgehensweise wäre gewesen, die Projektionen wie auf der Bühne nur auf den projizierten Flächen zu zeigen. Dies kann natürlich auch großformatig geschehen, indem auf die Projektionsfläche (Vorhang, Kostüm etc.) eingezoomt wird, dabei wird aber durch die unebene Projektionsfläche ebenso wie durch den Akt der Projektion selbst immer ein Qualitätsverlust gegenüber dem Originalmaterial auftreten. Durch das Verwenden des Originalmaterials via direkten Feed war es bei dieser Aufzeichnung jedoch möglich, diese Faktoren zu umgehen und somit dem Fernsehzuseher die Bilder in voller Qualität zu zeigen. Dies entspricht der Inszenierung, in der es ja, wie schon beschrieben, sehr wohl um die Inhalte der Projektionen geht und nicht nur um Flächen und Eindrücke.

Das Material wurde so verwendet, dass es selten eigenständig, also alleinig bildfüllend gezeigt, sondern im Schnitt über andere Einstellungen geblendet wurde. Schon in der Anfangsmontage werden das erste Mal Projektionen eingeblendet, wenn nämlich nach dem Vorlesen der Liebesbriefe an Hitler die Videos von lachenden Frauen auf die Rückwand projiziert werden. Diese Bilder sind dann nicht nur in einer totalen Einstellung auf der fernen Rückwand zu sehen, sondern auch groß und halb durchsichtig über der besagten Einstellung

(siehe Abb. 4 in Anhang I). Dies rückt die Projektion weiter in den Vordergrund und schafft neuerlich eine Verbindung zwischen dem live stattfindenden Bühnengeschehen und den Bildern der Projektion. Der Aufzeichnung gelingt es hierdurch, dem Zuseher die Assoziation zu erleichtern.

Ähnlich verhält es sich in der Szene gegen Ende der Aufführung, als Marias Mutter ihren Geburtstag feiert. In Thomas Ostermeiers Inszenierung flackern hier, wie schon beschrieben, Bilder des wirtschaftlichen Aufschwungs so schnell über den hinteren Vorhang, dass sie kaum erkennbar sind. Zusätzlich sorgt ein hochfrequenziges Geräusch dafür, dass das Publikum weiter gestört wird. Diese Störung wird in der Aufzeichnung weiter verstärkt, indem die flimmernden Bilder großformatig über die Totale geblendet werden. So blockieren sie das restliche Bühnengeschehen, der Fernsehzuseher kann kaum erkennen, was dort geschieht, und ist also durch die multimediale Situation noch weiter gestört (siehe Abb. 5 in Anhang I).

Diese Verwendung von Spezial-Equipment würde sicherlich von manchen Theaterwissenschaftlern als zu starker Eingriff kritisiert werden. Wie im ersten Teil dieser Arbeit beschrieben, gibt es einige, die eine puristische Herangehensweise bevorzugen, bei der ausschließlich das gezeigt wird, was das Theaterpublikum auch sehen kann, und dies nur aus Perspektiven, die tatsächliche Zuseher einnehmen können. Dem soll hier entgegengehalten worden sein, wie diese Eingriffe die Bühneninszenierung lediglich in ihren Absichten unterstützt hat, um die Wahrnehmung der Fernsehzuseher an jene der Theaterzuseher anzunähern.

**Fazit / Schlussbemerkung**

In der vorliegenden Arbeit sind nun viele Parallelen zwischen den drei verschiedenen Versionen von *Die Ehe der Maria Braun* herausgearbeitet worden. Anhand von Beispielen ist das Filmische der Theaterinszenierung herausgearbeitet worden; ebenso wurde gezeigt, wie die Aufzeichnung versucht, der Inszenierung in ihrem Stil gerecht zu werden. Doch die Frage, ob es sich bei diesen Arbeiten um Übersetzungen handelt, ist nun immer noch offen.

Nach vorläufiger Fertigstellung der Arbeit (alle diesem Kapitel vorangehenden Ausführungen waren schon verfasst) ergab sich doch noch die Gelegenheit für ein Interview mit Thomas Ostermeier. Seine Antwort auf die erste Interviewfrage brachte das Gesamtkonzept dieser Arbeit ins Wanken: Er gab an, Rainer Werner Fassbinders Film vor der Premiere seiner Theaterinszenierung nie gesehen zu haben. Ganz klar kann also seine Bühneninszenierung des Textes keine Übersetzung des Films sein. Doch wie konnte seine Inszenierung dann so viele Parallelen aufweisen? Ist es wirklich möglich, nur anhand des Textes so viele von Fassbinders filmischen Kniffen quasi automatisch auch anzunehmen? Eine Theorie von Ralph Waldo Emerson kommt hier in den Sinn:

> „I am very much struck in literature by the appearance, that one person wrote all the books; as if the editor of a journal planted his body of reporters in different parts of the field of action, and relieved some by others from time to time; but there is such equality and identity both of judgment and point of view in the narrative, that it is plainly the work of one all-seeing, all-hearing gentleman.“[175]

Er ist nicht der einzige Autor, der diese Idee je geäußert hat, aber er bringt sie hier auf den Punkt. Es ergeben sich immer wieder erstaunliche Parallelen in der Literatur- und Kunstgeschichte, die unerklärbar scheinen.

In diesem Fall kann man sich die Parallelen in Wahrheit freilich sehr gut erklären. Einerseits hat Thomas Ostermeier das Drehbuch zwar als Stücktext behandelt, aber wie schon in Kapitel I.2.1 dieser Arbeit erläutert, enthält ein Drehbuch meistens sehr viel mehr Informationen als ein durchschnittlicher Theatertext. Die schnellen Szenenwechsel sind natürlich durch die Handlung gegeben, aber auch die Spielweise und die Bewegungen der Darsteller sind so teilweise in der Vorlage vorgegeben und konnten übernommen werden. Dazu kommt, dass

[175] Emmerson, Ralph Waldo: Nominalist and Realist. In: The Collected Works. Cambridge, Mass.[u.a.]: Belknap Press of Harvard Univ. Press, 1983.

sich Thomas Ostermeier mit den anderen Filmen von Rainer Werner Fassbinder sehr wohl beschäftigt hat. Er sagt im Interview: „Jeder, der irgendwie ein bisschen ernsthaft im Theater unterwegs ist oder im Film und versucht, in seiner Arbeit Deutschland zu reflektieren, kommt ja um Fassbinder nicht rum, und ich kannte fast alle anderen Filme“[176]. Dieser Grundgedanke, die Beschäftigung mit der Geschichte Deutschlands aus der Perspektive eines bayerischen Künstlers, hat so zu einer sehr engen Verwandtschaft zwischen den beiden Bearbeitungen des Textes geführt, die von der Verfasserin als Übersetzung fehlinterpretiert wurde. Tatsächlich kann man wohl nur von einer Seelenverwandtschaft der Autoren im Sinne von Emerson sprechen.

