



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Das Gegenteil als ästhetisches Mittel

Der #1 Dogma-Film *Festen* und seine Adaption auf der
Bühne

Verfasserin

Isabella Mandl

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Stefan Hulfeld

EINLEITUNG	3
1. DOGMA 95	7
1.1 ENTSTEHUNG UND INHALT DES DOGMA 95-MANIFESTES	7
1.2 RELATION ZU FILMHISTORISCHEN BEZUGSPUNKTEN	11
1.2.1 <i>Dogma 95 und der italienische Neorealismus</i>	12
1.2.2 <i>Die französische Nouvelle Vague-Bewegung</i>	14
1.2.3 <i>Das amerikanische Direct Cinema</i>	16
1.3 KONSEQUENZEN FÜR DIE PRODUKTION	19
1.4 ÄSTHETISCHE BEGRENZUNG ALS KÜNSTLERISCHE BEFREIUNG	20
2. FESTEN	23
2.1 FILMRHETORIK	23
2.2 HANDLUNGSENTWICKLUNG NACH RHETORISCHEM AUFBAU	26
2.3 INHALTLICHE BEZUGSPUNKTE	30
2.4 <i>FESTEN IM KONTEXT DER AUTHENTIZITÄT</i>	33
2.4.1 <i>Authentizität als Form der Wahrnehmung</i>	34
2.4.2 <i>Die Ästhetik des Bildes</i>	36
2.4.3 <i>Dramaturgie und Montage</i>	41
2.4.4 <i>Intime Sphären</i>	46
2.5 DAS GEGENTEIL ALS ÄSTHETISCHES MITTEL	49
3. DAS FEST AUF DER BÜHNE	51
3.1 METHODE UND VORGEHENSWEISE	53
3.2 INTERMEDIALE BEZÜGE	55
3.3 HANDLUNGSSTRUKTURIERUNG	57
3.4 DER RAUM	59
3.4.1 <i>Offenes und geschlossenes Raumkonzept</i>	59
3.4.2 <i>Der intime Raum</i>	65
3.4.3 <i>Dramatischer Fokuswechsel</i>	67
3.4.4 <i>Lichtkonzept und Wirkung</i>	69
3.4.5 <i>Die Bewegungen der Darsteller im Raum</i>	72
3.4.6 <i>Die Verwendung der Videowall bei Thalheimer</i>	75
3.4.7 <i>Essenz der Raumanalyse</i>	77
3.5 DER DARSTELLER	80
3.5.1 <i>Die Schwierigkeit der Analyse des Darstellers</i>	80
3.5.2 <i>Nachahmung versus Subjektivität</i>	81
3.5.4 <i>Performer</i>	85
3.5.6 <i>Sprache</i>	86
3.5.5 <i>Dissoziation statt Synthese</i>	87
3.5.6 <i>Essenz der Analyse des Darstellers</i>	89
CONCLUSIO	91
LITERATURVERZEICHNIS	95
ANHANG	105
DOGMA 95 – DAS MANIFEST	105
SEQUENZUNTERTEILUNG	108
ABSTRACT	109
DANKSAGUNG	111
CURRICULUM VITAE	113

Einleitung

Auf die Frage, warum sich das Theater in den letzten zehn Jahren vermehrt der Adaption von Drehbüchern widmet, formulierte die Dramaturgin Anne-Sylvie König im Rahmen eines Symposiums der Deutschen Dramaturgischen Gesellschaft im Jahr 2003 einige gewagte Hypothesen. Sie äußerte etwa die Vermutung, dem Theater falle nichts Neues mehr ein, so dass mit der Adaption von Drehbüchern der Zeitgeist bedient werden solle. Ohnehin, meinte König, habe sich das Theater nach über 100-jährigem Bestehen des Films noch immer nicht an die Koexistenz mit dieser Kunstform gewöhnt.¹

Inwiefern erscheinen polemische Positionen dieser Art gerechtfertigt, wenn sie am Beispiel eines häufig für die Bühne adaptierten Dogma 95-Films näher untersucht werden? Anhand eines Filmes also, dessen Bildästhetik durch die Verwendung einer Handkamera maßgeblich beeinflusst und von Kritikern zuweilen als ‚theatral‘ bezeichnet wurde.

Es war Mitte der 1990er Jahre, als vier dänische Regisseure für Aufsehen sorgten. Sie formulierten 30 Jahre nach dem Oberhausener Manifest erstmals wieder ein breit rezipiertes Filmmanifest und gaben diesem den programmatischen Namen Dogma 95. Dieses enthielt zehn Regeln für die künftige Filmproduktion. Fortan sollte beispielsweise nur mehr mit einer Handkamera unter der Nutzung natürlicher Lichtquellen gedreht werden. Requisiten sollten am Drehort bereits vorhanden sein, andernfalls wurde deren Verwendung untersagt etc. Der erste Film, der nach den zehn Dogma 95-Regeln entstand, war *Festen*² des jungen dänischen Regisseurs Thomas Vinterberg. *Festen* handelt von einem traditionellen Familienfest auf einem dänischen Landgut. Das Fest eskaliert, als der Sohn den Vater vor versammelter Festgemeinschaft anklagt, ihn und seine tote Zwillingschwester als Kinder sexuell missbraucht zu haben. Die Aufdeckung des Geheimnisses und die Reaktionen der bürgerlichen Gesellschaft stehen im Mittelpunkt dieses beeindruckenden und berührenden Films. *Festen* wurde 1998 mit dem Spezialpreis

¹ Vgl. König, Anne-Sylvie: Warum und wie man Kinofilme auf das Theater bringt. In: *Dramaturg. Zeitschrift der Dramaturgischen Gesellschaft*, 2/2003, S. 15-16, hier S. 15.

² *Festen*, Regie: Thomas Vinterberg, Dänemark 1997. (deutscher Übersetzungstitel: *Das Fest*). Im Laufe der vorliegenden Arbeit werde ich, wenn ich von der Filmvorlage spreche den dänischen Originaltitel beibehalten. Spreche ich hingegen von den beiden deutschsprachigen Inszenierungen, so werde ich mich an der deutschen Übersetzung *Das Fest* orientieren.

der Jury in Cannes ausgezeichnet und auf unzähligen weiteren internationalen Filmfestivals gezeigt. Dogma 95 erlangte auf Grund zahlreicher erfolgreicher Filme internationale Bekanntheit. Derzeit gibt es über 200 Dogma 95-Filme weltweit. Die vier Regisseure Lars von Trier, Thomas Vinterberg, Søren Kragh-Jacobsen und Christian Levring, die diese Filmästhetik postuliert hatten, haben sich inzwischen von Dogma 95 distanziert und arbeiten unabhängig voneinander an diversen anderen Filmprojekten.

Zwei Jahre nach dem Erscheinen des Films kam es zu den ersten Adaptionen auf der Bühne. Angesichts der Tatsache, dass wohl kein anderes Medium wie Theater in dem Maße dazu geeignet ist, ein anderes Medium in sich darzustellen und zu thematisieren³, entstand meine zentrale Fragestellung für die vorliegende Diplomarbeit: Welche ästhetischen Konventionen aus der Filmvorlage, die maßgeblich die Narration beeinflussten, übernimmt das Theater? Welche thematischen oder dramaturgischen Strukturen müssen auf Grund der medialen Differenz zwischen Film und Theater bei der Bühnenadaption verändert werden? – Als Grundlage und Mittelpunkt meiner Untersuchung wählte ich die Inszenierung von *Das Fest* in der Regie von Michael Thalheimer am Dresdner Staatsschauspiel aus dem Jahr 2000. Als Beispiel für einen grundsätzlich differenten Umgang mit der Filmvorlage wird zusätzlich die Inszenierung von Philip Tiedemann im Wiener Theater in der Josefstadt aus dem Jahr 2007 hinzugezogen.

Im ersten Kapitel der Arbeit erfolgt ein kurzer Abriss über die Entstehung und den Inhalt des Dogma 95-Manifestes. Hierbei werden filmtheoretische Ansätze ebenso in meine Betrachtungen einbezogen, wie die polemische Formulierung des Dogma 95-Regelkatalogs. Die polemische Grundhaltung ist meines Erachtens ein wichtiger Bestandteil von Dogma 95 und erklärt die mitunter emotionsgeladene Rezeption. Dass die Bewegung trotz ihres revolutionären Gestus nicht neu war, weise ich anhand gewisser Strömungen der Filmgeschichte nach, die sich der Darstellung authentischer Impressionen verschrieben haben. Gegen Ende des ersten Kapitels werden Konsequenzen des Regelkatalogs für die Produktionsweise der Dogma 95-Filme thematisiert. Inwiefern führen selbst auferlegte ästhetische Begrenzungen zu künstlerischer Kreativität?

³ Vgl. Balme, Christopher, Moninger, Markus (Hrsg.): *Crossing Media. Theater-Film-Fotografie-Neue Medien*. München: epodium Verlag, 2004. S. 29f.

Im zweiten Kapitel widme ich mich eingehend der Filmanalyse des ersten Dogma 95-Films *Festen* von Thomas Vinterberg. Aufbauend auf dem kognitiven Ansatz der Filmtheorie, wie sie der Wissenschaftler Peter Wuss favorisiert, untersuche ich den Film hinsichtlich seiner ihm zugeschriebenen Authentizität und stelle die Frage, ob diese nicht in Hinblick auf andere Faktoren in den Hintergrund tritt.

Das dritte Kapitel widmet sich der Adaption von *Festen* auf der Bühne und bildet den Kern meiner Arbeit. Auch das Theater ist einer medialen Änderung unterworfen. Der Film tritt als Surrogat der Dramenvorlage auf und verändert und beeinflusst die Inszenierung. In den Mittelpunkt meiner Aufmerksamkeit rücken hierbei vor allem der Umgang mit dem Raum und den Darstellern auf der Bühne. Welche theatralen Mittel, die somit als ästhetisches Pendant zur Filmvorlage gesehen werden können, finden die Regisseure für ihre Inszenierungen? Als Hilfestellung bei der Inszenierungsanalyse diene mir nicht zuletzt Hans-Thies Lehmann, der mit seiner Monografie „Postdramatisches Theater“⁴ eine wegweisende Anstrengung vollzog, bestimmte zeitgenössische Theaterformen trotz ihrer Diversität begrifflich zu erfassen und dabei beobachtete, dass in postdramatischen Theaterformen „der Diskurs des *Theaters* im Zentrum“⁵ stehe, während der Text nur mehr als Element unter vielen erkennbar sei. In Anbetracht der Tatsache, dass das Ausgangsmaterial in der vorliegenden Arbeit ein Film ist und somit visuelle Zeichen im Gegensatz zu linguistischen in den Vordergrund rücken, erscheint der Rückgriff auf Lehmanns Monografie umso nachvollziehbarer.

Die Dramaturgin Anne-Sylvie König schloss ihre provokativen Aussagen über den Grund von Filmadaptionen im Theater mit der Behauptung: „In den Töpfen anderer lässt sich noch immer eine gute Suppe kochen.“⁶ Dass sich jedoch nicht alle Adaptionen von berühmten Filmen auf der Bühne gleich in einen Topf werfen lassen, und es unterschiedliche Zugänge zu ein und derselben Filmvorlage gibt, soll in der vorliegenden Arbeit aufgezeigt werden.

⁴ Vgl. Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999. S. 16.

⁵ Ebd., S. 13. Hervorhebung im Original.

⁶ Vgl. König, Anne-Sylvie: Warum und wie man Kinofilme auf das Theater bringt. In: *Dramaturg. Zeitschrift der Dramaturgischen Gesellschaft*, 2/2003, S. 15-16, hier S. 16.

1. Dogma 95

1.1 Entstehung und Inhalt des Dogma 95-Manifestes

Polonius: „[...] Ei, gut gesagt! recht (sic!) gut gesagt! Seht Ihr,
Erst fragt mir, was für Dänen in Paris sind,
Und wie, wer, auf was Art und wie sie leben,
Mit wem, was sie verzehren; [...]“⁷

Im März 1995 veröffentlichte der dänische Regisseur Lars von Trier anlässlich eines Symposiums ‚100 Jahre Film‘ im Pariser Odéon Theater ein Manifest mit dem Titel Dogma 95. Den Grundgedanken dieses Manifestes bildete die Formulierung eines ästhetischen Konzeptes, wie man den zeitgenössischen Film aus seiner Krise befreien könne. Unterzeichner dieser ‚brotherhood‘, wie sie sich fortan nannten, waren Lars von Trier und sein junger dänischer Kollege Thomas Vinterberg. Des Weiteren traten der vor allem in den skandinavischen Ländern für seine Kinder- und Jugendfilme bekannte Regisseur Søren Kragh-Jacobsen sowie der dänische Werbefilmer Christian Levring dem Kollektiv bei. Das zunächst einzige weibliche Mitglied von Dogma 95, die ebenfalls aus Dänemark stammende Regisseurin Anne Wivel, verließ, noch bevor sich die Bewegung international etabliert hatte, die Gruppe.⁸

In den darauf folgenden Jahren prägten die dem Manifest zugrunde liegenden medientheoretischen und weltanschaulichen Attitüden die Diskussion um und über Dogma 95. Sie sind eine mögliche Erklärung für die mitunter emotionsgeladenen und kontroversen Haltungen, welche man gegenüber dieser Filmströmung einnahm. Hinzu kamen die polemische Formulierung des Manifestes und eine gewisse Ambivalenz, welche die dänische Filmwissenschaftlerin Mette Hjort vor allem auf der Basis folgender Aspekte begründet sieht:

„What we have in Dogma 95 is an ingenious mixture of irony and high seriousness, of cynicism and deep commitment, of self-promotion and self-effacement, of

⁷ Shakespeare, William: *Hamlet. Prinz von Dänemark*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1990. S. 31.

⁸ Vgl. Schepelern, Peter: Film According to Dogma. Restrictions, obstructions and liberations: <http://www.dogme95.dk/news/interview/schepelern.htm>. Zugriff: 08.01.2008.

political savvy and simple play. Dogma's influence, which is undeniable, would, in my view, be unthinkable without this cauldron of proliferating energies."⁹

Dogma 95 betrachtete sich selbst als eine „rescue action“¹⁰, deren vorrangiges Ziel es war, gegen „certain tendencies“¹¹ des zeitgenössischen Kinos aufzutreten. Den Grundgedanken bildete eine Erneuerung des Kinos, welche nichts mit den vorherrschenden Konventionen des Illusionskinos und seinen digitalen technischen Möglichkeiten zu tun hatte.

Das Manifest lässt sich hinsichtlich mehrerer Ebenen untersuchen. Das erste Kapitel richtet sich gegen das Kunstverständnis der Ende der 1950er Jahre in Frankreich entstandenen Nouvelle Vague. Der von der Cahiers du Cinéma-Gruppe¹² postulierte Begriff des ‚auteur‘¹³ basierte auf einer bürgerlichen Romantik und war somit abzulehnen: die laut den Dänen antibürgerliche Nouvelle Vague wurde selbst bürgerlich, da ihre Grundlagen auf einem allzu bourgeoisen Kunstverständnis beruhten. Im zweiten Abschnitt kritisierte die Bruderschaft die immer größer werdenden technischen Möglichkeiten im gegenwärtigen Film. Der daraus für sie resultierenden „democratisation of the cinema“¹⁴ könne man nur eine Avantgarde entgegenstellen, deren vorrangiges Ziel es sein solle, den Film zu uniformieren. In diesem Sinne stellte sie im dritten Abschnitt ein Regelwerk mit zehn Dogmen auf, welches sie als „Vow of Chastity“¹⁵ titulierte. Mit diesen Intentionen sollte laut Bruderschaft der zukünftige Film revolutioniert werden.

Den Regeln nach mussten Dreharbeiten fortan an Originalschauplätzen stattfinden. Zusätzliche Bauten und Requisiten, die nicht an Ort und Stelle vorhanden waren, wurden

⁹ Hjort, Mette: *Small Nation, Global Cinema. The New Danish Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005. S. 36.

¹⁰ Dogma 95: <http://www.dogme95.dk/menu/menuset.htm>. Zugriff: 05.07.2008.

¹¹ Ebd., Zugriff: 05.07.2008.

¹² Als Kerngruppe der Nouvelle Vague werden jene Regisseure bezeichnet, die in einem engen Verhältnis zum damaligen renommierten französischen Filmmagazin ‚Cahiers du Cinéma‘ standen. Zu diesen sind folgende Regisseure zu zählen: François Truffaut, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette und Eric Rohmer. Vgl. Sudmann, Andreas: *Die Abkehr vom Zwang des Möglichen*. Hannover: Offizin, 2001. S. 21.