Doch wie verhält es sich nun mit der Aufzeichnung der Bühneninszenierung? Hier kann anhand der vorangehenden Ausführungen eindeutig gesagt werden, dass eine Übersetzung zumindest angestrebt wurde. Dies zeigt sich schon darin, dass Hannes Rossacher und Thomas Ostermeier vor Beginn der Aufzeichnung gemeinsam besprochen haben, welche Elemente der Inszenierung wichtig sind und wie diese herausgearbeitet werden können. Sie hatten beide das Ziel, eine Übertragung zu liefern, die der Inszenierung gerecht werden kann. Danach war es nur noch eine Frage der Fähigkeiten des Bildregisseurs. Er hat die theatrale Situation offen gelegt, indem er mit ungewöhnlichen Winkeln immer wieder die Bühnenkante und somit die Ränder des Theaters bewusst ins Bild gerückt hat. Außerdem war es sein Bestreben, die Elemente der Inszenierung, die ein Fernsehzuschauer in einer Totalen möglicherweise übersehen hätte, aufzugreifen und ins Bewusstsein zu rücken. So zum Beispiel die im Hintergrund wartenden anderen Darsteller oder die vollkommene Ruhe der Schauspieler in der Anfangsszene. Es reicht eben in der Fernsehsprache nicht, diese im Hintergrund stehen zu lassen, wo sie ein Theaterpublikum natürlich mit wahrnimmt. Die Fernsehsprache verlangt, um den gleichen Effekt zu erzielen, dass diese Momente in einer größeren Aufnahme in den Fokus geschoben werden.

Nun sind im Zuge dieser Arbeit aber auch einige Punkte herausgearbeitet worden, in denen die TV-Aufzeichnung Fassbinders Film entspricht. Diese logisch zu erklären ist doch wieder schwer. Natürlich lädt das Bühnenbild in Anlehnung an Fassbinder dazu ein, auch Details wahrzunehmen, aber die Zuzooms in Rossachers Aufzeichnung und ihre Ähnlichkeit zu Momenten in Fassbinders Film erstaunen trotzdem. Ebenso die Tendenz, Brigitte Hobmeier

[176] Thomas Ostermeier im Interview mit der Verfasserin, siehe Anhang II.

„gefangen“ zwischen den anderen Darstellern im Bild zu zeigen. Diese Ähnlichkeiten zum Film, der Rückschluss auf die Originalvorlage, führen wieder zurück zu Ralph Waldo Emersons Theorie. Es gibt nur einen Autor, alles ist eine Weiterführung der Weltliteratur.

Nüchtern betrachtet muss leider festgestellt werden, dass nicht eindeutig entschieden werden kann, ob es sich bei der Aufzeichnung um eine Übersetzung handelt. Dazu fehlen ein Kanon an Beschäftigung mit diesem Thema und konkrete Kriterien, an denen diese Entscheidung festgemacht werden kann. Doch rückführend auf die intermediale Übersetzung aus Teil 1 dieser Arbeit zurückkommend, kann sehr wohl eine subjektive Einschätzung abgegeben werden. Es hat eindeutig in beiden Fällen ein Medienwechsel im Sinne von Irina O. Rajewsky stattgefunden. Der Inhalt des Films bzw. der Bühneninszenierung wurde jeweils in ein neues Medium übertragen. Hierbei gingen aber nicht, wie nach Kattenbelts Transmedialität, alle Merkmale des Ursprungsmediums verloren. Stattdessen tun alle drei Versionen Kattenbelts Multimedialität und Rajewskys Medienkombination genüge, indem sie immer wieder Elemente der anderen Mediensprachen verwenden. Dies geschieht teilweise zitierend, teilweise aber auch selbstständig, wenn zum Beispiel die sanften Bewegungen der Steadicam filmsprachlich wirken, dabei aber nicht einen bestimmten Moment in Fassbinders Film zitieren. Außerdem entsprechen Thomas Ostermeiers und Hannes Rossachers Arbeiten jeweils Rajewskys intermedialen Bezügen, da sie beide schon im Namen auf Fassbinders Original hinweisen und zahllose Elemente aus diesem Original aufgreifen.

Laut diesen Definitionen sind die Arbeiten also intermedial, es bleibt nur noch die schwierige Frage der Übersetzung offen. Die Verfasserin dieser Arbeit kann nur nach eigenen Kriterien eine subjektive Einschätzung treffen. Danach handelt es sich bei Hannes Rossachers Aufzeichnung durchaus um eine intermediale Übersetzung von Thomas Ostermeiers Bühneninszenierung. Wesentlich trägt zu dieser Entscheidung bei, dass der Versuch einer Übersetzung am Anfang der Arbeit stand. Alle kreativen Entscheidungen wurden in der Absicht getroffen, der Inszenierung genüge zu tun und sie für den Fernsehzuschauer in dessen Sprache zu übersetzen.

**Bibliografie**

**Selbstständig**

Bae, Sang-Joon: Rainer Werner Fassbinder und seine filmästhetische Stilisierung. Remscheid: Gardez!-Verl., 2005.

Balme, Christopher: Einführung in die Theaterwissenschaft. 4. durchgesehene Auflage. Berlin: E. Schmidt, 2008.

Eco, Umberto : Quasi dasselbe mit anderen Worten: über das Übersetzen. München: Dt. Taschenbuch-Verl., 2009.

Fassbinder, Rainer Werner: Fassbinder über Fassbinder. die ungekürzten Interviews. Frankfurt am Main: Verlag d. Autoren, 2004.

Faulstich,Werner: Grundkurs Fernsehanalyse. Paderborn: Fink, 2008.

Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Bd. 1: Das System der theatralischen Zeichen. Tübingen: Narr, 1988.

Gräf, Dennis u.a.: Filmsemiotik. eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate. Marburg: Schüren, 2011 (=Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik; 3).

Janschek, Eva: Die Wirkung medienspezifischer formaler Codes am Beispiel von Theater im Fernsehen. Wien: Dipl.-Arb., 1995.

Kesicka, Karolina: Adaption als Translation. Zum Bedeutungstransfer zwischen der Literatur- und Filmsprache am Beispiel der Remarque-Verfilmungen. Dresden, Wroclaw: Neisse-Verl., ATUT, 2009.

Koller, Werner: Einführung in die Übersetzungswissenschaft. Heidelberg [u.a.]: Quelle & Meyer, 1992.

Korte, Helmut: Einführung in die systematische Filmanalyse. Berlin: Schmidt, 2010.

Märthesheimer, Peter [u.a.]: Wirtschaftswunder-Trilogie. 1. Die Ehe der Maria Braun. ein Drehbuch für Rainer Werner Fassbinder. München : Belleville, 1997.

Monaco, James: How to read a film. movies, media, and beyond. Oxford (u.a.): Oxford Univ. Press , 2009.

Monaco, James: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 2001.

Neiss, Oliver Magnus: Kultur im deutschen Fernsehen. Frankfurt am Main; Wien (u.a.): Lang, 2000.

Nuy, Sandra: Arthur Schnitzler ferngesehen: ein Beitrag zur Geschichte des Theaters im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland (1953 – 1989). Münster [u.a.]: Waxmann, 2000.

Pott, Sabine: Film als Geschichtsschreibung bei Rainer Werner Fassbinder. Fassbinders Darstellung der Bundesrepublik Deutschland anhand ausgewählter Frauenfiguren in seiner "BRD-Trilogie". Frankfurt am Main; Wien [u.a.]: Lang, 2004.

Pütz, Susanne: Das Theaterfeature. Aspekte einer kritisch-unformativen Sendeform.Siegen: DFG-Sonderforschungsbereich 240, Univ.-GH, 1994 (= Arbeitshefte Bildschirmmedien).

Pütz, Susanne: Theaterereignis - Fernsehereignis: die Theaterberichterstattung im bundesdeutschen Fernsehen von 1952 bis 1995. Frankfurt am Main [u.a.]: Lang, 2001.

Schanze, Helmut/Zimmermann, Bernhard (Hg.):Das Fernsehen und die Künste. München: Wilhelm Fink Verlag, 1994 (= Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland; 2).

Schaudig, Michael: Literatur im Medienwechsel. Gerhart Hauptmanns Tragikomödie "Die Ratten" und ihre Adaptionen für Kino, Hörfunk, Fernsehen. Prolegomena zu einer Medienkomparatistik. München: Schaudig/Bauer/Ledig, 1992.

Seibert, Peter (Hg.): Und heute ins Theater?. Fernsehtheater in der Diskussion (1953-1989). Siegen: DFG-Sonderforschungsbereich 240, Univ.-GH, 1990.

Sontag, Susan: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verl., 1968.

Wolf, Christopher: Der Kulturauftrag des öffentlich-rechtlichen Rundfunks in der Rechtssprechung des Bundesverfassungsgerichts. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 2010 (= Studien zum deutschen und europäischen Medienrecht).

**Unselbstständig**

Balme, Christopher: Theater zwischen den Medien. In: Balme, Christopher / Moninger, Markus [Hg.]: Crossing Media.Theater – Film – Fotografie – Neue Medien. München: ePodium-Verlag, 2004.

Becker, Stephan: Die Quittung gibt die Einschaltziffer. „Theater im Fernsehen“ im Spiegel der Selbstdarstellungen der öffentlich-rechtlichen Sendeanstalten. In: Seibert, Peter (Hg.): Und heute ins Theater?. Fernsehtheater in der Diskussion (1953-1989). Siegen: DFG-Sonderforschungsbereich 240, Univ.-GH, 1990.

Blumenberg, Hans C.: Noch einmal mit Gefühl. In: DIE ZEIT. 29.09.1978.

Böhn, Andreas: Dimensionen intermedialen Zitierens und indirekter Formverwendung in audiovisuellen Medien. In: Hess-Lüttich, Ernest W. B. (Hg.): Medien, Texte und Maschinen. angewandte Mediensemiotik. Wiesbaden: Westdt. Verl., 2001. S. 51-66.

Braun, Michael /Kamp, Werner: Vorwort. In: Braun, Michael (Hg.) u.a.: Kontext Film. Beiträge zu Film und Literatur. Berlin: Schmidt, 2006. S. 7-10.

Calvano, Ornella: Zum Einsatz von Musik, Klängen, Tönen und Geräuschen in DIE EHE DER MARIA BRAUN von Rainer Werner Fassbinder und Peer Raben. In: Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung, 4, 2010, S. 8-20.

Canaris, Volker. Theater ist nicht immer live – aber Film und Fernsehen sind immer synthetisch. In: Theater Heute. H. 9, 1973.

Eke, Norbert Otto: Intermedialität und Theatralisierung. Peter Greenaways Film-Theater. In: Balme, Christopher / Moninger, Markus [Hg.]: Crossing Media.Theater – Film – Fotografie – Neue Medien. München: ePodium-Verlag, 2004.

Elghazali, Saad R.:„Die Veränderung vom Schauspiel zum Fernsehspiel“, in: ders.: Literatur als Fernsehspiel, Hamburg 1966.

Emmerson, Ralph Waldo: Nominalist and Realist. In: The Collected Works. Cambridge, Mass.[u.a.]: Belknap Press of Harvard Univ. Press, 1983

Hammerthaler, Ralph: Das Kino und sein Double. Warum das Theater tut, was es tun muß: Es klaut beim Film. In: Süddeutsche Zeitung, 12.01.1998, Feuilleton.

Herz, Joachim: Von der Bühne auf den Bildschirm. Die grundsätzlichen Möglichkeiten, die praktischen Unmöglichkeiten. In: Csobádi, Peter (Hg.): Salzburger Symposion: Das Musiktheater in den audiovisuellen Medien. Ersichtlich gewordene Taten der Musik. Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 1999. Anif/Salzburg: Mueller-Speiser, 2001, S. 152-162.

Jacobi, Johannes: Was ist denn das – ein Fernsehspiel?. In: Theater Heute. H. 6, 1961.