¹³ Der Begriff des ‚auteur‘ wurde mit dem Artikel von François Truffaut ‚Une certaine tendance du cinéma français‘ eingeführt, welcher 1954 in der Pariser Januar Ausgabe des ‚Cahiers du Cinéma‘ erschienen ist. Truffaut plädierte in diesem Artikel für das Kino von Filmemachern im Gegensatz zu jenem der Literaten. Vgl. Kotulla, Theodor (Hrsg.): *Manifeste Gespräche Dokumente. Band 2: 1945 bis heute*. München: R.Piper & Co München. S. 382.

¹⁴ Dogma 95: <http://www.dogme95.dk/menu/menuset.htm>. Zugriff: 05.07.2008.

¹⁵ Ebd., Zugriff: 05.07.2008.

verboten. Die Bruderschaft trat für die Verwendung von diegetischer Musik ein. Demnach durfte der Ton niemals unabhängig vom Bild aufgenommen werden. Regel Nummer drei verlangte nach der ausschließlichen Verwendung der Handkamera:

„The camera must be hand-held. Any movement or immobility attainable in the hand is permitted. (The film must not take place where the camera is standing: shooting must take place where the film takes place).”¹⁶

Des Weiteren erschien ihnen das Verbot künstlichen Lichts wichtig. Erlaubt war lediglich die Befestigung einer kleinen Lampe an der Kamera, sollte das natürliche Licht nicht mehr ausreichend sein. Die sechste Regel betraf die Drehbuchdramaturgie. Demnach durften die Filme keine vordergründige Action enthalten. Mord, Waffen und dergleichen wurde untersagt. Zeitliche und geographische Veränderungen wurden ebenso wie Genres nicht akzeptiert. Das Filmformat sollte 35mm-Academy sein und die letzte Regel schloss jegliche Namensnennung des Filmemachers aus.

Das Manifest endete mit dem Schwur des Regisseurs, sich diesem Keuschheitsgelübde zu unterwerfen und seiner Zustimmung, sich jeglichem persönlichen Geschmack in seinem Film zu entziehen.

„I am no longer an artist. I swear to refrain from creating a ‘work’, as I regard the instant as more important than the whole. My supreme goal is to force the truth out of my characters and settings. I swear to do so by all the means available and the cost of any good taste and any aesthetic considerations. Thus I make my VOW OF CHASTITY.”¹⁷

Die Anwendung der zehn Dogmen produzierte einen ästhetischen Code, der zum zentralen Erkennungszeichen der dänischen Filmbewegung wurde, und an dessen Umsetzung sich jeder nach dem Manifest gedrehte Film zu halten hatte. Ausgelöst durch den unerwarteten Erfolg vor allem der ersten beiden Filme *Festen* von Thomas Vinterberg und *Idioterne*¹⁸ von Lars von Trier wurde ein eigenes Dogma 95-Sekretariat eingerichtet, welches sich Anfragen an und über Dogma 95 stellte.¹⁹

¹⁶ Ebd., Zugriff: 05.07.2008.

¹⁷ Ebd., Zugriff: 05.07.2008.

¹⁸ *Idioterne*, Regie: Lars von Trier, Dänemark 1998. (deutscher Übersetzungstitel: *Idioten*).

¹⁹ Dogma 95: <http://www.dogme95.dk/news/interview/pressemeddelelse.htm>. Zugriff: 05.07.2008.

Bereits sieben Jahre nach der Gründung von Dogma 95 verkündete die selbsternannte Avantgarde ihr Ende:

„The manifesto of Dogme 95 [sic!] has almost grown into a genre formula, which was never the intention. As a consequence we will stop our part off mediation and interpretation on how to make dogmefilms [sic!] and are therefore closing the Dogmesecretariat [sic!].“²⁰

Die im Manifest formulierte Auflehnung gegen bestimmte ästhetische Konventionen den zeitgenössischen Film betreffend, so schien es, war selbst zur Konvention geworden.

²⁰ Ebd., Zugriff: 05.07.2008.

1.2 Relation zu filmhistorischen Bezugspunkten

Cesare Zavattini: „Avantgarde gibt es jedes Mal, wenn etwas Neues kommt.“²¹

Der Oppositionscharakter gegenüber einer gewissen Attitüde, sei es politisch oder ästhetisch, bildet den Grundgedanken eines jeden Manifestes. Davon ausgehend bewegt man sich bei der Formulierung dieser Ideen beinahe immer in einem historischen Rahmen. So revolutionär sich die Dogma 95-Bruderschaft auch gebär und so wagemutig ihr Aufruf erschien, den zeitgenössischen Film zu erneuern, so waren ihre Authentizitätsbestrebungen keineswegs eine Neuheit im filmhistorischen Kontext. Dogma 95 steht sowohl in Relation zu filmpraktischen, als auch zu filmtheoretischen Ansätzen der kinematographischen Vergangenheit. Bereits Siegfried Kracauer begründete in seinen Abhandlungen ‚Theorie des Films‘ den spezifischen Kontext zwischen Film und Realismus damit, dass Film in der Lage sei, die Wirklichkeit in sich zu reproduzieren. Hierbei sei es ihm durchaus erlaubt auf die Illusion zurückzugreifen, so lange sich diese eine Wiederherstellung der Realität zum Ziel setze.²²

Dogma 95 hat zweifelsohne viele wichtige Bezugsquellen, von denen losgelöst es nicht zu betrachten ist. Als einer der ersten Verfasser einer Monografie über die dänische Bewegung stellte der Filmwissenschaftler Andreas Sudmann sowohl Verbindungen zum italienischen Neorealismus, als auch zur französischen Nouvelle Vague-Bewegung und dem amerikanischen Direct Cinema her.

Weder der Neorealismus noch die Nouvelle Vague-Bewegung orientieren sich explizit an einem ästhetisch formulierten Manifest. Es lassen sich jedoch Bezüge zu Cesare Zavattinis schriftlich fixierten Gedanken mit dem Titel: ‚Einige Gedanken zum Film‘ aus dem Jahr 1953²³, sowie zu dem als „inoffizielles Manifest“²⁴ der Nouvelle Vague

²¹ Zavattini, Cesare: Einige Gedanken zum Film. (italienischer Originaltitel: ‚Alcune idee sul cinema‘). In: Hallberg, Jana, Wewerka, Alexander (Hrsg.): *Dogma 95. Zwischen Kontrolle und Chaos*. Berlin: Alexander Verlag, 2001. S. 390-407, hier S. 385.

²² Vgl. Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1964. S. 55.

²³ Zavattini, Cesare: Einige Gedanken zum Film. (italienischer Originaltitel: ‚Alcune idee sul cinema‘) In: Hallberg, Jana, Wewerka, Alexander (Hrsg.): *Dogma 95. Zwischen Kontrolle und Chaos*. S. 390-407, hier S. 390.

geltenden Artikels von François Truffaut ‚Eine gewisse Tendenz im französischen Film‘ aus dem Jahr 1954 herstellen.²⁵ Lediglich das amerikanische Direct Cinema – ähnlich der dänischen Bewegung – formulierte Beschränkungen was ihre filmischen Vorgehensweisen betreffen. Gemeinsam ist all diesen Filmströmungen eine Bestrebung, Authentizität im Film erfassen zu können und somit zu fördern, wenngleich dies im Bezug auf die Nouvelle Vague nur bedingt zutrifft, wie ich später noch genauer ausführen werde. Im Folgenden ziehe ich einen Vergleich anhand exemplarischer Beispiele der oben angeführten Filmströmungen und setze sie in einen Bezug zu Dogma 95.

1.2.1 Dogma 95 und der italienische Neorealismus

Cesare Zavattini: [...] der übermächtige Drang des Films, zu sehen, zu analysieren, sein Hunger nach Wirklichkeit, ist eine konkrete Huldigung an die anderen, an alles, was existiert. Und das ist es unter anderem, was den Neorealismus vom amerikanischen Film unterscheidet.“²⁶

Mitte der 1940er Jahre in Italien entstanden, handelte es sich beim Neorealismus um eine Filmströmung, der immer wieder ein humanistischer Grundgedanke zugeschrieben wurde. Obwohl das Erscheinungsbild ihrer Filme sehr unterschiedlich war, zählten zu den Hauptvertretern die italienischen Regisseure Roberto Rossellini, Luchino Visconti und Vittorio de Sica. Deren gemeinsames Augenmerk lag vor allem darauf, eine Darstellung der Wirklichkeit in ihren Filmen zu zeigen. Cesare Zavattini, italienischer Drehbuchautor und Filmtheoretiker, formulierte die Interessen den italienischen Neorealismus betreffend folgendermaßen:

„Soviel Vertrauen ich auch in die Phantasie und die Einsamkeit setze, mehr Vertrauen setze ich in die Wirklichkeit, in die Menschen. Mich interessiert das Schauspiel der Dinge, die uns begegnen, nicht das der konstruierten Dinge.“²⁷

²⁴ Sudmann, Andreas: *Die Abkehr vom Zwang des Möglichen*. Hannover: Offizin Verlag, 2001. S. 23.

²⁵ Truffaut, François: Eine gewisse Tendenz im französischen Film. (französischer Originaltitel ‚Une certaine tendance du cinéma français‘) In: Hallberg, Jana, Wewerka, Alexander (Hrsg.): *Dogma 95. Zwischen Kontrolle und Chaos*. S. 408-414.

²⁶ Zavattini, Cesare: Einige Gedanken zum Film. (italienischer Originaltitel: ‚Alcune idee sul cinema‘) In: Hallberg, Jana, Wewerka, Alexander (Hrsg.): *Dogma 95. Zwischen Kontrolle und Chaos*. S. 390-407, hier S. 391.

²⁷ Ebd., S. 406.

In der Darstellung der Wirklichkeit, so Zavattini, liege ein unglaubliches Potential an erzählerischen Möglichkeiten. In gewissem Sinne stand der italienische Neorealismus in einer engen Korrespondenz mit der Geschichte seines Landes. Ausgelöst durch die Nachkriegswehen trat die Filmströmung in eine kritische Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Situation Italiens der 1940er Jahre. Sie beschrieb den Umgang mit den Veränderungen, welche der Zweite Weltkrieg mit sich gebracht hatte. Man zeigte keine heroischen und schönen Helden mehr, sondern jene des Alltags. Armut und Arbeitslosigkeit bildeten die zentralen Sujets zahlreicher Filme. Der Nachkriegsalltag spiegelte sich auch in den Produktionsbedingungen wieder. Nachdem 1945 große Teile der römischen Cinecittà durch ein Feuer zerstört worden waren, sah man sich gezwungen außerhalb der Studios zu drehen. In Folge dessen wurde die durch den Zweiten Weltkrieg zerstörte Umgebung ein wichtiger Teil der *Mise-en-scène*. Des Weiteren führte das Drehen *on location* dazu, mit natürlicher Beleuchtung zu arbeiten und auf Grund des Mangels an Filmmaterial auf technische Tricks weitgehend zu verzichten. Dies bewirkte eine spezielle und rohe Filmästhetik, ähnlich jener von Dokumentationen.²⁸

Die Dogma 95-Bruderschaft knüpft bezüglich des italienischen Neorealismus vor allem an dessen Produktionsbedingungen an. Das Drehen an Originalschauplätzen und die Nutzung des natürlichen Lichtes, verweisen filmhistorisch auf die Epoche des Neorealismus. Jene Form der „Unkontrollierbarkeit der Drehbedingungen“²⁹ jedoch, die als Folgen der Nachkriegszeit in Italien gesehen werden müssen, versuchten die Dänen in ihrem Manifest anhand unterschiedlichster Regeln bewusst zu adaptieren. Hinzu kommt, dass im italienischen Neorealismus erstmals die technische Möglichkeit bestand, den Ton unabhängig vom Bild aufzunehmen. Dadurch erreichte man einen großen Bewegungsraum für die Schauspieler vor der Kamera. Obwohl die Dogma 95-Bewegung explizit auf eine diegetische Verwendung der Musik in der Regel Nummer zwei hinweist,³⁰ entstand auch hier auf Grund des technischen Fortschritts in der Mitte der 1990er Jahre und die Verwendung einer leichten Videokamera eine große Mobilität für den Kameramann und die Schauspieler.

²⁸ Vgl. Bordwell, David und Thompson, Kristin: *Film Art. An Introduction*. Eighth Edition, New York: McGraw-Hill Companies, 2008. S. 459.

²⁹ Sudmann, Andreas: *Die Abkehr vom Zwang des Möglichen*. S. 19.

³⁰ Vgl. Dogma 95: <http://www.dogme95.dk/menu/menuset.htm>. Zugriff: 08.01.2008.

Bei allen diesen Vergleichen darf man meines Erachtens jedoch nicht vergessen, dass es sich beim italienischen Neorealismus um eine Filmströmung handelte, dessen moralische, humanistische und somit auch politische Grundeinstellung maßgeblich zu seinem ästhetischen Erscheinungsbild beitrugen. Dogma 95 hingegen, obwohl es seine Ideen in einem Manifest fixierte und somit auch mit einer politischen Attitüde spielte, hegte keinerlei Ambitionen hinsichtlich gesellschaftspolitischer Veränderungen.

Der Film *Umberto D* von Vittorio de Sica aus dem Jahr 1953 markiert im weitesten Sinn das Ende der neorealistischen Filmbewegung.³¹ Ausgelöst vor allem durch die Veränderung der politischen Lage Italiens wendeten sich die dem Neorealismus zugeordneten Regisseure neuen Projekten zu. Bis heute aber gilt der italienische Neorealismus als eine der einflussreichsten Filmströmungen und lieferte Anreize für die französische Nouvelle Vague-Bewegung, gegen welche sich die dänische Dogma 95-Bruderschaft in ihrem Manifest explizit auflehnte.

1.2.2 Die französische Nouvelle Vague-Bewegung

Es ist vor allem der Begriff des ‚auteur‘ und seine damit für die Dogma 95-Bewegung verbundene „bourgeois romanticism“³², welchem sie in ihrem Manifest eine klare Absage erteilten. Ende der 1950er Jahre kritisierte eine Gruppe junger Männer, die allesamt in enger Verbindung zum renommierten Filmmagazin ‚Cahiers du Cinéma‘ standen, die damals populärsten, zeitgenössischen Filmemacher Frankreichs. Es war vor allem der Artikel von François Truffaut ‚Eine gewisse Tendenz im französischen Film‘ der den Beginn der Nouvelle Vague-Bewegung markierte.³³ Innerhalb der nächsten Jahre hatten die fünf maßgeblichen Regisseure der Nouvelle Vague-Bewegung – François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Jacques Rivette und Eric Rohmer – einen großen

³¹ Eine filmhistorische Eingrenzung gestaltet sich meist schwierig. In etwa wird daher als Beginn des italienischen Neorealismus der Film *Roma città aperta* von Roberto Rossellini von 1945 und als Ende der im Text erwähnte Film von Vittorio de Sica *Umberto D* aus dem Jahr 1953 genannt. Vgl. Bordwell, David und Thompson, Kristin: *Film Art. An Introduction*. S. 461ff.

³² Dogma 95: <http://www.dogme95.dk/menu/menuset.htm>. Zugriff: 08.01.2008.

³³ Der Filmhistoriker Andreas Sudmann bezeichnet in seiner Monografie ‚Dogma 95. Die Abkehr vom Zwang des Möglichen‘ den Artikel von François Truffaut als ‚inoffizielles Manifest‘ der Bewegung. In Anlehnung an Reichow wird dieser Artikel als zweite theoretische Etappe in der Geschichte der Nouvelle Vague gesehen. Erster Ansatzpunkt war der Artikel des Franzosen Alexandre Astruc ‚Die Geburt einer neuen Avantgarde: die Kamera als Federhalter‘ (Originaltitel: Naissance d’une nouvelle avant-garde: La Caméra-Stylo) auf den sich die Nouvelle Vague auch selbst immer wieder berufen hat. Vgl. Sudmann, Andreas: *Die Abkehr vom Zwang des Möglichen*. S. 22f.

Output an Filmen.³⁴ Obwohl sich viele dieser Filme in ihrer Ästhetik unterschieden, gab es dennoch Ähnlichkeiten, die in Relation zu den formulierten Zielen der Nouvelle Vague-Bewegung standen. Die immer wieder vor allem von Alexandre Astruc postulierte Filmsprache, welche er in einem Äquivalent zur literarischen Sprache sah, markierte eine gewisse einheitliche ‚Individualität‘ der Filme. Die Filme wurden als Mittel betrachtet, in der sich die persönlichen Auffassungen und Sichtweisen der Künstler widerspiegeln. Es etablierte sich der Begriff des ‚Autorenfilms‘. Die Metapher des Autors – von der Literatur auf den Film übertragen – manifestiert hierbei das künstlerische Ziel, den Regisseur als ‚auteur‘ seines Films auszuweisen. In Folge dessen schrieben die Regisseure die Drehbücher der Geschichten meist selbst, deren kausale Zusammenhänge durch den Schnitt unterbrochen wurden. Meist war das Ende zweideutig, wie man am wohl bekanntesten Filmbeispiel der Nouvelle Vague *Les 400 coups* von François Truffaut feststellen kann, in dem der junge Held am Ende mit einem direkten Blick in die Kamera den Rezipienten zu fragen scheint, wie es nun weitergeht.