Jansen, Peter W.: Fassbinders „Die Ehe der Maria Braun“. In: DIE ZEIT. 23.03.1979.

Kattenbelt, Chiel: Intermediality in Theatre and Performance. Definitions, Perceptions and Medial Relationships. In: Cultura, Lenguaje y Representación. Revista de Estudios Culturales de la Universitat Jaume I. VI, 2008, S. 19-29.

Kattenbelt, Chiel: Multi-, Trans- und Intermedialität. Drei unterschiedliche Perspektiven auf die Beziehungen zwischen den Medien. In: Schoenmakers, Henri (Hg): Theater und Medien. Grundlagen – Analysen – Perspektiven; eine Bestandsaufnahme. Bielefeld: Transcript-Verlag, 2008.

Kühnel, Jürgen: Oper im Fernsehen. In: Lemke, Inga (Hg.): Theaterbühne – Fernsehbilder. Sprech-, Musik- und Tanztheater im und für das Fernsehen. Anif, Salzburg: Müller-Speiser, 1998.

Kühnel, Jürgen: ‚Mimesis‘ und ‚diegesis‘ – szenische Darstellung und filmische Erzählung. Zur Ästhetik der Oper in Film und Fernsehen. In: Csobádi, Peter (Hg.): Salzburger Symposion: Das Musiktheater in den audiovisuellen Medien. Ersichtlich gewordene Taten der Musik. Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 1999. Anif/Salzburg: Mueller-Speiser, 2001, S. 60-79.

Lemke, Inga: Dreimal Warten Auf Godot im Fernsehen. In: dies. (Hg.): Theaterbühne – Fernsehbilder. Sprech-, Musik- und Tanztheater im und für das Fernsehen. Anif, Salzburg: Müller-Speiser, 1998.

Lemke, Inga: Spielformen des frühen Fernsehspiels. In: dies. (Hg.: Theaterbühne – Fernsehbilder. Sprech-, Musik- und Tanztheater im und für das Fernsehen. Anif, Salzburg: Müller-Speiser, 1998.

Moninger, Markus: Vom „Media-Match“ zum „Media-Crossing“. In: Balme, Christopher / Moninger, Markus [Hg.]: Crossing Media.Theater – Film – Fotografie – Neue Medien. München: ePodium-Verlag, 2004.

Müller, Jürgen E.: Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept. Einige Reflexionen zu dessen Geschichte. In: Helbig, Jörg [Hg.]: Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschugsgebiets. Berlin: Erich Schmidt, 1998.

Nuy, Sandra: Salzburger Festspiele im ZDF. Zu Theateraufzeichnungen der Salzburger Festpsiele in der ZDF-Reihe *Die Aktuelle Inszenierung*. In: Csobádi, Peter (Hg.):Salzburger Symposion: "Und jedermann erwartet sich ein Fest". Fest, Theater, Festspiele ; gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1995. Anif, Salzburg: Müller-Speiser, 1996.

Nuy, Sandra: Zwischen Chronistenpflicht und Qualitätsanspruch. Die Fernsehspielartige Aufzeichnung. In: Lemke, Inga (Hg.: Theaterbühne – Fernsehbilder. Sprech-, Musik- und Tanztheater im und für das Fernsehen. Anif, Salzburg: Müller-Speiser, 1998.

Oberender, Thomas: Mehr Jetzt auf der Bühne. Sehen heißt entscheiden: über verschiedene Video-Wirkungen auf der Bühne, den doppelten Blick mit der Kamera und die unterschiedlichen Strategien von Matthias Hartmann und Frank Castorf. In: Theater Heute. H. 4, 2004.

Pütz, Susanne: Vorhang auf – MAZ ab!. Die Entwicklung von „Theater im Fernsehen“ aus der Sicht von Theaterzeitschriften. In: Seibert, Peter (Hg.): Und heute ins Theater?. Fernsehtheater in der Diskussion (1953-1989). Siegen: DFG-Sonderforschungsbereich 240, Univ.-GH, 1990.

Roloff, Volker: Spielformen der Intermedialität am Beispiel französischer Theater/Filme (Carné – Renoir – Ophüls). In: Ochsner, Beate (Hg.) : Intermediale. kommunikative Konstellationen zwischen Medien. Tübingen: Stauffenburg-Verlag, 2001. S. 199-217.

Roselt, Jens: Intermediale Transformationen zwischen Text und Bühne. In: Tigges, Stefan (Hg.): Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater. Bielefeld: Transcript-Verlag, 2008.

Rosenstein, D./Seibert, P./Gompper, R.: Theatersendungen im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland. In: Schanze, Helmut/Zimmermann, Bernhard (Hg.): Das Fernsehen und die Künste. München: Wilhelm Fink Verlag, 1994 (= Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland; 2).

Seibert, Peter: „Rainer Werner Fassbinder: Film wie Theater – Theater wie Film“, in: Lemke, Inga (Hg.): Theaterbühne – Fernsehbilder. Sprech-, Musik- und Tanztheater im und für das Fernsehen. Anif, Salzburg: Müller-Speiser, 1998.

Schmölz, Thomas: Opera di televisione – musica di fondo? Zur medienspezifischne Rolle der Musik bei einer im Fernsehen übertragenen Oper. In: Csobádi, Peter (Hg.): Salzburger Symposion: Das Musiktheater in den audiovisuellen Medien. Ersichtlich gewordene Taten der Musik. Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 1999. Anif/Salzburg: Mueller-Speiser, 2001, S. 118-132.

Töteberg, Michael: Schwarzmarkt der Gefühle. In: Märthesheimer, Peter [u.a.]: Wirtschaftswunder-Trilogie. 1. Die Ehe der Maria Braun. ein Drehbuch für Rainer Werner Fassbinder. München : Belleville, 1997.

**Internet**

Bergmann, Wolfgang: Theater im Fernsehen. In: Bundeszentrale für politische Bildung. http://www.bpb.de/publikationen/PJZ72F,1,0,Theater_im_Fernsehen.html Zugriff: 06.02.2012.

Isherwood, Charles: A Postwar Woman Foiled by Men. In: The New York Times. http://theater2.nytimes.com/2010/11/19/theater/reviews/19marriage.html?pagewanted=all&_r=0 Stand: 07.12.2012

Kasch, Georg: Eine deutsche Frau. In: nachtkritik. http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&task=view&id=239 Stand: 07.12.2012

Staatsvertrag über den Rundfunk im vereinten Deutschland. Zugriff: 21.02.2012

Wie aus einem Foyer ein Kulturpalast wird. http://www.3sat.de/page/?source=/theater/programm/153998/index.html Zugriff: 22.02.2012

**Videomaterial**

*Die Ehe der Maria Braun*. Regie: Rainer Werner Fassbinder. Drehbuch: Rainer Werner Fassbinder u. Pea Fröhlich u. Peter Märthesheimer. Deutschland: Albatros Filmproduktion u. Fengler Films u. Filmverlag der Autoren, 1979. Fassung: DVD. rbb, 13.10.2007. 116’.

*Die Ehe der Maria Braun*. Nach einer Vorlage von Rainer Werner Fassbinder. Regie: Thomas Ostermeier. Bildregie: Hannes Rossacher. Deutschland: Aufzeichnung des Gastspiels Münchner Kammerspiele an der Schaubühne Berlin. Fassung: DVD. 3sat, 24.05.2008. 103’.

*Die Ehe der Maria Braun*. Nach einer Vorlage von Rainer Werner Fassbinder. Regie: Thomas Ostermeier. Totale Videoaufzeichnung der Inszenierung aus dem Archiv der Verfasserin.

## Anhang

### I. Screenshots

Screenshots von: *Die Ehe der Maria Braun*. Nach einer Vorlage von Rainer Werner Fassbinder. Regie: Thomas Ostermeier. Bildregie: Hannes Rossacher. Deutschland: Aufzeichnung des Gastspiels Münchner Kammerspiele an der Schaubühne Berlin. Fassung: DVD. 3sat, 24.05.2008. 103'.

Abb. 1, Timecode: 00:18:22

Abb. 2, Timecode: 00:20:08

Abb. 3, Timecode: 00:19:14

Abb. 4, Timecode: 00:07:13

Abb. 5, Timecode: 01:15:25

## II. Interview mit Thomas Ostermeier
## geführt von Catharina Kleber am 21.04.2013 in der Kantine der Schaubühne am Lehniner Platz, Berlin

**Catharina Kleber: Als das Projekt entstand, was war eigentlich zuerst da? Hast du generell die Idee gehabt, du willst einen Film auf die Bühne bringen, oder hat dich dieser Film dazu gebracht?**
Thomas Ostermeier: Das wird jetzt ein bisschen enttäuschend für dich und für deine Arbeit sein und wie du sie interpretierst. Denn ich kannte den Film gar nicht und ich habe mir ihn bewusst nicht angeguckt vor der Premiere und es hat eher eine ganz persönliche Geschichte, weil ich damals eine sehr leidenschaftliche Liaison mit einer Frau in Norwegen hatte und wir dann aus Vernunftgründen sagen mussten, dass das nicht geht, weil sie einen festen Job und eine große, erfolgreiche Karriere als Theatermacherin in Oslo hatte und ich hier und wir konnten einfach nicht zueinander kommen, und dann hat sie diesen Film gesehen und dann hat sie gesagt, du musst diesen Film unbedingt auf die Bühne bringen, weil sie bei diesem Film immer so an uns denken musste. Und dann habe ich mir das Drehbuch besorgt vom Verlag der Autoren und beschlossen, diesen Film zu machen.

**Du hast wirklich den Film nicht gesehen vor der Premiere?**
Nee, ich hab das wie ein Theaterstück behandelt *(lacht)*.

**Ich finde das wirklich überraschend, weil in deiner Inszenierung so viele Dinge sind, von denen ich überzeugt sein musste, dass du sie aus dem Film referenzierst, und die hast du wirklich nur vom Text.**
Ich wollte nicht desillusionierend sein ...

**Das heißt, du hast dich auch nicht vorher mit Fassbinder beschäftigt, sondern es ging dir ums Thema, um die Geschichte.**
Doch, ja, was heißt nicht mit Fassbinder beschäftigt. Natürlich sehr viel. Jeder, der irgendwie ein bisschen ernsthaft im Theater unterwegs ist oder im Film und versucht, in seiner Arbeit Deutschland zu reflektieren, kommt ja um Fassbinder nicht rum, und ich kannte fast alle anderen Filme und kenne jetzt natürlich auch *Maria Braun*. Aber bei mir ist das Wichtigste eigentlich das, was mal die Fleißer gesagt hat: Kroetz, Fassbinder, Speer hat sie mal als ihre Söhne bezeichnet, also als ihre Söhne im Geiste. Wenn ich diese Stoffe mache, also Fleißer, Kroetz, Speer oder Achternbusch, ist das für mich immer Beschäftigung mit meiner Herkunft und der Region und diesem Sprachraum Bayern und Niederbayern. Und deswegen stand das irgendwie an. Jeder, der irgendwie versucht, den Kopf über die Wasseroberfläche zu stecken, im Film oder im Theater, und dann auch noch aus Bayern kommt, der kommt ja an Fassbinder nicht vorbei. Der ist ja eigentlich ein fast zu großes Monument, das einen zu großen Schatten wirft, wo es eigentlich ganz schön schwer ist, da rauszutreten. Aber für mich war es wirklich wie die Beschäftigung mit einem Stück, mit einem Stücktext eigentlich. Also das Drehbuch als Stücktext. Die Schwierigkeit des Drehbuchs, also der ständige Szenenwechsel, war für mich eigentlich der Spaß, so dass dann Arbeiten, die ich danach gemacht habe, schon fast langweilig waren, denn diese Herausforderung mit so einer kleinen Besetzung diese ganzen Figuren zu erzählen und auch ständig in den Orten zu springen, das in eine theatrale Übersetzung zu bringen, und trotzdem den Fluss so einer geschnittenen Filmerzählung beizubehalten, das war für mich eine theatrale Herausforderung und der Spaß bei der Produktion. Und dann eben der Stoff und Deutschland eben auch. *Maria Braun* ist ja Teil dieser BRD-Trilogie, diese Frage: Warum waren die eigentlich alle nach dem Dritten Reich

eigentlich keine Nazis mehr? Oder: Wie haben sie das geschafft, diese Identität von einem Tag auf den anderen abzulegen? Wie hat die Bundesrepublik das geschafft, diese Frauen, die Deutschland aufgebaut haben, nach dem Zweiten Weltkrieg möglichst schnell wieder loszuwerden und doch wieder in so ein Patriarchat zurück zu gehen? Das waren für mich die relevanten Fragen, und im Gegensatz zu vielleicht manch anderem Regisseur, gehe ich doch immer sehr über den Inhalt, über das Anliegen des Stoffs und versuche daraus die Form zu entwickeln. Zu sagen: „Oh, ich habe einen Film, den möchte ich jetzt gerne mal aufs Theater bringen", so würde ich nie an einen Theaterabend rangehen. Für mich braucht das immer persönliche Anlässe. Und für mich war dieser Auftrag von dieser Frau, die ich sehr geliebt habe – oder wir uns beide sehr geliebt haben, aber das nicht vereinbar war –, das war für mich so ein emotionaler Auftrag, diesen Stoff zu machen, deswegen kam es dazu.