Was die Produktionsweise betraf, so drehte man vorwiegend in Lokalen in und rund um Paris. Im Zuge dessen entfielen aufwendige Beleuchtungen und man musste für die Mise-en-scène mit dem zur Verfügung stehenden Licht auskommen. Des Weiteren wurde leichteres Equipment für das Drehen benötigt. Zu dieser Zeit brachte die Firma Eclair eine Handkamera heraus, die eigentlich für Dokumentarfilme gedacht war. Auf Grund ihres leichten Gewichtes wurde sie jedoch von der Nouvelle Vague verwendet und markierte so maßgeblich deren Filmstil. Die Kamera folgte oftmals den Charakteren in Following-shots oder suchte Räume ab. Darüber hinaus reflektierte die Nouvelle Vague das Medium Film ständig selbst, indem sie auf andere Filme der Vergangenheit – etwa jene der Brüder Lumière – anspielte.

Insgesamt gesehen handelte es sich um Low-budget-Produktionen, weshalb die staatliche Unterstützung lediglich in der Distribution der Filme bestand. Doch gerade diese, so scheint es, schien der Nouvelle Vague-Bewegung zum Verhängnis geworden zu sein und bildet den Hauptkritikpunkt von Dogma 95. Ab 1964 besaß jeder der Nouvelle Vague-Regisseure eine kleine Produktionsfirma, die schlussendlich ein Teil der gesamten

³⁴Vgl. Bordwell, David und Thompson, Kristin. *Film Art. An Introduction*. S. 461.

französischen Filmindustrie wurden. „The wave was up for grabs, like the directors themselves.“³⁵

Die Idee eines individuellen Films, wie er von der Nouvelle Vague als oberste Prämisse artikuliert wurde, ist zweifelsohne in filmpraktischer Hinsicht schwer umzusetzen und wurde im Laufe der Rezeptionsgeschichte immer wieder kritisiert. Film ist in erster Linie das Produkt eines Kollektivs und würde ohne dieses nie zustande kommen, was die Autorentheorie ad absurdum führt. Die Dogma 95-Regisseure kritisierten vor allem diesen Anspruch der Nouvelle Vague ein individuelles Kunstwerk zu schaffen. Dass jedoch die Autorentheorie vor allem hinsichtlich der Dogma 95-Filme ihre Anwendung fand, scheint in einer gewissen Ironie des Schicksals zu liegen. Obwohl sie sich laut der Regel Nummer zehn jegliche Namensnennung des Regisseurs verboten, wurden gerade die ersten Dogma 95-Filme über die einzelnen Namen der Regisseure bekannt. Betrachtet man jedoch die Schaffung eines Kunstwerkes im Sinne einer platonischen Auffassung, so wird die Kritik am Kunstverständnis der französischen Bewegung nachvollziehbar. Hinsichtlich dieses Aspektes wäre ein Kunstwerk immer eine bloße Nachahmung der Wirklichkeit. Ziel von Dogma 95 war es jedoch, Wirklichkeit möglichst direkt und ohne jegliche künstlichen Veränderungen mit Mitteln des Films erfahrbar zu machen.

1.2.3 Das amerikanische Direct Cinema

Die größte Affinität besteht vermutlich zwischen Dogma 95 und dem amerikanischen Direct Cinema, das den Dokumentarfilm maßgeblich beeinflusst hat. Auch diese Filmströmung, Anfang der 1960er Jahre entstanden, formulierte ähnlich der dänischen Bewegung ein ästhetisches Programm.³⁶ Die Intentionen bestanden auch hier in einer größtmöglichen Wiedergabe der Wirklichkeit. Auf Grund des technischen Fortschritts und der Entwicklung von leichteren 16mm Kameras mit kabellosen Synchronvorrichtungen hatte man eine größere Mobilität. Die Filmströmung verzichtete sowohl auf den für den Dokumentarfilm ansonsten üblichen allwissenden Erzähler als auch auf Musik, die nicht aus einer diegetischen Quelle des Films entsprang. Es wurde in langen Einstellungen gedreht, um eine möglichst objektive Wiedergabe der Drehsituation

³⁵ Dogma 95: <http://www.dogme95.dk/menu/menuset.htm>. Zugriff: 08.01.2008.

³⁶ Vgl. Sudmann, Andreas: *Die Abkehr vom Zwang des Möglichen*. S. 30.

zu erlangen. Durch das Mitsuchen der Kamera und die Wiedergabe dieser Bilder vermittelte sich eine Form der Authentizität, ähnlich der Dogma 95-Bildästhetik. Obwohl es sich beim Direct Cinema um eine Form des Dokumentarfilms handelte, stellte man hinsichtlich des Inhalts eine Narration in Form der so genannten Krisenstruktur fest. Das bedeutete, dass das Hauptaugenmerk des Films meist auf zwei Antagonisten lag, deren Lösung des Konfliktes man filmte. Die größte Kritik am Direct Cinema gab es, inwieweit eine objektive Sicht auf die Dinge mit der Kamera überhaupt möglich sei, da jedes Selektieren mit dieser schon eine bewusste künstlerische Auswahl und somit auch eine gewisse Ideologie darstelle, die man hinter einer Objektivität zu verbergen suche.

Was nun den Produktionsvorgang betraf, so gibt es gleich mehrere Anlehnungen seitens der Dogma 95-Bewegung an die amerikanische Filmströmung. So standen bei beiden die Verwendung einer leichten Handkamera und das Drehen an Originalschauplätzen im Zentrum. Folglich ergab sich auch hier wieder eine gewisse Mobilität, sowohl für den Kameramann als auch die gefilmten Objekte davor. Die spürbare Anwesenheit der Kamera wurde so reduziert und als Auswirkung von den Darstellern weniger intensiv wahrgenommen. Dies führte vor allem in den Dogma 95-Filmen zu einer Freiheit der Darsteller und zu natürlicheren Bewegungen vor der Kamera, auf die ich im nächsten Kapitel genauer eingehen werde. Was die inhaltliche Ebene betraf, so stellt Sudmann in seinen Abhandlungen die in den Direct Cinema-Filmen gezeigte Krisenstruktur in Relation zu Dogma 95:

„In dem Maße, in dem das Direct Cinema durch die Krisenstruktur auch Charakteristika des Spielfilms trägt und sich gewissermaßen ‚fiktionalisiert‘ [...], ähneln die Dogma Filme ihrerseits vor allem auf Grund der spezifischen Bild- bzw. Kameraästhetik dem dokumentarischen Code.“³⁷

Als Bilanz des Ausfluges in die Filmgeschichte lässt sich das Argument untermauern, dass Dogma 95 trotz seines revolutionären Gestus nichts gänzlich Neues offenbarte. Die Parallelen zu den angeführten Filmströmungen verweisen in der Filmgeschichte auf Bestrebungen, mit Hilfe der technischen Möglichkeiten des Films, Wirklichkeit auf Zelluloid festzuhalten. Zudem unterstützten technische Fortschritte das Erreichen dieses Zieles und beeinflussten in weiterer Folge die Bildästhetik. Kritische und theoretische

³⁷ Vgl. ebd., S. 33.

Auseinandersetzungen mit dem eigenen Medium aber waren seit jeher Bestandteil der Avantgarde.

1.3 Konsequenzen für die Produktion

Dogma 95 hielt und hält vor allem auf Grund seines strengen Regelwerkes die Diskussion über sein Auftreten vor mehr als zehn Jahren in einem ständigen Bewusstsein der Rezeption. Ich sehe die Gründe vor allem darin, dass diese Regeln, um es mit den Worten von Jürgen Felix zu äußern:

„[...] nicht nur eine selbstreflexive Erkundung der künstlerischen Logik des Mediums Film, sondern auch und vor allem eine radikale Absage an den kommerziellen Spielfilm, samt seiner literarisch-theatralischen Konventionen und seiner Konzeption vom Zuschauer als Konsumenten sind.“³⁸

Die Absage an Konventionen des klassischen Hollywood Kinos bildete die Grundlage der Dogma 95-Bewegung. Illusion sollte zugunsten der Abbildung von Realität in den Hintergrund treten. Es galt, den Film von jeglicher Übertechnisierung eines Hollywoodkinos zu befreien und zu der oft von der Bruderschaft geforderten Authentizität zurückzukehren. Hinsichtlich dieses Aspektes kann jeder der postulierten Grundsätze von Dogma 95 als eine Absage an die Konventionen, wie Hollywood sie im Laufe der Zeit etabliert hatte, betrachtet werden.³⁹ So sind Requisiten und Bauten sowie die Nachsynchronisation und emotionsgeladene extradiegetische Musik für einen kommerziellen Hollywoodfilm durchaus konstitutiv. Ebenso vermeidet man jegliche unbeabsichtigte Destabilisierung der Kamera und benutzt aufwendige (auch hinsichtlich der temporären Dauer) Beleuchtungssysteme. Optische Nachbearbeitung gehört in Hollywood ebenfalls zum Drehalltag. In wiederkehrenden Intervallen werden historische Ereignisse verfilmt. Man bewegt sich in zeitlicher und geographischer Hinsicht abseits der Gegenwart. Zudem sind Genrefilme mitunter ein adäquates Mittel, um Zuschauererwartungen zu befriedigen beziehungsweise diese kalkulierbar zu gestalten. Hilfreich hierfür ist nicht zuletzt die Namensnennung eines Regisseurs beziehungsweise Schauspielers, der meist stellvertretend für ein Genre und somit für eine bestimmte Erwartungshaltung steht.

³⁸ Felix, Jürgen (Hrsg.): *Moderne Film Theorie*. 2. Auflage, Mainz: Theo Bender, 2003. S. 22.

³⁹ Vgl. Sudmann, Andreas: *Die Abkehr vom Zwang des Möglichen*. S. 142.

1.4 Ästhetische Begrenzung als künstlerische Befreiung

Auch hinsichtlich einer anderen Lesart, abseits der Negierung des amerikanischen Illusionskinos erscheinen die stilistischen Begrenzungen des Dogma 95-Regelkanons interessant. Es ist die Idee, wie sie Mette Hjort in ihrem Buch ‚Small Nation, Global Cinema. The New Danish Cinema‘⁴⁰ in Bezugnahme auf Abhandlungen des amerikanischen Sozialwissenschaftlers und Philosophen Jon Elster anlehnt.⁴¹ Dieser geht im Zusammenhang mit einer künstlerischen Kreativität von mehreren Arten der Beschränkungen aus. Laut Elster gibt es folgende Einengungen, denen sich ein künstlerisches Produkt zu unterwerfen hat: Technologische, wirtschaftliche, zeitliche sowie selbst auferlegte Beschränkungen hinsichtlich eines künstlerischen Produktes.⁴²

Was erstere betrifft, so sind die von mir in Kapitel 1.2 angeführten filmhistorischen Bezugspunkte ein gutes Beispiel für technologische Beschränkungen. Mit dem jeweiligen technischen Fortschritt gehen auch bestimmte künstlerische Entwicklungen einher. Was die oben genannten Filmströmungen betrifft, so war dies in erster Linie die Weiterentwicklung auf dem Gebiet der Kamera hin zur leichteren und tragbaren Handkamera, welche die jeweilige Bildästhetik und in Folge dessen auch die narrative Ebene maßgeblich beeinflusste.⁴³ Der zweite Punkt hinsichtlich der ökonomischen Beschränkungen ist ebenso ersichtlich: Jede Filmproduktion ist abhängig von dem ihr zur Verfügung stehenden Budget. Immer wieder wurde im Zusammenhang mit Dogma 95 die Vermutung geäußert, dass der von ihnen erstellte Regelkatalog auch als eine Antwort auf die großen budgetären Möglichkeiten der Filmindustrie in Hollywood betrachtet werden kann.⁴⁴ Jedoch – und hier gibt es bis heute immer wieder falsche Annahmen darüber – handelte es sich bei den von Dogma 95 erstellten Filmen keineswegs um Low-budget-Filme. Im Gegenteil gestaltete sich die Suche nach einem geeigneten Drehort oftmals als ein besonders zeit- und kostenintensiver Faktor. Den dritten Punkt betreffen die zeitlichen Rahmenbedingungen, welche an jede Form der Abgabe – sei es das Drehbuch oder der fertige Film – gebunden sind. Alle diese Punkte sind – wie Elster laut Hjort in späteren

⁴⁰ Vgl. Hjort, Mette: *Small Nation, Global Cinema. The New Danish Cinema*.

⁴¹ Vgl. ebd., S. 37.

⁴² Vgl. ebd., S. 37.

⁴³ Vgl. Nouvelle Vague und das amerikanische Direct Cinema. In: Bordwell, David und Thompson, Kristin: *Film Art. An Introduction*. S. 461ff.

⁴⁴ Vgl. Sudmann, Andreas: *Die Abkehr vom Zwang des Möglichen*. S. 143.

Ausführungen angibt – bedingt durch äußerliche Umstände.⁴⁵ Dem gegenüber steht jedoch die vierte Kategorie, die aus selbst auferlegten Begrenzungen resultiert. Hierbei unterscheidet man wiederum zwischen erfundenen und gewählten Beschränkungen.⁴⁶ Im Falle der Dogma 95-Bewegung, so die Schlussfolgerung für Mette Hjort, handelte es sich bei den zehn Dogmen um erfundene und selbst auferlegte Regeln.⁴⁷

Im weiteren Verlauf ihrer Abhandlungen führt die Filmwissenschaftlerin die Bedeutung dieser erfundenen und selbst auferlegten Regeln als einzige mögliche Reaktion auf den dominanten Filmmarkt des amerikanischen Kinos zurück. In diesem Zusammenhang betrachtet, waren sie keineswegs beliebig, sondern stehen symbolisch als jeweilige Umkehrung der einzelnen Konventionen wie sie die Filmindustrie Hollywoods vorgibt und wie ich sie bereits in meinen Ausführungen dargestellt habe. Für mich sind sie jedoch nach anderer Lesart entscheidend: Ähnlich den technischen, ökonomischen und zeitlichen Begrenzungen, deren Auswirkungen ich im Sinne Elsters als Öffnung eines neuen kreativen Ventils beschreiben würde⁴⁸, entfesselt auch die vierte Begrenzung eine neue Form von Produktivität, welche sich vor allem auf die Narration auswirkt. Jede der zehn Dogma 95-Regeln eröffnet eine neue Möglichkeit. So führten das Drehen an Originalschauplätzen und das Verbot von Requisiten, die nicht vor Ort vorhanden waren, zu einer Betonung und Wichtigkeit des Raumes. In den ersten drei Dogma 95-Filmen⁴⁹ war somit das Haus von zentraler Bedeutung. Die Verpflichtung der Verwendung diegetischer Musik wiederum führte zu Regieeinfällen, wie dass man entweder die Gäste beziehungsweise Christian und Pia Klavierspielen ließ oder – wie Søren Kragh-Jacobsen dies in *Mifune* gestaltete – einfach Musiker-Freunde einlud, die im Film in einer Sequenz auftauchten, in der eine kleine Party veranstaltet wurde. Regel Nummer drei, die ausschließliche Verwendung der Handkamera, führte zu einer Bewegungsfreiheit der Schauspieler, die weder Bodenmarkierungen noch gängige Lichtverhältnisse berücksichtigen mussten. Antony Dod Mantle, der Kameramann von *Festen* äußerte sich hinsichtlich dieser Regel:

⁴⁵ Vgl. Hjort, Mette: *Small Nation, Global Cinema. The New Danish Cinema*. S. 37.

⁴⁶ Vgl. ebd., S. 38.

⁴⁷ Vgl. ebd., S. 38.

⁴⁸ Vgl. ebd., S. 37.

⁴⁹ #1 *Festen*, Regie: Thomas Vinterberg, Dänemark 1997. #2 *Idioterne*, Regie: Lars von Trier, Dänemark 1998. #3 *Mifune*, Regie: Søren Kragh-Jacobsen, Dänemark 1999. Vgl. Hallberg, Jana, Wewerka, Alexander (Hrsg.): *Dogma 95. Zwischen Kontrolle und Chaos*. S. 417ff.