**Du bist also so zu diesem Inhalt gekommen, zu dieser gespaltenen Figur von Maria Braun, und hast dich mit ihr beschäftigt, mit ihr als deutscher Frau, aber auch mit ihr als Einzelperson.**
Das ist natürlich, was mich gereizt hat oder was mir immer sehr gelegen kommt. Was ich gerne erzähle, sind Aufsteigergeschichten und die sozialen Bewegungen, diese sozialen Fahrstühle, wie die funktionieren. Und dann ist es natürlich noch besonders reizvoll, das mit einer Frau zu machen, weil da sind ja die Fahrstühle meistens nicht so beschleunigt, wenn sie überhaupt bis in die obersten Etagen reichen. Und das gleichzeitig zu reflektieren mit bundesdeutscher Geschichte, wo das aus einer Not heraus mal möglich war und wie sich dann die Männer hinter ihrem Rücken sie doch wieder einverleiben, unter sich aufteilen, war eine irrsinnig starke Geschichte.

**Du hast jetzt kurz über die Szenenwechsel gesprochen, über dieses schnelle Ineinandergehen, das dich so gereizt hat. Das ist ja vom Stil her auch ein massiver Teil dieser Inszenierung. War für dich von Anfang an klar, dass daraus auch kurze Komödien-Slapstick-Momente entstehen werden? Etwa wo er den Sekt verschüttet und wieder ins Glas schiebt, oder dieser Tanz von Hans Kremer in der Bar, war das von Anfang an Teil davon oder war das Probenentwicklung?**
Nee, das war eigentlich nicht klar. Die Arbeit war eine sehr vertrauensvolle Arbeit. Das war ein irrsinnig tolles Ensemble, die haben sich da für die Probenarbeit zusammengefunden, und wir haben irrsinnig gut miteinander korrespondiert. Jede Probe war so ein Spaß am Rumprobieren und am Möglichmachen, und da sind dann Dinge entstanden wie zum Beispiel dieser surreale Tanz. Was natürlich auch der Tatsache geschuldet ist, dass viele der Frauenrollen von Männern gespielt werden. Was der Tatsache geschuldet ist, dass dieses Tanzlokal fast leer ist, eigentlich ein bisschen voller sein müsste, was aus dem Übermut der Probenarbeit entstanden ist. Diese Slapstick-Passage mit seinem Sekt ist für mich hoffentlich eher guter Slapstick, weil die ganzen Vorgänge, die er spielt, doch einen Grund in der Situation haben. Also die Situation, wo er so ein bisschen verschämt in der Ecke steht und das Problem hat, dass die Frau, der er nicht viel zugetraut hat, sich doch auf einmal als eine wahnsinnig gute Geschäftsfrau entpuppt und dass die die Firma gerettet hat durch ihr Verhandlungsgeschick, und jetzt soll Alkohol getrunken werden und er ist aber Abstinenzler und versucht irgendwie zu verdecken, dass er nicht trinkt. Das ist alles aus der Situation des Spiels, der Szene entwickelt. Und von daher ist es, finde ich, ein legitimer Slapstick, weil es nicht nur darum geht, vordergründig lustig zu sein. Aber die Figur von dem Senckenberg ist ja auch eine etwas schräge Figur. Dieser Buchhalter, der da versucht, diese preußischen Tugenden von Pünktlichkeit und Ordnung und Fleiß in dieses Geschäft dieses Franzosen reinzubringen. Das ist ja eine komische Situation, dass diese romanische Laissez-faire- und

charmante, großzügige Geschäftswelt mit diesem preußischen Buchhalter zusammenstößt, das ist ja was Komisches. Was auch im Stoff schon komisch ist.

**Was aber auch ein Teil Deutschlands ist. Also ein Teil dieser deutschen Geschichte.**
Ja klar, natürlich! Und dass diese kleinen Spießer sich dann quasi in die Arbeit und die Zahlen flüchten, um nicht über ihre Emotionen oder über ihre Schuld nachzudenken, die sie möglicherweise im Dritten Reich auch haben, das ist Teil dieser Wirtschaftswunder-Geschichte.

**Ich habe noch eine Frage zur Bar-Szene. Es ist ja nicht nur der eine Solotanz, sondern es sind auch diese anderen Tänzer mit den Masken. Wo kam das her? Ich gebe zu, das ist eine Szene, bei der ich nicht wirklich mitkomme. Wo kommt das plötzlich her?**
Das ist ein Spaß, weil der Bill ist ein Schwarzer und lange bevor diese Blackfacing-Debatte geführt wurde, war die Frage: Wie willst du das jetzt machen? Und dann haben wir einfach die spielerische Variante gewählt und Masken, sehr kindlich gearbeitete Masken von Schwarzen, die setzen sie einmal kurz auf um dieses Thema zu setzen, und dann spielt er aber normal weiter, ohne das Gesicht schwarz angemalt zu haben, also daher kommt das.

**Quasi der theatrale Moment. Wir etablieren einmal, er ist schwarz, und dann..**
Genau.

**Es gibt ein paar Stellen, die du herausgenommen oder hinzugefügt hast zum Drehbuch. Klar, du musst kürzen. Der Moment von Marias vollkommenem Tiefpunkt fällt bei dir weg. Nach dem Tod von Oswald kehrt Herrmann unmittelbar im Anschluss wieder zurück. Im Film und ich nehme an auch im Drehbuch gibt es ja eine Phase dazwischen wo sie vollkommen am Ende ist.**
Das sind bei Fassbinder ja stumme Szenen, und die sind auf der Bühne schwer in der Wirkung nachzuerzählen, und das war der einzige simple Grund. Aber ich habe doch das Gefühl, dass wir das durch ihre emotionale Färbung versucht haben zu erzählen, wie sie dann die nächsten Szenen spielt, dass da doch eine Trauer übrig ist.

**Und noch eine verwandte Frage: Die Diashow am Anfang, wo kommt die für dich her?**
Das kommt in der Tat daher, dass die Figur ja nicht umsonst Maria Braun heißt, also die Maria, die nach dem Wirtschaftswunder da versucht, als eine Art Heilige zunächst aufzutreten, hat diesen Makel im Namen: Braun, Drittes Reich. Und dann habe ich viel recherchiert zu Frauen im Dritten Reich und viel Filmmaterial gesucht und Fotomaterial und natürlich fährt das jedem, der sich mit diesen Aufnahmen beschäftigt, ganz schön rein, wie stark die weibliche Hysterie war bei Auftritten von Adolf Hitler und Empfängen und wie sie da alle oder viele geheult haben und ihn berühren wollten. Also der Kult um diese ziemlich erbärmliche Figur von Adolf Hitler und diese deutsche Frau. Fassbinder macht das ja auch, er erzählt einen kurzen Moment, diese Notheirat, als das Dritte Reich noch existiert, aber ich wollte einfach noch mehr Material dazugeben, um wirklich zu erzählen, aus was für einer Welt diese Frau kommt und wie sie, wie ganz Deutschland, aber besonders diese Frauen von der Stunde Null an, umswitchen musste. Von Frauen im Dirndl, die Blumenkränze im Haar getragen haben und dem Führer zugejubelt haben und dem Volk möglichst viele Kinder schenken sollten, wie so was zusammenbricht, und eine Frau mit so einer sozialen Prägung kommt aus dieser Welt, und von heut auf morgen ist alles anders und sie stellt sich anders auf. Aber diese ideologische Prägung ist ja durchaus noch vorhanden. Und das wollte ich durch diese Diashow und diese Filmbilder erzählen.

**Die Briefe dort am Anfang werden ja von zwei Schauspielern gelesen, Brigitte Hobmeier steht da noch fast teilnahmslos da und steigt erst später ein.**
Das habe ich jetzt noch nicht erwähnt. Das sind Liebesbriefe an Adolf Hitler. Die auch bei Fassbinder nicht auftauchen. Und in diesen Liebesbriefen, die erst vor wenigen Jahren veröffentlicht wurden – die waren damals, als Fassbinder den Film gemacht hat, noch gar nicht veröffentlicht –, kommt das eben nochmal besonders zum Ausdruck, was für ein wahnhaftes Verhältnis viele deutsche Frauen zum Führer hatten, wo die ihm nie begegnet sind, ihn nie kennen gelernt haben und ihm Liebesbriefe geschrieben haben. Schmachtende, leidende, erotische, zwangserotische, perverse Liebesbriefe geschrieben haben. Und das finde ich gruselig und war für mich auch nochmal so eine Zugabe zu dem Phänomen, das ich eben versucht habe zu beschreiben: Aus was für einer Welt kommt diese Frau, wenn sie da in das Wirtschaftswunder Deutschland aufbricht? Also der Bruch in dieser gesamten Geisteshaltung: von Jetzt auf Gleich alles komplett anders, das finde ich eigentlich traumatisch.

**Die Idee einer einzigen Schauspielerin mit Männern rundherum, die dann die Welt werden, aus der sie kommt. Kam diese Idee von dir, oder hatte das dispositorische Gründe?**
Nein, um Gottes Willen. Es sind viele Frauen im Ensemble der Münchner Kammerspiele, die sauer auf mich waren, dass ich sie nicht besetzt habe, das wäre schon gegangen. Nee, das war eine bewusste, konzeptionelle Überlegung. In dieser Welt von Männern, die hinter ihrem Rücken sich ständig verkleiden und Identitäten wechseln, wie so ein Stern in der Mitte und die anderen kreisen als Planeten um sie rum, versucht sie sich zu behaupten, und zum Schluss wird sie von diesen erstickt. Das war der Versuch in dieser Besetzungskonzeption, dieses Thema: eine Frau versucht sich in der Männerwelt durchzusetzen, zu erzählen.

**Du hast den Text als Drehbuch genommen, als Theatertext, als Stücktext. Wie war es für dich nachher, als du den Film angesehen hast?**
Eine Sache, die du ja bestimmt auch beschrieben hast, denn die wird ja in jeder filmwissenschaftlichen Literatur beschrieben: natürlich die Kameraführung von Ballhaus und wie er sie framet und wie er sie nach und nach mehr hinter Gittern setzt und immer mehr ins Gefängnis bringt, das fand ich natürlich irrsinnig faszinierend. Also die Kameraführung war das eigentliche Faszinosum beim Filmgucken.

**Was du ja aber durchaus auch aufgegriffen hattest, finde ich, vom Bildlichen her. Ich hatte auch bei dir den Eindruck, dass sie immer mehr von den Männern eingefangen wird. Natürlich anders.**
Ich kann natürlich nicht so filmisch arbeiten, dass ich, um sie zu filmen, zum Beispiel durch ein Treppengeländer durchschieße und sie dadurch hinter Gittern ist. Bei mir ist es eher der Versuch, sie dramaturgisch einzukreisen.

**Hannes Rossacher hat ja schon mehrere Arbeiten von dir aufgezeichnet. Das ergibt sich womöglich redaktionell, aber ich glaube, ihr arbeitet gerne und gut zusammen.**
Ja, wir arbeiten gerne zusammen, und wenn die Möglichkeit entsteht, eine Aufzeichnung zu machen – das hängt ja nicht an mir, das sind die Redakteure, die das entscheiden –, wünsche ich mir das immer, dass Hannes das ist. Und so war es auch bei dem Mal.