„Die Tatsache dass ich mich bei ‚DAS FEST‘ weniger mit der Beleuchtung beschäftige, regte mich automatisch dazu an, mich mehr auf die Perspektive und insbesondere auf die Bewegung zu konzentrieren. [...] Die Bewegung der Kamera ist in diesem Film häufig stärker von emotionalen Reaktionen meinerseits als von bewussten Überlegungen bestimmt. Niemals zuvor habe ich mich beim Filmen so frei und so schnell bewegen können.“⁵⁰

Der Verzicht auf die Darstellung oberflächlicher Handlungen und das Verbot von Waffen schloss das Zeigen von Gewalttätigkeit im Film nicht aus. Im Gegenteil finden sich sowohl in *Festen* als auch in *Mifune* zerstörerische Szenen, etwa dann wenn Michael sich am Vater rächt oder Kresten von den Dorfbewohnern brutal zusammen geschlagen wird.

Die Ablehnung von Genres führte, wie zu Beginn meiner Arbeit erwähnt, zum Ende der Dogma 95-Bewegung, als diese feststellte, dass sie selbst zur Konvention geworden war. Zwar versuchten sich die Dänen auf Basis ihrer zehn Regeln gegen jegliche Konventionen abzugrenzen, jedoch gab es sehr wohl Bezüge zu bereits bestehenden Filmgenres wie in Kapitel 1.2 aufgezeigt wurde. Somit stellte die Regel Nummer acht (das Vermeiden jeglicher Genres) von vornherein eine Unmöglichkeit dar. Was die Negierung des Namens des Regisseurs im Abspann betrifft, so wurde auch diese nicht eingehalten und die Filme durchgängig mit den Namen der Filmemacher assoziiert.

Nichts desto Trotz ist und bleibt Dogma 95 auch 14 Jahre nach seiner Gründung eine vieldiskutierte Ausnahmeerscheinung im zeitgenössischen europäischen Kino der letzten 20 Jahre. Im weiteren Verlauf meiner Arbeit folgt eine eingehende Filmanalyse des ersten Dogma 95-Filmes *Festen* von Thomas Vinterberg unter der besonderen Berücksichtigung des ihm immer wieder zugeordneten Authentizitätseffektes.

⁵⁰ Dod Mantle, Antony: Bemerkungen zu meinen Tagen mit DOGMA. In: Hallberg, Jana, Wewerka, Alexander (Hrsg.): *Dogma 95. Zwischen Kontrolle und Chaos*. S. 274-283, hier S. 279.

2. Festen

2.1 Filmrhetorik

Thomas Vinterberg: „For those who have seen my film, they know how I feel about speeches.“⁵¹

Ein Sohn beschuldigt den eigenen Vater an dessen sechzigstem Geburtstag vor versammelter Festgesellschaft, ihn und seine tote Zwillingschwester als Kinder sexuell missbraucht zu haben. Die öffentliche Anklage, der Umgang der eigenen Familie damit und die Reaktionen der bürgerlichen Festgesellschaft bestimmen den Großteil des Handlungsverlaufs von *Festen*. Der Film zeigt den verzweiferten Kampf des Sohnes Christian um Wahrheit und um Katharsis nach Jahrzehnten des Schweigens. Und er zeigt sein schlussendliches Scheitern an der Aufrechterhaltung der Fassade, die als Abstraktion der bürgerlichen Gesellschaft gelesen werden kann.

Für die Filmanalyse entschied ich mich zuerst mit Hilfe der Filmrhetorik als Methode, den Film in seiner narrativen Struktur zu unterteilen und den Inhalt gerafft wiederzugeben. Obwohl sich die Filmrhetorik im Laufe ihrer Geschichte immer wieder den Vorwurf gefallen lassen musste, hinsichtlich des Films als komplexes Zeichensystem als Methode ungeeignet zu sein,⁵² erschien sie mir hier als ein adäquates Mittel, den Film und seine Handlungsentwicklung zu strukturieren. Betrachtet man den Film zudem als einen „visuellen Sprechakt“⁵³, der gleichberechtigt neben dem „verbalen Sprechakt“⁵⁴ auftritt und dessen Intention ebenso eine Überzeugung des Gegenübers (in unserem Fall des Zuschauers) anstrebt, so scheint ihre Verwendung hinsichtlich der Rekonstruktion der Argumentationsstruktur überdies nachvollziehbar.

Darüber hinaus bildet die Rede als immer wiederkehrendes Motiv ein zentrales Moment des Films. Sie nimmt sowohl hinsichtlich der Anklage des Sohnes an den Vater, als auch in Bezug auf die Negierung der Missbrauchsvorwürfe seitens der Familie eine wichtige

⁵¹ Dogma #1 *Festen*, Regie: Thomas Vinterberg. Drehbuch: Thomas Vinterberg und Mogens Rukov. Dänemark Nimbus Film 1997. Fassung: Arthaus, 2006. 101'. Unter Extras TC 00:06:26.

⁵² Vgl. Kanzog, Klaus: *Grundkurs Filmrhetorik*. München: diskurs film Verlag Schaudig & Ledig GbR, 2001. S. 7.

⁵³ Ebd., S. 15.

⁵⁴ Ebd., S. 15.

Rolle ein. In Anlehnung an die Modelle der Redekunst, wie sie Heinrich Lausberg und Klaus Kanzog beschreiben, wurde der Handlungsverlauf von *Festen* von mir anhand der fünf elementaren Säulen der Rhetorik – dem Exordium, der Narratio, der Propositio, der Argumentatio und der finalen Peroratio – strukturiert.⁵⁵ Das Exordium markiert hierbei die Einleitung einer Rede. Sein Ziel ist es, uns in das Thema einzuführen und mit dem Sachverhalt vertraut zu machen. Die darauf folgende Narratio bildet das Fundament der gesamten Rede. Sie ist die Mitteilung des Sachverhaltes und informiert uns über erste strittige Punkte der Erzählung. Den gedanklichen Kern des Inhaltes der Narratio bildet die ihr nachstehende Propositio. Sie kann laut Lausberg als Zusammenfassung dienen beziehungsweise eine Einleitung für die Argumentatio darstellen.⁵⁶ Die Argumentatio selbst „[...] dient der Herstellung der Glaubwürdigkeit“⁵⁷ und bildet den zentralen und ausschlaggebenden Kern der Rede. Ihr liegen diverse Beweise zu Grunde. Die Peroratio schließlich beschreibt den Schlussteil der Rede. Sie beinhaltet zwei Ziele: Zum einen dient sie der Gedächtnisauffrischung und zum anderen der Affektbeeinflussung. Sie ist eine letzte Gelegenheit, das Publikum für sich zu gewinnen.

Thomas Vinterberg selbst teilte seinen Film in 26 Sequenzen ein, wobei er das Ziel formulierte, dass jeder dieser Sequenzen eine eigene Rhythmik und Atmosphäre zu Grunde liegen sollte. Die Brüche zwischen den Sequenzen stellten aus seiner Sicht eine Beschleunigung der Handlungsentwicklung dar. Vinterberg verlieh jeder dieser Sequenzen Überschriften, um sie von der ihr vorstehenden und der ihr nachfolgenden abzugrenzen.⁵⁸ Diese Sequenzunterteilung ist für den Zuschauer nicht ersichtlich und wurde von mir von der DVD als weitere Hilfe bei der inhaltlichen Strukturierung übernommen. Ein von mir erstelltes Sequenzprotokoll wird im Anhang wiedergegeben. Es soll einen Überblick über die wichtigsten Handlungsetappen in *Festen* aufzeigen und als Grundlage für allfällige Verweise auf den Film dienen.⁵⁹

⁵⁵ Vgl. Kanzog, Klaus: *Grundkurs Filmrhetorik*. München: diskurs film Verlag Schaudig & Ledig GbR, 2001. Und: Vgl. Lausberg, Heinrich: *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*. 4. Auflage, Stuttgart: Steiner, 2008.

⁵⁶ Vgl. Lausberg, Heinrich: *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*. S. 187.

⁵⁷ Ebd., S. 190.

⁵⁸ Vgl. Vinterberg, Thomas, Rukov, Mogens: Vom Schreiben und Verändern. In: Hallberg, Jana, Wewerka, Alexander (Hrsg.): *Dogma 95. Zwischen Kontrolle und Chaos*. S. 89-93, hier S. 90f.

⁵⁹ Vgl. Anhang der vorliegenden Arbeit. S. 108.

Im zweiten Arbeitsschritt untersuche ich jene zehn Regeln, die Dogma 95 in seinem Manifest formuliert hat, in Hinblick auf den Film. Die Frage nach den Authentisierungsbestrebungen im Manifest und folglich in *Festen* rückte hierbei ebenso ins Zentrum der Aufmerksamkeit meiner Untersuchungen, wie der Eindruck einer ästhetischen Strategie der Gegensätze. Es ist vor allem die ungewöhnliche Bildästhetik in *Festen*, die im Gegensatz zu einer klassischen Narration, wie es das Hollywoodkino favorisiert, zu lesen ist. Dieses Spiel mit der Divergenz eines oppositionellen Paares wirkte sich meines Erachtens wesentlich auf die Rezeption des vorliegenden Filmes aus.

Der Filmwissenschaftler Peter Wuss, der ausgehend von einem kognitiven Ansatz den Realitätseffekt in drei Dogma 95-Filmen untersucht hat⁶⁰, spricht in Hinblick auf das „visuelle Geschehen“⁶¹ von einem „Eigenwert“⁶², der vor allem auf die im Dogma 95-Manifest vorgeschriebene Verwendung der Handkamera zurückzuführen ist. Dieser Text, erschienen im Filmmagazin ‚montage/av‘ im Jahr 2000, diente mir als eine wesentliche methodologische Stütze, wobei die daraus gewonnen Erkenntnisse weitergeführt und anhand zahlreicher Beispiele aus dem Film belegt werden sollen.

Als weitere Referenz für meine Untersuchungsvorgänge dienten mir natürlich sowohl der Film selbst, als auch das von Renate Bleibtreu ins Deutsche übersetzte Drehbuch von Thomas Vinterberg und Mogens Rukov.⁶³ Ebenso fanden Rezensionen und Kritiken aus Filmmagazinen Eingang in meine Analyse. Hinsichtlich der Filmterminologie orientierte ich mich an der neoformalistischen Filmanalyse von David Bordwell und Kristin Thompson.⁶⁴ Im Folgenden erfolgt eine Inhaltsangabe nach dem oben angeführten rhetorischen Aufbau.

⁶⁰ Peter Wuss nimmt als Untersuchungsgegenstände für den Authentizitätseffekt sowohl den Film *Breaking the waves* von Lars von Trier, als auch *Idioterne* von Lars von Trier und schließlich *Festen* von Thomas Vinterberg her. Streng betrachtet handelt es sich jedoch nur bei den beiden letztgenannten Filmen um Dogma 95-Filme. *Breaking the waves* hingegen kann als Vorläufer der Dogma 95-Bewegung betrachtet werden.

⁶¹ Wuss, Peter: Ein kognitiver Ansatz zur Analyse des Realitäts-Effekts von Dogma-95-Filmen. In: *montage/av* 9/2, 2000, S. 101-126, hier S. 101.

⁶² Ebd., S. 101.

⁶³ Vgl. Vinterberg, Thomas, Rukov, Mogens: Das Fest. Jede Familie hat ein Geheimnis. In: Hallberg, Jana, Wewerka, Alexander (Hrsg.): *Dogma 95. Zwischen Kontrolle und Chaos*. S. 17-88.

⁶⁴ Vgl. Bordwell, David und Thompson, Kristin: *Film Art. An Introduction*. S. 477-481.

2.2 Handlungsentwicklung nach rhetorischem Aufbau

1. Exordium

Das Exordium dient der Einführung der handlungstragenden Personen und des Ortes. Der Film spielt auf dem Anwesen der Familie Klingenberg-Hansen, die anlässlich des sechzigsten Geburtstages des Patriarchen Helge ein großes Fest veranstaltet. Zu diesem Zweck sind auch die drei Kinder Christian, Michael und Helene angereist. Das Exordium beschreibt sowohl ihre jeweilige Ankunft als auch ihr Verhältnis untereinander. Zudem zeigt es uns die erste Begegnung zwischen dem ältesten Sohn Christian und seinem Vater Helge. Erste Indizien, auf die ich im Laufe der Arbeit noch ausführlicher eingehen werde, lassen uns bereits hier Vermutungen darüber anstellen, dass Christians kein ungetrübtes Verhältnis zu Helge hat.

2. Narratio

Die Narration beginnt mit der Ankunft der Gäste sowie ersten Impressionen des Festes. Darüber hinaus werden wir tiefer in das Geschehen eingeführt und erleben erste disharmonische Momente der Charaktere: Christian verweigert die Annäherungsversuche des attraktiven Dienstmädchens Pia, mit dem ihn eine Freundschaft aus Kindheitstagen verbindet. Michael, der jüngste Sohn, streitet sich unterdessen in seinem Zimmer mit seiner Frau Mette über diverse Nebensächlichkeiten. Helene hingegen findet in der Zwischenzeit in einer grotesken Suchaktion zusammen mit dem Empfangschef Lars auf Grund von geheimnisvollen Zeichen an einer Wand einen Brief ihrer toten Schwester Linda. Diese hat sich vor einiger Zeit ausgerechnet in jenem Zimmer in der Badewanne ertränkt, das Helene nun anlässlich der Geburtstagsfeier des Vaters bezieht. Der Inhalt des Briefes scheint sie sehr zu bewegen, denn sie bricht in Tränen aus und versteckt diesen hektisch in einem Tablettenröhrchen, nachdem der Empfangschef Lars – irritiert durch das Suchspiel und Helenes eigenartige Reaktion auf den Brief – das Zimmer verlässt. Schließlich werden alle Gäste durch den Hausherrn Helge und einen kleinen Jungen durch lautes Aufeinanderschlagen zweier Topfdeckel in den Festsaal gebeten. Dort

werden sie vom Toastmaster, der durch den Abend führen wird, begrüßt. Helge hält eine kurze Rede, in der er in sentimentalischen Erinnerungen schwelgt und das Fest beginnt.

3. Propositio

Die Vorspeise wird aufgetragen. Aufgefordert, als ältester Sohn einen Toast auf den Vater zu halten, erhebt sich Christian und lässt Helge zwischen zwei Reden – eine in einem gelben, die andere in einem grünen Kuvert gesteckt – wählen. Der Vater entscheidet sich für die Grüne, bei der es sich laut Christian um eine Art „Wahrheitsrede“⁶⁵ handelt. Sie trägt den Titel ‚Wenn Vater badete‘ und in dieser klagt er Helge vor der versammelten Festgesellschaft an, ihn und seine Zwillingsschwester Linda als Kinder sexuell missbraucht zu haben.

4. Argumentatio

Die Reaktionen der Gäste und der eigenen Familie auf diese Enthüllungen des ältesten Sohnes bestimmen den weiteren Handlungsverlauf in der Argumentatio. Die Festgesellschaft ist irritiert und reagiert mit einem großen Schweigen auf die Anschuldigungen. Die Familie von Christian hingegen unternimmt alles Mögliche, um die Vorwürfe zu dementieren. Christian wird als Lügner dargestellt. Darüber hinaus droht ihm der Vater in einem Zwiegespräch damit, seine Probleme mit Alkohol und Tabletten, welche ihn in der Vergangenheit sogar bis in eine psychiatrische Nervenheilanstalt brachten, vor der gesamten Gesellschaft zu offenbaren. Lediglich die Dienerschaft, allen voran der Koch Kim – ein Jugendfreund von Christian – unternehmen alles Erdenkliche, um Christian von einer übereilten Abreise abzuhalten.

Als Höhepunkt in der Argumentatio fungiert meines Erachtens die Rede der Mutter. In dieser fordert sie Christian öffentlich dazu auf, sich bei seinem Vater zu entschuldigen. Christian verliert darauf hin die Contenance, beginnt zu toben und wird schließlich von seinem jüngeren Bruder Michael und zwei weiteren Männern mehrmals aus dem Festsaal gezerrt und schließlich zwecks der Vermeidung weiterer Eskalationen im Wald an einem

⁶⁵ *Das Fest*. Regie: Thomas Vinterberg. Drehbuch: Thomas Vinterberg und Mogens Rukov. Dänemark Nimbus Film 1997. Fassung: Arthaus, 2006, 101', TC 00:33:30.

Baum festgebunden. Auch Helene verliert die Fassung, nachdem ihr jüngerer Bruder Michael zusammen mit anderen Gästen ein rassistisches Lied anstimmt, welches sich offensichtlich gegen ihren farbigen Freund Gbatokai richtet, der später zum Fest hinzu gestoßen ist. Sie läuft ins Badezimmer und bittet Pia ihr ihre Kopfschmerztabletten zu holen. Diese befolgt die Anweisungen Helenes und findet den im Tablettenröhrchen versteckten Brief von Linda.

In der Zwischenzeit konnte sich Christian von seinen Fesseln befreien und kehrt zurück zum Fest. Die gesamte Gesellschaft tanzt, beschwingt durch den zunehmenden Alkoholkonsum, in einer Polonaise durch das Haus.⁶⁶ Auch Helene und Gbatokai reihen sich ein und tanzen mit. Plötzlich erscheint Christian auf der Treppe und überreicht Helene den Brief von Linda.

5. Peroratio

Schließlich kehrt die ausgelassene Festgesellschaft zurück an den Tisch. Dort, so will es die Tradition, befindet sich ein Brief im Glas des Toastmasters den Helene vorlesen soll. Es handelt sich um den Brief von Linda. Es stellt sich heraus, dass es ein Abschiedsbrief ist, in dem sich die Anschuldigungen Christians gegen den Vater bewahrheiten. Helge verliert erstmals die Fassung. Auf die Frage Christians, wieso er das getan habe antwortet Helge: „Ihr wart nicht mehr wert“⁶⁷ und verlässt den Tisch. Seine Frau Else folgt ihm. Nach einigen Minuten des Schweigens erhebt sich der Toastmaster pflichtbewusst und versucht eine Überleitung, in der er mitteilt, dass der Kaffee nun im Nebenzimmer eingenommen wird.

Auch Christian verlässt die Tafel und bricht mit offenen Augen vor der Rezeption zusammen. Es folgt ein Handlungsabschnitt, den Vinterberg als ‚Traumsequenz‘ bezeichnet.⁶⁸ Christian erwacht mitten in der Nacht durch das Läuten eines Telefons.

⁶⁶ Dieses Element entlehnte Vinterberg aus dem Film *Fanny och Alexander* (*Fanny und Alexander*) von Ingmar Bergman. Auf der Suche nach Familientraditionen, „die eine ähnliche Funktion haben könnten“ stießen er und sein Co-Autor Mogens Rukov schließlich auf die Darstellung der Polonaise. Vgl. Thomas Vinterberg im Gespräch: Ein Quantensprung. In: Hallberg, Jana, Wewerka, Alexander (Hrsg.): *Dogma 95. Zwischen Kontrolle und Chaos*. S. 104-110, hier S. 108.

⁶⁷ *Dogma #1 Das Fest*. Regie: Thomas Vinterberg. Drehbuch: Thomas Vinterberg und Mogens Rukov. Dänemark Nimbus Film 1997. Fassung: Arthaus, 2006, 101', TC 01:21:38.

⁶⁸ Vgl. Anhang der vorliegenden Arbeit: Peroratio/Sequenz 24: Der Traum. S. 108.

Plötzlich begegnet ihm Linda. Er fragt sie, ob er mitkommen soll. Sie verneint. Schließlich hebt er das Telefon ab. Es ist seine Schwester Helene die ihm mitteilt, dass Michael verschwunden ist. Im Anschluss an das Telefongespräch begeben sich Christian, Pia, Helene, Gbatokai und Mette in den Tanzsaal, in dem sie ausgelassen zu musizieren beginnen. Schließlich kommt die Mutter, lediglich mit einem Nachthemd und einem Morgenmantel bekleidet. Sie bricht weinend zusammen, da Michael in der Zwischenzeit Helge zusammengeschlagen hat. Gerade noch rechtzeitig eilt Christian seinem Vater zur Hilfe und stößt Michael zur Seite, bevor dieser in einem Akt der Verzweiflung auf seinen Vater uriniert.

Die letzte Sequenz spielt am Morgen des nächsten Tages. Alle bis auf Helge und seine Frau Else finden sich im Frühstücksraum ein. Schließlich betreten auch die beiden den Festsaal. Helge hält eine letzte Rede, in der er seinen Respekt gegenüber Christian bekundet und sich dazu äußert, dass er seine Kinder nun wohl das letzte Mal sehen wird. Schließlich wird er von Michael gebeten, den Raum zu verlassen, damit die Familie und die Festgäste in Ruhe frühstücken können. Helge folgt dem Wunsch. Als er Else fragt, ob sie mit ihm komme, verneint diese. Die letzte Einstellung zeigt Christian in einem Close-up wie er nachdenklich Helge nachblickt.

2.3 Inhaltliche Bezugspunkte

Thomas Vinterberg verfasste in Zusammenarbeit mit seinem Co-Autor Mogens Rukov das Drehbuch innerhalb von nur sechs Wochen.⁶⁹ Der Film wurde 1998 am Internationalen Filmfestival in Cannes mit dem Spezialpreis der Jury ausgezeichnet⁷⁰ und trat in weiterer Folge seinen Siegeszug auf diversen internationalen Filmfestivals an. Im selben Jahr erfolgte eine zusätzliche Nominierung für den Golden Globe in den USA.⁷¹

Festen gilt als einer der konsequentesten nach dem Dogma 95-Regelwerk produzierten Filme. Thomas Vinterberg avancierte zu einem ‚Sprecher‘ der Dogma 95-Bewegung, wenngleich sich der Regisseur auch nicht gänzlich in dem vom Manifest vorgeschriebenen keuschen Rahmen bewegte, wie aus seiner nach den Dreharbeiten entstandenen Beichte entnommen werden kann.⁷² So gestand er, ein Fenster mit Hilfe eines schwarzen Tuches verhängt zu haben, was folglich als Lichtarrangement gewertet werden kann (Verstoß gegen Regel Nummer vier). Des Weiteren war er über die Gagenerhöhung für den Kauf eines Anzuges für einen der Hauptdarsteller unterrichtet, was als eine Täuschung im Sinne eines hinzugefügten Requisits gelesen werden kann (Verstoß gegen Regel Nummer eins). Auch gab er zu, „den Bau eines nicht vorhandenen Rezeptionstresens [...] veranlasst zu haben.“⁷³ Beim Mobiltelefon, welches zu Beginn des Films von Christian verwendet wurde, handelte es sich ebenso wenig um das Eigentum des Darstellers, wie bei jenen Kostümen der beiden Dienstmädchen (Verstoß gegen Regel Nummer eins). In jener Einstellung, in der wir Mette nach dem Sexualakt mit offenen und leer vor sich hin starrendem Blick auf dem Bett liegen sehen⁷⁴ wurde mit Hilfe eines Mikrofonalgens die Kamera befestigt, um so eine ungewöhnliche Kamerafahrt auf die Darstellerin zu ermöglichen.⁷⁵ Ironischerweise wurde ausgerechnet diese ‚Sünde‘, wie der Kameramann Antony Dod Mantle sie bezeichnete, in den fertigen Film aufgenommen.

⁶⁹ Vgl. Vinterberg, Thomas, Rukov, Mogens: Vom Schreiben und Verändern. In: Hallberg, Jana, Wewerka, Alexander (Hrsg.): *Dogma 95. Zwischen Kontrolle und Chaos*. S. 89-93, S. 90.

⁷⁰ Vgl. Dogma 95: <http://www.dogme95.dk/menu/menuset.htm> Zugriff: 12.08.2008.

⁷¹ Vgl. ebd., Zugriff: 12.08.2008.

⁷² Hallberg, Jana; Wewerka, Alexander (Hrsg.): *Dogma 95. Zwischen Kontrolle und Chaos*. S. 94.

⁷³ Ebd., S. 94.

⁷⁴ *Das Fest*. Regie: Thomas Vinterberg. Drehbuch: Thomas Vinterberg und Mogens Rukov. Dänemark Nimbus Film 1997. Fassung: Arthaus, 2006, 101', TC 00:20:51.

⁷⁵ Vgl. Vinterberg, Thomas, Rukov, Mogens: Vom Schreiben und Verändern. In: Hallberg, Jana, Wewerka, Alexander (Hrsg.): *Dogma 95. Zwischen Kontrolle und Chaos*. S. 89-93, hier S. 94.

Der Mikrofongalgen ist im Spiegel für einige Sekunden sichtbar.⁷⁶ Darüber hinaus verstieß man den gesamten Film hindurch gegen die Regel Nummer neun, indem man anstelle eines 35mm-Academy-Filmformates auf Video drehte. Dies führte folglich zu einer rauerer Ästhetik, ähnlich einer Bildästhetik wie sie Mitte und Ende der 1990er Jahre im Fernsehen eingesetzt wurde.⁷⁷ Der Rest des Films jedoch sei in gänzlicher „Übereinstimmung mit dem Keuschheitsgelübde produziert worden.“⁷⁸

Zwischen der Drehbuchvorlage und dem endgültigen Film gibt es nur einige wenige Abweichungen. Diese sollen jedoch an dieser Stelle kurz erwähnt werden, da sie in Hinblick auf die spätere Adaption für die Bühne mitunter an Bedeutung erlangen. So wird im Drehbuch in der Introduction gezeigt, wie Linda ihren Abschiedsbrief in der Deckenlampe versteckt. Im fertig gestellten Film beginnt die Handlung mit Christian, der die Landstrasse entlang geht. Gbatokai, der farbige Freund Helenes, verfügt im Drehbuch über weit größere hellseherische Fähigkeiten, als dies im Film zum Ausdruck kommt. Im Drehbuch wird Christian von einer Freundin nach seiner ersten Ansprache abgeholt und kann erst in letzter Sekunde von Pia, dem Dienstmädchen, zurückgehalten werden. Jene Szene, in der Christian von seinem eigenen Bruder an einen Baum gebunden wird⁷⁹, erfolgt in der ersten schriftlichen Etappe des Produktionsvorganges des Films in längeren Abhandlungen, als es schlussendlich für den Zuschauer ersichtlich ist. Zudem begegnet er Pia, welche an einem Badesteg draußen sitzt und den Brief von Linda laut liest. Im Film wird dem Rezipienten die Übergabe des Briefes von Pia an Christian nicht gezeigt. Darüber hinaus gibt es zahlreiche improvisierte Repliken der Schauspieler, die der Regisseur dahingehend interpretiert hat, dass sich die Schauspieler innerhalb der Szenen wohl fühlten.⁸⁰

⁷⁶ Dod Mantle, Antony: Bemerkungen zu meinen Tagen mit DOGMA. In: Hallberg, Jana, Wewerka, Alexander (Hrsg.): *Dogma 95. Zwischen Kontrolle und Chaos*. S. 274-283, hier S. 282.

⁷⁷ Vgl. Wuss, Peter: Ein kognitiver Ansatz zur Analyse des Realitäts-Effekts von Dogma-95-Filmen. In: *montage/av* 9/2, 2000, S. 101-126, hier S. 109.

⁷⁸ Vinterberg, Thomas, Rukov, Mogens: Vom Schreiben und Verändern. In: Hallberg, Jana, Wewerka, Alexander (Hrsg.): *Dogma 95. Zwischen Kontrolle und Chaos*. S. 89-93, hier S. 92.

⁷⁹ Vgl. Anhang der vorliegenden Arbeit. Argumentatio/Sequenz 22: Gegenmaßnahmen. S.108.

⁸⁰ Vgl. Vinterberg, Thomas, Rukov, Mogens: Vom Schreiben und Verändern. In: Hallberg, Jana, Wewerka, Alexander (Hrsg.): *Dogma 95. Zwischen Kontrolle und Chaos*. S. 89-93, hier S. 92.

Im Bezug auf den Inhalt folgt *Festen* einem gerade zu klassischen Dramenaufbau in fünf Akten.⁸¹ So finden sich eine Einleitung, eine Steigerung der Handlung, ein Höhepunkt mit dem daraus resultierenden Umschwung und schlussendlich die für die Tragödie sinnbildliche Mündung in der Katastrophe.⁸² Ebenso finden sich in Rezensionen und Kritiken in thematischer Hinsicht Parallelen zu Stücken von Ibsen und Strindberg. Der Zerfall einer bürgerlichen Familie durch die Aufdeckung eines Geheimnisses kann somit auch in Relation zur skandinavischen Literaturgeschichte gesehen werden. Vinterberg selbst gab in einem Interview in einer Ausgabe der *Cahiers du Cinéma* zu:

„Je pense que vous avez raison, que c’est une partie de la tradition en Europe du Nord de faire des portraits de famille.“⁸³

Doch auch hinsichtlich der Tragödie *Hamlet* von William Shakespeare gibt es zahlreiche inhaltliche Überschneidungspunkte.⁸⁴ Sowohl bei Shakespeare als auch bei Vinterberg wird der Protagonist, unterstützt durch die Dienerschaft, von der Rache als einem der zentralen Leitmotive getrieben. Ebenso findet sich die Schuld in der eigenen Familie und die Mütter tragen teilweise Verantwortung am Geschehen der Vergangenheit. Wie Hamlet, ist auch Christian ein melancholischer, labiler und in sich verschlossener Charakter. Schlussendlich wird den Hauptdarstellern in beiden Tragödien die Katharsis verweigert. Hamlet stirbt und Christian, obwohl er den Missbrauch nach Jahren des Schweigens öffentlich angeklagt hat, scheitert am Schweigen der bürgerlichen Gesellschaft und an der eigenen Familie.

⁸¹ Vgl. Lorenz, N. Matthias (Hrsg.): Wunsch und Wirklichkeit von DOGMA 95. Bilanz eines produktiven Scheiterns. In: ders. (Hrsg.): *DOGMA 95 im Kontext. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Authentisierungsbestrebung im dänischen Film der 90er Jahre*. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag, 2003. S. 57-96, hier S. 77.

⁸² Vgl. Freytag, Gustav: *Die Technik des Dramas*. Berlin: Autorenhaus Verlag, 2003, S. 96ff.

⁸³ Bouquet, Stéphane und Saada, Nicolas: La chambre noire de l’inconscient. Rencontre avec Thomas Vinterberg. In: *Cahiers du Cinéma*. N°531, Januar 1999. S. 56-59, hier S. 59.

⁸⁴ Vgl. Lorenz, N. Matthias (Hrsg.): Wunsch und Wirklichkeit von DOGMA 95. Bilanz eines produktiven Scheiterns. In: ders. (Hrsg.): *DOGMA 95 im Kontext. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Authentisierungsbestrebung im dänischen Film der 90er Jahre*. S. 57-96, hier S. 77.

2.4 Festen im Kontext der Authentizität

Immer wieder wurde die inhaltliche Suche nach der Wahrheit des Protagonisten auch in Verhältnis zur Form des Films und rückbezüglich zum Manifest der Dogma 95-Bewegung betrachtet. Ausgehend vom darin formulierten Eid „to force the truth out of my characters and settings“⁸⁵, betrachtete man das Wackeln der von Hand gehaltenen Kamera, die ungewöhnlichen Perspektiven sowie die abrupte und schroff montierte Szenenfolge als ästhetische Codes, die einen Eindruck von Authentizität produzierten. Der Begriff der Wahrheit aus dem Manifest rückte im Lauf der Rezeptionsgeschichte in den semantischen Bereich des Begriffes der Wirklichkeit und somit der Authentizität.⁸⁶ *Festen* wurde in weiterer Folge in Bezug zu bestimmten Formen des Dokumentarfilms gesetzt. So heißt es in einer Kritik zu Thomas Vinterbergs Film unter anderem:

„DAS FEST zeigt sein Ziel ohne Umschweife, es will die Demontage der bürgerlichen Familie, tiefschwarz, glaubwürdig von der ersten Minute an, weil es wie ein Dokumentarfilm daherkommt. [...] Das lichtarme grobkörnige Filmmaterial mit seiner ausgebleichen Farbe, an alte oder schlecht fixierte Fotos erinnernd, suggeriert von Anfang an Wirklichkeit, Authentizität, Dokument.“⁸⁷

Dass Authentisierungsbestrebungen im Film nichts Neues sind, wurde von mir bereits in Kapitel 2.2 erläutert. Die Fähigkeit des Films, Elemente aus dem Alltag und der Lebenswirklichkeit in einer exakten zeitlichen Wiedergabe auf der Leinwand abzubilden, eignete sich immer wieder sowohl für theoretische als auch praktische Auseinandersetzungen mit dem Begriff der Authentizität.⁸⁸ So bemerkte bereits Cesare Zavattini:

„Kein anderes Ausdrucksmittel hat in der Tat wie der Film die ursprüngliche und angeborene Fähigkeit, die Dinge zu photographieren, die nach unserer Meinung verdienen, in ihrer Alltäglichkeit, und das heißt: in ihrer längsten wahrsten

⁸⁵ Dogme 95: <http://www.dogme95.dk/menu/menuset.htm>. Zugriff: 08.01.2008.

⁸⁶ Vgl. Lorenz, N. Matthias (Hrsg.): Wunsch und Wirklichkeit von DOGMA 95. Bilanz eines produktiven Scheiterns. In: ders. (Hrsg.): *DOGMA 95 im Kontext. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Authentisierungsbestrebung im dänischen Film der 90er Jahre*. S. 57-96, hier S. 81.