**Warum? Was ist da für dich das Wichtige an der Zusammenarbeit?**
Erst einmal, dass ich das Gefühl habe, dass wir auf einer ähnlichen Welle schwingen. Ich glaube, dass dieses „südlich der Donau“, ich aus Bayern, er aus Wien, diese Mentalität, dieser Zungenschlag, das hilft. Dann unsere jeweilige Rock-’n’-Roll-Vergangenheit. Also er kommt

vom Musikvideo und ist auch großer Kenner der ganzen Pop- und Rock-Geschichte. Und ich habe eine große Affinität zur Musik und zum Musikmachen und in vielen Bands gespielt und so, ich glaube das hilft auch. Diese Populärkultur einfach zu kennen und sie eben nicht nur als Populärkultur zu sehen, sondern eben auch als etwas, das was meint. Und dann finde ich es auch angenehm, weil in der Arbeit eher ein lässigerer Ton herrscht. Also zwar schon, wie ich so auch er, wir ganz genau wissen und auch mal eine scharfe Ansage machen können, aber grundsätzlich ist es eher ein bisschen Surfen auf kreativen Impulsen, ein Spielen auf dem Moment, Spaß zu haben und nicht so kadriert zu denken, das ist glaube ich der Grund. Je länger man dabei ist, desto wichtiger wird das Menschliche. Also wenn es menschlich funktioniert, dann kommt auch ein gutes künstlerisches Ergebnis dabei raus. Das kann man gar nicht hoch genug schätzen, die Wichtigkeit, wie man zusammen schwingt.

## III. Abstract

### III.1 Abstract auf Deutsch

Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich mit dem Thema der intermedialen Übersetzung an konkreten Beispielen. In ihrem ersten Teil werden verschiedene Definitionen des Begriffes Intermedialität präsentiert, um in weiterer Folge zu einer für diese Arbeit geltenden Definition zu gelangen. Ebenso widmet sich dieser Teil einer Definition des zweiten Teilbegriffs, der Übersetzung, und erarbeitet eine Film-, eine Theater- und eine Fernsehsprache, um eine Übersetzungsanalyse zwischen diesen Sprachen zu ermöglichen.

In weiterer Folge werden einige Arten der intermedialen Übersetzung betrachtet und wird mit ihnen ein historischer Überblick der Wechsel zwischen verschiedenen Medien geboten. Hierbei wird darauf eingegangen, wie sich die Medien Theater, Film und Fernsehen besonders in den Entstehungsphasen der beiden neueren gegenseitig beeinflusst und gestützt haben. Es wird festgestellt, dass die neueren Medien jeweils Anleihen bei vorhergehenden nahmen, um sich auf diesen aufbauend selbst entwickeln zu können. Darüber hinaus beschäftigt sich dieses Kapitel mit der bestehenden Kritik an Theater im Fernsehen.

Der zweite Teil der Arbeit analysiert den Spielfilm *Die Ehe der Maria Braun* von Rainer Werner Fassbinder, die theatrale Umsetzung des Drehbuchs zum Film von Thomas Ostermeier und Hannes Rossachers Aufzeichnung dieser Theaterfassung für das Fernsehen. Dabei wird geprüft, ob es sich bei den beiden Weiterführungen in Theater und Fernsehen um Übersetzungen des Vorgängerstoffs handeln kann, indem zentrale Elemente des Films in der Theaterinszenierung bezeihungsweise solche der Inszenierung in der Aufzeichnung gesucht werden. Die Verfasserin kommt zu dem Schluss, dass es sehr wohl starke Ähnlichkeiten zwischen den medialen Formen gibt, die von Intermedialität zeugen. Trotzdem handelt es sich lediglich bei der Übertragung ins Fernsehen um eine Übersetzung, da Thomas Ostermeier als Grundlage nur das Drehbuch, nicht aber den Spielfilm als Ganzes verwendete.

## III. 2 Abstract in English

This diploma thesis deals with the topic of intermedial translation, focusing on a few examples. The first part looks to define the term intermediality by distilling a definition from several exemplary pre-existing definitions. This part also deals with the second part of the topic, translation, seeking to define languages of film, theater and television to enable an analysis of translations between these languagues.

Following this, I take a brief look at the history of intermedial translation. Herein special emphasis is put on the way that theater, film and television influenced each other, especially in the early phases of the latter two. I thereby come to the realization that the newer media tended to adopt aspects and topics of their predecessors at the beginning to then develop their own styles. This chapter also deals with the prevailing criticism concerning the broadcasting of and about theater in television.

The second part of the paper analyses Rainer Werner Fassbinder's film *Die Ehe der Maria Braun (The Marriage of Maria Braun)*, the theatrical staging of the screenplay by Thomas Ostermeier and Hannes Rossacher's taping of the theater production for television. The thesis looks at whether these new versions are in fact translations of the previous ones by comparing crucial elements of the film to the play and of the play to the broadcast. The result of this analysis is that there are very strong similarities between the medial versions that are in fact intermedial. Only the recording for television can however be considered a translation, as Thomas Ostermeier merely used the screenplay as the basis for his work, not the film as a whole.

## IV. Lebenslauf der Verfasserin

Catharina Kleber

**Ausbildung:**

| | |
|---|---|
| seit 2005 | Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien |
| 2003 – 2005 | Gymnasium am Mosbacher Berg, Wiesbaden, Deutschland<br>Abschluss: Abitur |
| 2002 – 2003 | Southbank International School, London, England |
| 1992 – 2002 | Deutsche Schule, Washington D.C., USA |

**Berufserfahrung:**

| | |
|---|---|
| seit 2012 | selbstständige Regieassistentin für TV-Produktionen |
| 2010 | Regie: *Endspiel* im Theater Brett, Wien |
| 2009 | Konzept und Regie: *warten auf treibgut* im Unplugged, Wien<br>Konzept und Regie: *Theaterblut ist teuer* in der Kreuzberg Theaterbar, Wien |
| 2008 – 2012 | Regieassistenz, Produktionsassistenz, Aufnahmeleitung und Recherchearbeit für Hannes Rossacher, MCC |
| 2008 | Dramaturgie: *Yerma* im Off-Theater, Wien |

**Praktika und Hospitanzen:**

| | |
|---|---|
| 2007 | Produktionsassistenz für die ZDFTheaterkanal-Produktion<br>*Cirque du Soleil – Kà Backstage* |
| 2006 | zwei Hospitanzen in der Musikdramaturgie des Staatstheaters Mainz |
| 2003 | Praktikum am Set der ZDF-Produktion<br>*Rosamunde Pilcher – Traum eines Sommers* |