⁸⁷ Feldvoß, Marli: Das Fest. Thomas Vinterberg, Dänemark. In: *epd Film* 1/99, S. 41-42, hier S. 41.

⁸⁸ Vgl. Wuss, Peter: Ein kognitiver Ansatz zur Analyse des Realitäts-Effekts von Dogma-95-Filmen. In: *montage/av* 9/2, 2000, S. 101-126, hier S. 101.

Dauer, gezeigt zu werden. Die Kamera hat wirklich ‚alles vor sich‘, sie sieht die Dinge und nicht den Begriff der Dinge.“⁸⁹

Und Siegfried Kracauer äußerte in ‚Die Errettung der physischen Realität‘ im Bezug auf den Film:

„Der Kinobesucher folgt den Bildern auf der Leinwand in einem traumartigen Zustand. Man darf also annehmen, dass er physische Realität in ihrer Konkretheit wahrnimmt; [...] Man betrachte irgendein Element eines solchen Story-Films. Zweifellos hat es die Aufgabe, der Story zu dienen, zu der es gehört; aber gleichzeitig affiziert es uns auch stark, vielleicht sogar in erster Linie, als ein fragmentarisches Moment der sichtbaren Realität, umgeben von einem Hof unbestimmbarer Bedeutungen.“⁹⁰

Es geht also um die Wahrnehmung einer Realität, wie wir sie aus dem Alltag kennen und das Sichtbarwerden derselben in fragmentarischen Momenten auf der Leinwand. Vor allem hinsichtlich des vorliegenden, nach dem dogmatischen Konzept des Keuschheitsgelübdes entstandenen Films *Festen*, wird die Frage nach der Darstellung von Wirklichkeit im Film von evidenter Bedeutung, bewegt er sich doch zwischen klassischer Narration und technischer Umsetzung, die bruchstückhaft an den Dokumentarfilm erinnert. Kann ausgehend von diesem „Polygenre“⁹¹ wie Wuss den Film einzuordnen versucht, überhaupt noch von einem Authentizitätseffekt des Films gesprochen werden? Worin liegt die Wahrnehmung von Realität und tritt diese angesichts anderer Faktoren von *Festen* nicht in den Hintergrund?

2.4.1 Authentizität als Form der Wahrnehmung

Wenn Authentizität in erster Linie in Abhängigkeit von der Wahrnehmung des Rezipienten steht,⁹² gestaltet sich eine Filmanalyse, die der Authentizität habhaft werden will, schwierig. Dennoch führt der Filmwissenschaftler Peter Wuss, ausgehend von einer

⁸⁹ Zavattini, Cesare: Einige Gedanken zum Film (Originaltitel: Alcune idee sul cinema, 1953). In: Hallberg, Jana, Wewerka, Alexander (Hrsg.): *Dogma 95. Zwischen Kontrolle und Chaos*. S. 390-407, hier S. 394.

⁹⁰ Kracauer, Siegfried: Die Errettung der physischen Realität. In: Albersmeier, Franz-Josef: *Texte zur Theorie des Films*. 5. Auflage, Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2003, S. 245.

⁹¹ Unter ‚Polygenre‘ im Bezug auf *Festen* versteht Wuss eine Mischung aus family soaps aus dem Fernsehen, dem skandinavischen Gesellschaftsdrama und dem Melodram. Vgl. Wuss, Peter: Ein kognitiver Ansatz zur Analyse des Realitäts-Effekt von Dogma-95-Filmen. In: *montage/av* 9/2, 2000, S. 101-126, hier S. 118f.

⁹² Vgl. ebd., S. 103.

Filmanalyse, die sich an einem kognitiven Ansatz orientiert, die rezeptive Wahrnehmung von Wirklichkeit auf drei wesentliche Elemente zurück: Zum einen handelt es sich um das bereits zuvor im Ansatz erwähnte technische Potential des Films, Realität auf der Leinwand als solche abbilden zu können. Es ist hierbei die Möglichkeit einer exakten zeitlichen Wiedergabe, welche die Menschen vor allem zu Beginn der Entwicklung der Kinematografie faszinierte. Dabei werden so genannte Invariante aktiv.⁹³ Den Begriff der Invarianz entnimmt Wuss aus den Abhandlungen des Psychologen James J. Gibson, der wiederum den Begriff aus dem mathematischen Kontext entlehnt. Dort wird unter anderem mit dem Terminus der Invarianz eine Eigenschaft beschrieben, die innerhalb eines Transformationsvorganges unverändert bleibt.⁹⁴ Angewendet auf den Film bedeutet dies, dass er die technischen Möglichkeiten, die unter anderem auf die Fotografie zurückzuführen sind, impliziert, Dinge aus der Lebenswirklichkeit als Invarianten auf die Leinwand zu projizieren. Diese Invarianten werden innerhalb des komplexen Wahrnehmungsvorganges vom Rezipienten entsprechend als solche decodiert und wahrgenommen.⁹⁵

Die zweite wichtige Voraussetzung für das Entstehen eines Authentizitätseindrucks besteht laut Wuss in der künstlerischen-kompositorischen Art und somit der Dramaturgie.⁹⁶ Da in den meisten Filmen, und so auch in *Festen*, Erzählzeit und erzählte Zeit divergieren, zeigt uns das Filmmaterial immer nur Ausschnitte aus der Lebenswirklichkeit. Es ist die Anordnung der einzelnen Bilder, das Montieren untereinander, welches mitunter einen Authentizitätseffekt erzeugen kann. Hierbei formuliert Wuss abermals Prämissen, die an die Dramaturgie geknüpft sind, um einen Realitätseffekt herzustellen. Es geht zum einen vor allem um eine prägnante Darstellung der aus der Lebenswirklichkeit entlehnten Elemente und zum anderen um eine vielfache Wiederholung derselben. Hierbei führt Wuss an, dass

⁹³ Vgl. ebd., S. 104.

⁹⁴ Vgl. ebd., S. 104.

⁹⁵ Vgl. ebd., S. 104.

⁹⁶ Vgl. Wuss, Peter: *Filmanalyse und Psychologie, Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozeß* [sic!]. Berlin: Rainer Bohn Verlag, 1993. S. 241.

„falls die Vorgänge von Natur aus phasischen bzw. iterativen Charakter haben, wird er [Anm.d.Verf.: der Filmemacher] sich an diese natürlichen Markierungen halten und das Material entsprechend gliedern.“⁹⁷

Tatsächlich lassen sich in dem vorliegenden Film einige dieser natürlichen Abläufe erkennen, auf die ich später in der Arbeit noch eingehen werde.

Ein dritter wichtiger Punkt für das Entstehen eines Authentizitätseindrucks ist schließlich „aus den kulturellen Gegebenheiten abzuleiten, innerhalb derer die Rezeption eines Films geschieht [...]“⁹⁸. Da die Filmrezeption immer auch in Abhängigkeit zum Filmangebot des jeweiligen Medienzeitalters zu lesen und in Folge dessen in einem historischen und kulturellen Kontext zu sehen ist, gestaltet sich auch die Wahrnehmung von Wirklichkeit und Authentizität im Film dementsprechend.

Im Folgenden untersuche ich anhand der Bildästhetik, der Dramaturgie und der Montage die von Peter Wuss geäußerten Annahmen. Erzeugen die von ihm beschriebenen Faktoren tatsächlich das Gefühl von Authentizität? Welche Form der Wahrnehmung evozieren sie darüber hinaus?

2.4.2 Die Ästhetik des Bildes

Wuss überträgt die Theorie von Invarianten des Psychologen James J. Gibson auf den Film, da er davon ausgeht, dass dieser Lebenswirklichkeit abbildet.⁹⁹ In Hinblick auf die im Dogma 95-Manifest formulierten Regeln kann davon ausgegangen werden, dass man in diesen Transformationsvorgang von der tatsächlichen Realität zur filmischen Realität so wenig wie möglich eingreifen wollte. Als Hinweis dafür dienen sowohl die Regel Nummer eins, dem Verbot von künstlichen Bauten und Requisiten, wie auch die Regeln vier und fünf, welche künstliche Beleuchtung und jegliche optischen Veränderungen untersagen. Der Hinweis auf das ausschließliche Drehen an Originalschauplätzen veranlasste Matthias N. Lorenz dazu, die Intentionen der Dogma 95-Bewegung mit dem

⁹⁷ Wuss, Peter: Ein kognitiver Ansatz zur Analyse des Realitäts-Effekts von Dogma-95-Filmen. In: *montage/av* 9/2, 2000, S. 101-126, hier S. 119.

⁹⁸ Wuss, Peter: *Filmanalyse und Psychologie, Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozeß* [sic!]. S. 251.

⁹⁹ Vgl. ebd., S. 234.

„Aufbruch der Maler des Impressionismus in die Natur“¹⁰⁰ zu vergleichen. Tatsächlich wollte man jedwede Modifikation der Realität und folglich eine künstlich hergestellte Atmosphäre vermeiden. Auch der Zusatz, Requisiten nur dann zu verwenden, wenn sie am Drehort selbst vorhanden sind, bedeutete eine Reduktion auf die natürlichen und vorhandenen Materialien. Dementsprechend zeit- und kostenintensiv gestaltete sich auch die Suche nach dem passenden Drehort für *Festen*.¹⁰¹ Das Haus beziehungsweise der sich darin befindende Festtisch bilden den Mittelpunkt der Handlung des Dramas. Lediglich in der Exposition findet die Ankunft der drei Geschwister und der Gäste vor dem Haus statt. Darüber hinaus wird die Auseinandersetzung zwischen Helenes farbigem Freund Gbatokai und ihrem jüngeren Bruder Michael im Hof vor dem Haus gezeigt und Christian wird gegen Ende der Geschichte an einen Baum im Wald gebunden.

Insgesamt wird der Landschaft und der Umgebung im gesamten Film über weniger Bedeutung beigemessen als den Protagonisten. Dies lässt sich vor allem aus der Dominanz der Close-ups und Medium-close-ups auf die Schauspieler erkennen.¹⁰² Sudmann bemerkt in seiner Analyse folgerichtig, dass sich die Tragödie rund um den Zerfall der Familie „im Wesentlichen in der Physiognomie der Figuren abzuspielen“¹⁰³ scheint. Es kann also festgestellt werden, dass zwar der Drehort und somit das Haus und der Festtisch eine zentrale Funktion im Film haben, die Bedeutung und Wichtigkeit der Dekoration und Requisiten treten jedoch zugunsten der Figuren in den Hintergrund.

Hinsichtlich der Bildästhetik gibt es weitere auffällige Merkmale in *Festen*. Es ist vor allem die im Dogma 95-Manifest vorgeschriebene Verwendung der Handkamera (Regel Nummer drei) die zu mitunter wackeligen Einstellungen im Film führt, welche unterschiedliche Assoziationen auslöst. So dokumentiert sie über weite Strecken die Geschehnisse im Film, gleichsam als würde einer der anwesenden Gäste das Fest filmen.¹⁰⁴ Dieses Gefühl tritt in jenen Szenen besonders virulent auf, in denen wir als

¹⁰⁰ Vgl. Lorenz, N. Matthias (Hrsg.): Wunsch und Wirklichkeit von DOGMA 95. Bilanz eines produktiven Scheiterns. In: ders. (Hrsg.): *DOGMA 95 im Kontext. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Authentisierungsbestrebung im dänischen Film der 90er Jahre*. S. 57-96, hier S. 63.

¹⁰¹ Vgl. Dod Mantle, Antony: Bemerkungen zu meinen Tagen mit DOGMA. In: Hallberg, Jana, Wewerka, Alexander (Hrsg.): *Dogma 95. Zwischen Kontrolle und Chaos*. S. 274-283, hier S. 277.

¹⁰² Vgl. Sudmann, Andreas: *Die Abkehr vom Zwang des Möglichen*. S. 111ff.

¹⁰³ Ebd., S. 112.

¹⁰⁴ Vgl. Götsch, Dietmar: Auf der Suche nach der verlorenen Unmittelbarkeit. Zum Wechselspiel von grenzüberschreitender Liebe, Wahrheitssuche und Ironie in den dänischen DOGMA-Filmen. In: Lorenz, N.

Zuschauer einen Überblick über die anwesenden Gäste erhalten, etwa bei der Begrüßung durch die drei Geschwister vor dem Haus. Die Kamera bewegt sich durch die anwesenden Gäste, nimmt Gesprächsteile auf und dokumentiert ihre Ankunft. Auch während den immer wiederkehrenden Reden im Film dokumentiert die Kamera die Reaktionen der Familienmitglieder und der Gäste.

Darüber hinaus kommentiert sie jedoch auch durch unterschiedlichste stilistische Kameraverfahren die Ereignisse im Film. Besonders ersichtlich wird dies im Streit zwischen Mette und Michael in der Sequenz 6 über die vergessenen Schuhe.¹⁰⁵ Während seine Frau hektisch in den umher stehenden Taschen nach den Schuhen zu suchen beginnt und ihn zu beruhigen versucht, ist Michael nahe daran, die Nerven zu verlieren. Die Kamera unterstützt hier auf formaler Ebene, was inhaltlich geschieht und sucht mit Mette hektisch nach den vergessenen Schuhen. Whip-pans zwischen Mette und Michael sowie Following-shots dominieren die gesamte Suche. Schließlich verharrt Mette und äußert schuldbewusst in Richtung Michael: „ich glaub’ ich hab sie vergessen“¹⁰⁶. Michael gerät außer sich und wirft Mette an den Kopf, dass er nicht in Strümpfen auf die Geburtstagsfeier seines Vaters gehen könne. Hierbei wird wieder – diesmal mit Hilfe eines Tilts auf Michaels Strümpfe – das inhaltliche Geschehen auf der formalen Ebene der Kamera kommentiert.

Auch während der ersten Rede Christians, in der er den Vater des sexuellen Missbrauchs anklagt, gewinnt die Kamera eine gewisse Autonomie über die inhaltlichen Geschehnisse. So blickt diese während Christians Ansprache immer wieder zu Helge und Helene, die beide aus unterschiedlichen Gründen um die Vorfälle wissen. Helge, der Täter, dessen Lächeln bei den Worten Christians aus der Rede „Wenn Papa badete [...]“¹⁰⁷ erstarrt und Helene, die den Abschiedsbrief von Linda im Zimmer gefunden hat, wirft nervös ein Glas um, je klarer ihr wird, was Christian in seiner Rede zu offenbaren vorhat.

Matthias (Hrsg.): *DOGMA 95 im Kontext. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Authentisierungsbestrebung im dänischen Film der 90er Jahre*. S. 17-56, hier S. 42f.

¹⁰⁵ Vgl. Anhang der vorliegenden Arbeit. Narratio/Sequenz 6: Die Schuhe. S. 108.

¹⁰⁶ *Dogma #1 Festen*, Regie: Thomas Vinterberg. Drehbuch: Thomas Vinterberg und Mogens Rukov. Dänemark Nimbus Film 1997. Fassung: Arthaus, 2006. 101', TC 00:16:25.

¹⁰⁷ *Dogma #1 Festen*, Regie: Thomas Vinterberg. Drehbuch: Thomas Vinterberg und Mogens Rukov. Dänemark Nimbus Film 1997. Fassung: Arthaus, 2006. 101', TC 00:33:35.

Doch die Handkamera dokumentiert und kommentiert nicht nur die Geschehnisse im Film, sondern suggeriert darüber hinaus auch die Anwesenheit eines „allgegenwärtigen Beobachters“¹⁰⁸. Vor allem in statischen Einstellungen und aus extremen Perspektiven wird dieses Gefühl erzeugt. Dies trifft immer wieder vor allem auf die Reden von Christian zu, in denen von einem High-angle aus direkt über Christians Kopf das Geschehen gefilmt wird. Doch auch in einer Parallelmontage des Films wird uns jene Anwesenheit eines Beobachters vermittelt. Während Mette und Michael nervös nach den Schuhen suchen und sich ein Streit über den Schuldigen entfacht, sehen wir in einer alternierend dazu geschnittenen Szene, wie das Dienstmädchen Pia versucht, Christian zu verführen und in einer weiteren Szene Helene und Lars in einem anderen Zimmer den Zeichen an der Wand nachgehen. In allen drei Szenen bedient sich Vinterberg immer wieder des Mittels einer aus einem High-angle gefilmten Einstellung. Diese bewirkt vor allem auf Grund von meist vorangegangenen Close-ups und Medium-close-ups das Gefühl eines allgegenwärtigen Beobachters.

Hinsichtlich des Filmmaterials beging man in *Festen* einen Regelverstoß, der innerhalb der Dogma 95-Bewegung viel diskutiert wurde: anstelle der Verwendung eines teuren 35mm-Academy-Formats drehte Vinterberg zunächst mit einer leichten und handlichen Digitalkamera. Erst in der Phase der Postproduktion wurde das Material der Digitalkamera auf 35mm-Academy aufgeblasen. Dies führte unter anderem zu jenem Homevideocharakter, der *Festen* immer wieder zugesprochen wurde und der durchaus im Sinne einer Ästhetik, wie sie Ende der 1990er Jahre im Fernsehen üblich war, steht.

Die handliche Digitalkamera bewirkte jedoch auch während des Drehvorgangs eine entscheidende Veränderung. So konnte der Kameramann Antony Dod Mantle sich auf Grund ihres leichten Gewichts ungehindert den Schauspielern nähern, ohne diese in ihrem Agieren zu stören. Das Resultat dieser Annäherung waren mitunter Bewegungen der Kamera, die mit jenen der Darsteller analog verliefen oder sich diesen in einem sehr intimen Bereich näherten, ohne auf die filmstilistische Möglichkeit des Zooms

¹⁰⁸ Götsch, Dietmar: Auf der Suche nach der verlorenen Unmittelbarkeit. Zum Wechselspiel von grenzüberschreitender Liebe, Wahrheitssuche und Ironie in den dänischen DOGMA-Filmen. In: Lorenz, N. Matthias (Hrsg.): *DOGMA 95 im Kontext. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Authentisierungsbestrebung im dänischen Film der 90er Jahre*. S. 17-56, hier S. 43.

zurückzugreifen. So formuliert die dänische Schauspielerin und Darstellerin der Helene, Paprika Steen, in einem Interview im Bezug auf ihre Erfahrungen in *Festen*:

„Da die Kamera sehr klein ist, wird sie dir nicht so bewusst, und du kannst sie außer acht [sic!] lassen. Irgendwie wird sie dich schon einfangen. Das gibt dir die Möglichkeit, dich völlig auf deine Rolle zu konzentrieren.“¹⁰⁹

Dadurch kann man davon ausgehen, dass sich das Spiel der Darsteller entwickeln konnte, ohne dass diese durch den technischen Apparat irritiert oder abgelenkt wurden.

Peter Wuss hat mit seiner an Gibson angelehnten Theorie von Invarianten gemeinhin eine Übertragung von Abbildern aus der Lebenswirklichkeit auf den Film gemeint. Drehen an Originalschauplätzen, die Verwendung des natürlichen Lichts und das ungehinderte freie Agieren sind Hinweise, auf diese Invarianten aus der Lebenswirklichkeit. Hinzu kommt jedoch noch ein weiterer Aspekt: *Festen* trachtete nicht nur nach einer möglichst natürlichen Übertragung, sondern transferierte den Vorgang der von Hand gehaltenen Kamera auf den Film. Es kommt folglich zu einer Decouvrierung des Apparates der Filmkamera.¹¹⁰ Georg Seeßlen, einer der größten Dogma 95-Kritiker, äußerte in diesem Zusammenhang:

„Das Gewackel der Handkamera ist eine neue Form der Wichtigtuerei des Mediums gegenüber seinem Objekt.“¹¹¹

Zwar wird die Kamera durchaus in ihren wackeligen und oftmals auch unscharfen Einstellungen als Apparat vorgeführt, jedoch gibt es den gesamten Film über auch immer wieder Beweise, in denen sie sich in den Dienst der Sache stellt, in dem sie das Geschehen dokumentiert oder aus einer extremen Aufsicht filmt. Somit wird man sich zwar ihrer „technomorphen Eigenschaften“¹¹² bewusst, dies führt jedoch in Kombination mit der Anordnung der Einstellungen in *Festen* und somit der Dramaturgie zu einer neuen Form der erzählerischen Bedeutung.

¹⁰⁹ Paprika Steen im Gespräch: Film ist Film. In: Hallberg, Jana, Wewerka, Alexander (Hrsg.): *Dogma 95. Zwischen Kontrolle und Chaos*. S. 298-304, hier S. 302.

¹¹⁰ Vgl. Lorenz, N. Matthias (Hrsg.): Wunsch und Wirklichkeit von DOGMA 95. Bilanz eines produktiven Scheiterns. In: ders. (Hrsg.): *DOGMA 95 im Kontext. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Authentisierungsbestrebung im dänischen Film der 90er Jahre*. S. 57-96, hier S. 85.

¹¹¹ Seeßlen, Georg: Aufbruch in die Sackgasse. Die dänischen Dogma-Filme. Radikaldilettantismus oder Utopieverrat? Eine Zwischenbilanz. In: *Die Zeit*, 8. Juli 1999, S. 43.

¹¹² Sudmann, Andreas: *Die Abkehr vom Zwang des Möglichen*. S. 110.

2.4.3 Dramaturgie und Montage

In *Festen* divergieren – wie in den meisten Filmen – die Erzählzeit (1:30) und die erzählte Zeit (12 Stunden). Nicht zuletzt auf Grund der Darstellung der Handlungsentwicklung von der Ankunft am Abend bis hin zum Frühstück am Morgen wurde in Rezensionen und Kritiken auf Parallelen zur antiken Tragödie hingewiesen.¹¹³ Weitere Argumente für diese Lesart begründen sich vor allem auf der Funktion der Dienerschaft in *Festen*, die hierbei als Chorgefüge gesehen wird, das die Handlung vorantreibt.¹¹⁴ So ist es der Koch Kim, der Christian die Reaktionen des Vaters voraussagt und ihn schlussendlich zum Bleiben überredet. Kim ist es auch, der den beiden Dienstmädchen die Anweisung gibt, die Zimmerschlüssel der Gäste zu verstecken, so dass jenen eine überstürzte Abreise auf Grund der Ereignisse verweigert wird. Christian, der traurige Held, ist ein Protagonist, der seinem Schicksal nicht zu entrinnen vermag. In Anbetracht seiner Figur drängt sich auch der Topos des schuldlos Schuldigen im Sinne der Tragödie auf. Ganz im Zeichen derselben wird ihm am Ende auch die Katharsis verweigert.

Des Weiteren kann festgehalten werden, dass *Festen*, wie ich am Beginn der Filmanalyse in der Handlungssegmentierung nachgewiesen habe, einem Dramenaufbau in fünf Akten folgt und daher auch nicht sonderlich von einer Narration abweicht, wie es das klassische Hollywoodkino favorisiert. Als einzige Differenz zu dieser kann die von vornherein angespannte Situation des Protagonisten Christian gesehen werden, was wir als Zuschauer auf Grund seines Telefonats in der Exposition erfahren.¹¹⁵ So äußert Christian in diesem:

„Ich schaue mir gerade die Felder an. Mein Vaterland. [...] Da bekomme ich Lust wieder hierher nach Hause zu ziehen. Aber es gibt da noch Probleme [...]. Ja, ich klär das. Ja, ich vermute das wird schockierend.“¹¹⁶

Da der Vorfall des Missbrauchs in der Vergangenheit liegt und auf Grund des Keuschheitsgelübdes jegliche zeitliche Verfremdungen untersagt sind, benötigte Vinterberg hier einen Einstieg, der uns bereits ahnen lässt, dass irgendetwas nicht in Ordnung ist. Auch der weitere Handlungsverlauf folgt durchaus einem konventionellen

¹¹³ Vgl. Feldvoß, Marli: Das Fest. Thomas Vinterberg, Dänemark. In: *epd Film* 1/99, S. 41-42, hier S. 42.

¹¹⁴ Vgl. ebd., S. 42.

¹¹⁵ Vgl. Sudmann, Andreas: *Die Abkehr vom Zwang des Möglichen*. S. 122.

¹¹⁶ Dogma #1 *Festen*, Regie: Thomas Vinterberg. Drehbuch: Thomas Vinterberg und Mogens Rukov. Dänemark Nimbus Film 1997. Fassung: Arthaus, 2006. 101', TC 00:01:11.

Erzählmuster nach einer gängigen Drehbuchdramaturgie. Einzig der Schluss lässt die Frage offen, inwieweit die Rache des Sohnes den Vater tatsächlich zu Fall gebracht hat.

Inhaltlich erinnert *Festen* sowohl an zentrale Motive von *Hamlet*, als auch an das Gesellschaftsdrama des ausgehenden 19. Jahrhunderts, wie es von Henrik Ibsen und August Strindberg gepflegt wurde. Der Vergleich mit diesen dramatischen Vorlagen ist unter anderem jenes Element, das Peter Wuss als die Makrostruktur eines Films beschreibt. *Festen* bedient sich hier in narrativer Hinsicht an bekannten Genres und verstößt somit gegen die Regel Nummer acht, welche jegliche Form eines Genrefilms untersagt. Als zusätzliche Stabilisierung für eine Makrostruktur im Film, kann der natürliche Ablauf eines Festes betrachtet werden. Dazu der Regisseur selbst:

„Wir stellten uns die Aufgabe zum Fest. Es sollte ein dänisches Fest sein. Das Fest selbst sollte die ‚andere Geschichte‘ sein. Das war unsere ‚natürliche Geschichte‘. Das bedeutete, dass so viele Etappen wie möglich aus dem üblichen Ablauf eines ganz normalen dänischen Familienfestes erzählt werden sollten.“¹¹⁷

Der Zerfall der Familie verläuft parallel zu diesem natürlichen Ablauf des Festes und wirkt daher umso perfider, als das sich an jenem Ablauf des Festes, trotz der schweren Anschuldigungen des Sohnes an den Vater, nichts ändert. Hier tritt insbesondere die Figur des Toastmasters Helmut von Sachs zum Vorschein, der selbst nachdem sich die Vorwürfe durch den Abschiedsbrief bestätigt haben, nicht von seinen Pflichten absieht, weiter durch den Abend führt und dazu auffordert, den Kaffee im Nebenraum einzunehmen. „Dort,“ so der Toastmaster mit monotoner Stimme weiter, „kann auch ein wenig getanzt werden“¹¹⁸. Auch die Gäste, die in *Festen* im Großen und Ganzen das gehobene Bürgertum repräsentieren, bilden einen essentiellen dramaturgischen Bestandteil für den gesamten Ablauf. Es ist ihr immer wiederkehrendes Schweigen auf die Vorwürfe des Sohnes gegenüber dem Vater. Sudmann spricht hier von der „Unerschütterlichkeit der rituellen Ordnung des Festes“¹¹⁹ und in weiterer Folge von einem „Zeichen für die Bedeutung gesellschaftlicher Macht- und

¹¹⁷ Vinterberg, Thomas, Rukov, Mogens: Vom Schreiben und Verändern. In: Hallberg, Jana, Wewerka, Alexander (Hrsg.): *Dogma 95. Zwischen Kontrolle und Chaos*. S. 89-93, hier S. 90.

¹¹⁸ *Dogma #1 Festen*, Regie: Thomas Vinterberg. Drehbuch: Thomas Vinterberg und Mogens Rukov. Dänemark Nimbus Film 1997. Fassung: Arthaus, 2006. 101', TC 00:01:22.

¹¹⁹ Sudmann, Andreas: *Die Abkehr vom Zwang des Möglichen*. S. 130.

Hierarchieverhältnisse¹²⁰. Ebenso wenig wie die Gäste auf die Missbrauchsvorwürfe von Christian reagieren, äußern sie sich am Ende des Films über die Rede des Vaters. Der gesamten Masse liegt ein zutiefst opportunes Verhalten zu Grunde. Dieses steht wiederum in einem starken Kontrast zur Dienerschaft und darüber hinaus zu Helenes farbigem Freund Gbatokai. Diese unterstützen Christian und ermutigen ihn, nicht aufzugeben. In diesem Sinne betrachtet, spielt der Film auch mit einer sehr antibürgerlichen Attitüde, welche wiederum im Kontext zum Manifest und der darin formulierten Kritik an der Nouvelle Vague zu lesen wäre.

Hinsichtlich der Montage ist auffallend, dass diese oft den Inhalt unterstützt und mit Hilfe schnell montierter Szenen die Geschichte dramatisiert und vor allem dynamisiert.¹²¹ Da der Großteil der Handlung im Haus und um den Festtisch etabliert wird, bildet der Schnittrhythmus ein Surrogat für die fehlenden Schauplatzwechsel.¹²² Immer wieder wird auch während der einzelnen Reden der agierenden Figuren auf die Reaktionen der Familienmitglieder beziehungsweise der anwesenden Gäste geschnitten. Dadurch entsteht zum einen der Eindruck einer dokumentierenden Kamera, zum anderen sehe ich darin jedoch auch eine geschickte Manipulation der Geschichte. Gleichsam als wäre es eine ‚wissende Kamera‘ offenbart sie in Close-ups immer jene Figuren, deren Reaktionen für die Geschichte bedeutsam sind. So beispielsweise in der ersten Rede des Vaters zu Beginn der Narratio, in der dieser in sentimentalischen Erinnerungen schwelgt, als er und seine Frau mit den vier Kindern das Haus das erste Mal betreten haben. Während seiner kleinen Ansprache erfolgt immer wieder ein Schnitt auf das Gesicht Christians, der den Worten des Vaters kritisch und beinahe misstrauisch lauscht, was wiederum beim Zuschauer ein unbehagliches Gefühl für die noch kommenden Ereignisse auslöst. Ein ähnliches Verfahren hinsichtlich der Montage wählt Vinterberg in der ersten Rede Christians, in der er seine Anschuldigungen offenbart. Immer wieder vollziehen sich Schnitte auf Helge, der mit zunehmendem Voranschreiten der Rede zusehends nervöser und unruhiger wird, da er sich des Inhaltes bewusst zu werden scheint. Auch der Schnitt auf Helene offenbart deren Nervosität, da sie um den Inhalt des Abschiedsbriefes ihrer toten Schwester Linda weiß und dieses Geheimnis wahren möchte. Der Schnitt und somit die Montage unterstützen die Unruhe der inhaltlichen Geschehnisse und erzeugen so

¹²⁰ Ebd., S. 130.

¹²¹ Vgl. ebd., S. 115.

¹²² Vgl. ebd., S. 115.

spannungsreiche Momente, die eine gewisse Erwartungshaltung des Rezipienten erzeugen. Peter Wuss betrachtet dies als ein wichtiges Element für die Filmwahrnehmung, da diese Erwartungshaltungen entweder erfüllt oder ihnen entgegengewirkt werden. Dadurch, dass die Kamera und auch der Schnitt unsere Wahrnehmung auf bestimmte Dinge lenken, erlangen diese Elemente Prägnanz und somit Wichtigkeit und mitunter auch das Gefühl von Authentizität. Der Filmwissenschaftler beschreibt dies als eine „wichtige Bedingung kompositorisch-dramaturgischer Art“¹²³, um die Wahrnehmung des Zuschauers präzise auf bestimmte Dinge zu lenken. Dazu Wuss weiter:

„Prägnanz wird dabei oft dadurch befördert, dass die Einstellungen im Film sich an widersprüchliche Momente im dargestellten Lebensausschnitt halten, an ein Konfliktfeld des Films von geringer Evidenz, das sich etwa im Verhalten der Figuren oder in Kleinshandlungen zeigt.“¹²⁴

Als beispielhaft für diese unstimmigen Augenblicke fungieren jene Schnitte auf die Reaktionen der einzelnen Familienmitglieder, wie ich sie oben angeführt habe.

Von weiterer wichtiger Bedeutung für den Film ist vor allem die Parallelmontage, die gemeinhin als Schlüsselsequenz in *Festen* gilt.¹²⁵ Gemeint ist die Sequenz, in der Pia versucht, Christian zu verführen, Helene und Lars den Abschiedsbrief von Linda finden und Mette und Michael sich in ihrem Zimmer über die vergessenen Schuhe streiten.¹²⁶ Die Montage betont hier gewisse Aspekte der einzelnen Szenen, die über den objektiven Gehalt der Bilder hinausgehen. André Bazin äußerte im Bezug auf unterschiedlichste Formen der Montage:

„Wie immer diese auch sein mögen, ihnen allen gemeinsam ist etwas, das die Montage selbst definiert: Die Schaffung eines Sinns, den die Bilder nicht objektiv enthalten und der nur aus ihrer Beziehung zueinander hervorgeht.“¹²⁷

¹²³Wuss, Peter: Ein kognitiver Ansatz zur Analyse des Realitäts-Effekts von Dogma-95-Filmen. In: *montage/av* 9/2, 2000, S. 101-126, hier S. 110.

¹²⁴Ebd., S. 110.

¹²⁵Vgl. Götsch, Dietmar: Auf der Suche nach der verlorenen Unmittelbarkeit. In: Lorenz, N. Matthias (Hrsg.): *DOGMA 95 im Kontext. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Authentisierungsbestrebung im dänischen Film der 90er Jahre*. S. 17-56, hier S. 44.

¹²⁶Vgl. Anhang der vorliegenden Arbeit: Narratio/Sequenz 5 (Das Zimmer der Schwester) - Narratio/Sequenz 8 (Das Fest beginnt). S. 108.

¹²⁷Bazin, André: Die Entwicklung der kinematographischen Sprache. In: Albersmeier, Franz-Josef: *Texte zur Theorie des Films*. 5. Auflage, Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2003, S. 256-274, hier S. 258.

In der gesamten Sequenz wird alternierend zwischen den drei parallel stattfindenden Handlungen hin und her geschnitten. Unter dem Vorwand, ein Bad in seinem Zimmer nehmen zu wollen, versucht Pia Christian zu verführen. Dieser steigt jedoch nicht auf ihre Annäherungen ein und so nimmt sie schlussendlich alleine ein Bad. Währenddessen hat sich auch Michael nach dem Streit über die vergessenen Schuhe und dem „grotesken Akt der Versöhnung“¹²⁸ in das Bad begeben, wo er eine Dusche nimmt. Unterdessen haben Helene und Lars einen versteckten Brief in der Deckenlampe gefunden. Helene öffnet den Brief und beginnt, während sie auf diesen starrt, zu weinen. Die nachfolgenden Einstellungen sind in einem schnellen Schnittrhythmus miteinander montiert: Während Helene Lars mit einem lauten „Puh!“¹²⁹ erschreckt, rutscht Michael in der Dusche aus, Christian, der eingeschlafen ist, lässt ein Wasserglas fallen und Pia, die mit offenen Augen in der Badewanne untergetaucht ist, schreckt irritiert hoch.

Ohne tatsächlich eine Rückblende zu zeigen, entsteht hier durch die Montage die Assoziation zum Selbstmord von Linda, die sich in der Badewanne ertränkt hat. Darüber hinaus offenbart sich uns hier eine Andeutung einer Parallele zwischen Pia und Linda. Dietmar Götsch sieht darin sogar Indizien für ein inzestuöses Verhältnis unter den Geschwistern auf Grund ihres gemeinsamen Missbrauchsschicksals durch den Vater.¹³⁰ Im Allgemeinen sind Intimität und somit auch die Wahl des Badezimmers als Ort des Selbstmordes von Linda ein zentrales Sujet, wie im nachfolgenden Kapitel gezeigt werden soll.

¹²⁸ Sudmann, Andreas: *Die Abkehr vom Zwang des Möglichen*. S. 89.

¹²⁹ *Dogma #1 Festen*, Regie: Thomas Vinterberg. Drehbuch: Thomas Vinterberg und Mogens Rukov. Dänemark Nimbus Film 1997. Fassung: Arthaus, 2006. 101', TC 00:22:02.

¹³⁰ Vgl. Götsch, Dietmar: Auf der Suche nach der verlorenen Unmittelbarkeit. In: Lorenz, N. Matthias (Hrsg.): *DOGMA 95 im Kontext. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Authentisierungsbestrebung im dänischen Film der 90er Jahre*. S. 17-56, hier S. 46.

2.4.4 Intime Sphären

Im Laufe der über 100-jährigen Geschichte des Kinos veränderte sich die Wahrnehmung von Filmen. Dinge, die am Beginn des 20. Jahrhunderts noch besonders authentisch und lebensecht erschienen, wirken auf das heutige Kinopublikum befremdlich und wie Relikte aus einer vergangenen Zeit. Es kann also davon ausgegangen werden, dass die Wahrnehmung von Wirklichkeit im Film immer auch in einem historischen Kontext zu lesen ist. Wuss sieht als Ursache einen „ständigen Lernprozess“¹³¹ seitens des Rezipienten, der deshalb Authentizität unterschiedlich wahrnimmt. In weiterer Folge äußert Wuss:

„Heute muss er [Anm.d.Verf.: der Film], um authentisch zu wirken, anhand winziger physischer Veränderungen feinste psychische Regungen der Protagonisten dokumentieren, und es ist darum kein Wunder, dass der Film auch immer tiefer in die Intimsphäre des Menschen eindringt, was auch die drei Beispiele deutlich belegen.“¹³²

Im Bezug auf *Festen* ist der Vorstoß in den Bereich des Intimen sowohl auf inhaltlicher als auch auf formaler Ebene zu beobachten. Thematisch bildet das Sujet des Missbrauchs innerhalb der Familie wohl die höchste Form des Eindringens in intime Sphären. Der Protagonist Christian erfährt ausgerechnet an dem geschützten Ort der Familie den Missbrauch durch den eigenen Vater. Christian scheint in Folge dessen zu keinerlei Form der Intimität fähig zu sein, da er diese nur im Ausmaß ihrer Überschreitung in der Gestalt des Missbrauchs kennen gelernt hat. Auf den Wunsch des Vaters, er solle nach Hause kommen und eine Familie gründen, reagiert er abweisend. Im Laufe eines weiteren Gesprächs, nachdem Christian seine Anklage an den Vater vor der Festgesellschaft artikuliert hat, erfahren wir von Helge, dass Christian im Laufe seines Lebens viele Frauen abgewiesen hat. „Aus dem einfachen Grund“ wie Helge ihm vorwirft „weil du nicht Manns genug bist, Christian“¹³³. Der Vorwurf der Unfähigkeit zu jeglicher Form der Intimität wird hier ausgerechnet vom Täter an das Opfer adressiert. Erst nachdem

¹³¹ Wuss, Peter: Ein kognitiver Ansatz zur Analyse des Realitäts-Effekts von Dogma-95-Filmen. In: *montage/av* 9/2, 2000, S. 101-126, hier S. 112.

¹³² Wuss bezieht sich in seinem Beispiel auf die Filme *Festen*, *Idioterne* und *Breaking the waves*. Ebd., S. 112.

¹³³ Dogma #1 *Festen*, Regie: Thomas Vinterberg. Drehbuch: Thomas Vinterberg und Mogens Rukov. Dänemark Nimbus Film 1997. Fassung: Arthaus, 2006. 101', TC 00:52:47.

Christians Anschuldigungen durch den Abschiedsbrief seiner Schwester Linda Recht gegeben wurde, scheint er zu einer Intimität fähig zu sein. In jener „Traumsequenz“¹³⁴, in der Christian durch das Telefon geweckt wird, lässt uns Vinterberg durch das zerwühlte Bett und die Anwesenheit Pia erkennen, dass Christian seine Impotenz durchbrochen zu haben scheint. Wir sehen als Zuschauer zwar nicht den Sexualakt an sich, jedoch nehmen wir ihn durch diese Andeutungen an. Auch die Frage Christians an Pia am Ende des Films, ob sie denn Lust hätte, mit ihm mit nach Paris zu kommen, kann als kathartische Lösung der Impotenz gelesen werden.

Im Gegensatz zu dieser ‚reinen‘ Form der Intimität zwischen Christian und Pia, die nur angedeutet wird, erleben wir den Sexualakt zwischen Mette und Michael in seiner ganzen Deutlichkeit. Georg Seeßlen schrieb in diesem Zusammenhang über die Darstellung der Sexualität in den ersten, nach dem Keuschheitsgelübde gedrehten Filmen:

„Sexualität kommt wie ein Schock der Realität, als das Hässliche, über die Zuschauer.“¹³⁵

Und tatsächlich erinnert die Versöhnung von Mette und Michael nach ihrem Streit über die vergessenen Schuhe keineswegs an eine intime Annäherung zweier Menschen. Vielmehr impliziert der Akt der Sexualität hier eine unglaubliche Brutalität. Paradoxerweise ist es gerade die Kamera, welche sich während des Beischlafs von Mette und Michael distanziert. Erlebten wir während des vorangegangenen Streites noch Nahaufnahmen, in denen die verzerrten Gesichter der beiden Streitenden ausdrucksstark zum Vorschein kommen, zieht sich die Kamera hier zurück und filmt von einem High-angle aus das Geschehen im Bett.

Meist jedoch erleben wir die Verwendung der von Hand gehaltenen Kamera als ein Vordringen in den Intimbereich der Darsteller und somit der Figuren. Da man in *Festen* gegen die Regel neun verstieß, welche besagte, dass nur auf 35mm-Academy gedreht werden durfte und man sich für die Verwendung einer leichten Digitalkamera entschloss, ermöglichte dies leichte und freie Bewegungen des Kameramannes Antony Dod

¹³⁴ Vgl. Anhang der vorliegenden Arbeit Peroratio/Sequenz 24 (Der Traum). S. 108.

¹³⁵ Seeßlen, Georg: Aufbruch in die Sackgasse. Die dänischen Dogma-Filme. Radikaldilettantismus oder Utopieverrat? Eine Zwischenbilanz. In: *Die Zeit*, 8. Juli 1999, S. 43.

Mantle.¹³⁶ Dies wiederum führte zu derart nahen Aufnahmen, dass man als Zuschauer das Gefühl bekommt, mitten im Geschehen zu sein. Besonders virulent tritt dieses Gefühl in jenen Szenen auf, in denen sich die Kamera durch die Gästeschar bewegt oder bei der fieberhaften Suche nach dem Abschiedsbrief von Linda beinahe selbst mitzusuchen scheint.

¹³⁶ Vgl. dazu meine Ausführungen in Kapitel 2.4.

2.5 Das Gegenteil als ästhetisches Mittel

Die Möglichkeit des Gegenteils wurde von Thomas Vinterberg und Mogens Rukov in ihrem Essay ‚Vom Schreiben und Verändern‘¹³⁷ als ein wesentliches Element hinsichtlich des gesamten Arbeitsprozesses in *Festen* angeführt. Tatsächlich lassen sich bei genauerer Betrachtung sowohl auf inhaltlicher als auch auf formaler Ebene, zahlreiche oppositionelle Paare erkennen. So wurden zu Beginn dieses Kapitels die fünf Säulen der Rhetorik als eine die Handlung strukturierende Methode von mir auf den gesamten Film hin angewendet. Sie dienten zunächst in erster Linie zu einer Orientierung innerhalb der Makrostruktur des Films. Darüber hinaus ist die Rede aber auch ein immer wiederkehrendes Moment und kann folglich als ein zentraler sprachlicher Bezugspunkt im Film betrachtet werden. Götsch bezeichnete in seiner Analyse von *Festen* die Verwendung der Sprache vor allem als „eine Form trügerischen Scheins und der Verstellung“¹³⁸. Die Rede scheint für Christian das adäquate Mittel zu sein, um den intimen Bruch, den er durch den Vater und den sexuellen Missbrauch erlebt hat, öffentlich zu rächen. Somit kann sie meines Erachtens durchaus in einer Opposition zum Topos der Intimität in *Festen* betrachtet werden.

Auch die Aufspaltung zwischen Dienerschaft und Bürgertum markiert ein gegensätzliches Paar. Während Kim und die beiden Dienstmädchen als Verbündete Christians agieren und diesen bei seiner Rache unterstützen, bildet das Schweigen der bürgerlichen Gesellschaft und deren opportunes Verhalten einen starken Kontrast dazu. Hinzu kommt, dass uns Vinterberg die Gäste als eine Masse vorführt und auf das Zeigen von Individuen weitgehend verzichtet, während wir über die Dienerschaft und ihre einzelnen Figuren mehr erfahren. Dies liegt nicht zuletzt auch daran, dass Christian zu diesen ein freundschaftliches Verhältnis pflegt. Im Fall von Pia sogar ein Verhältnis, das über das Platonische hinausgeht.

¹³⁷ Vgl. Vinterberg, Thomas, Rukov, Mogens: Vom Schreiben und Verändern. In: Hallberg, Jana, Wewerka, Alexander (Hrsg.): *Dogma 95. Zwischen Kontrolle und Chaos*. S. 89-93.

¹³⁸ Götsch, Dietmar: Auf der Suche nach der verlorenen Unmittelbarkeit. In: Lorenz, N. Matthias (Hrsg.): *DOGMA 95 im Kontext. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Authentisierungsbestrebung im dänischen Film der 90er Jahre*. S. 17-56, hier S. 21.

Wiederum als Kontrast zu diesem Verhältnis ist das Verhalten seines jüngeren Bruders Michael zum Dienstpersonal zu betrachten. Dieser benimmt sich vom ersten Augenblick an überheblich gegenüber den Angestellten, was vor allem in Szenen mit dem Rezeptionisten Lars zum Vorschein tritt. Auch versucht Michael sein Verhältnis mit dem Dienstmädchen Michelle geheim zu halten. Als diese ihm offenbart, dass sie aus dem Verhältnis mit ihm schwanger wurde, versucht er sie mit Geld zum Schweigen zu bringen.

Die gesamte formale Ebene des Films steht in Kontrast zum klassischen Dramenaufbau der Makrostruktur. Die unruhigen Kamerabewegungen, die auf Grund des Filmmaterials eigene Bildästhetik, extreme Perspektivenwechsel und zahlreiche Nahaufnahmen verunsichern den Zuschauer und wirken der klassischen Narration entgegen. In diesem Sinne ist auch das Ende des Films zu lesen. Zwar muss Helge, nachdem sich die Missbrauchsvorwürfe am Abend zuvor durch den Abschiedsbrief von Linda bestätigt haben, den Frühstückstisch verlassen, jedoch bildet die letzte Einstellung ein Close-up von Christian, wie er seinem Vater nachdenklich hinterher blickt. In diesem Sinne drängen sich mir Hamlets letzte Worte auf: „Der Rest ist Schweigen“¹³⁹.

¹³⁹ Shakespeare, William: *Hamlet. Prinz von Dänemark*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1997. S. 122.

3. Das Fest auf der Bühne

Bereits im Jahr 2000 gab es die ersten Adaptionen von *Festen* im Theater. Inzwischen gab es europaweit über 40 Interpretationen des Films für die Bühne.¹⁴⁰ Der Stoff von *Festen*, der auf Grund der realistischen Darstellung einer tragischen Familiengeschichte Assoziationen zu Stücken von Henrik Ibsen und August Strindberg auslöste, schien sich in besonderer Art und Weise für eine Adaption im Theater zu eignen.

Wie unterschiedlich zwei Bühnenfassungen mit ein- und demselben Ausgangsmaterial umgehen, soll anhand der Inszenierungen von Michael Thalheimer (Staatsschauspiel Dresden, 2000)¹⁴¹ und Philip Tiedemann (Theater in der Josefstadt, 2007)¹⁴² gezeigt werden. Michael Thalheimer inszenierte das Stück am Dresdner Staatsschauspiel im Jahr 2000. Zusammen mit der Uraufführung der Inszenierung von Burkhard C. Kosminski am Schauspielhaus in Dortmund zählt die Inszenierung von Michael Thalheimer zu den ersten Adaptionen für die Bühne im deutschsprachigen Raum. Während der Renovierungsphase des so genannten ‚Kleinen Hauses‘ – der zweiten Spielstätte des Dresdner Staatsschauspiels in den Jahren 1999 bis 2004 – fungierte das Schlosstheater, eine ehemalige Kapelle, die einen Teil des Dresdner Schlosses bildet, als Ersatzspielstätte. Für diese Kapelle erstellten Michael Thalheimer und sein langjähriger Bühnenbildner Olaf Altmann ein Raumkonzept, für das sie 2001 mit dem 3sat Innovationspreis ausgezeichnet wurden.¹⁴³ Darüber hinaus fand die Interpretation der Filmvorlage durch Michael Thalheimer auf der Bühne einen derart großen Anklang, dass er mit der Produktion zum 38. Theatertreffen in Berlin eingeladen wurde.

Sieben Jahre später – 2007 – zeigte der Regisseur Philip Tiedemann seine Version von *Das Fest* im Theater in der Josefstadt in Wien. Es handelt sich nach den Inszenierungen am Grazer Schauspielhaus (2005), am Landestheater in Vorarlberg (2005) und jener am Landestheater in Linz (2005) bereits um die vierte Bühnenadaption der Filmvorlage in

¹⁴⁰ Vgl. Stevenson, Jack: *Dogme Uncut. Lars von Trier, Thomas Vinterberg and the Gang that Took on Hollywood*. Santa Monica, Californien: Santa Monica Press, 2003. S. 84.

¹⁴¹ *Das Fest*. Premiere am 10. September 2000 im Schlosstheater am Staatsschauspiel in Dresden. Regie: Michael Thalheimer.

¹⁴² *Das Fest*. Premiere am 25. Jänner 2007 im Theater in der Josefstadt in Wien. Regie: Philip Tiedemann..

¹⁴³ Vgl. DPA. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung. Feuilleton*, Nr. 120/2001, 25. Mai 2001, S. 46.

Österreich. Philip Tiedemann inszenierte *Das Fest* in einer klassischen Guckkastenbühne, wie sie sich ab der Neuzeit im europäischen Theater als Raumsituation durchsetzte. Die Guckkastenbühne stellt eine strikte Trennung von Zuschauerraum und Bühnenraum her. Während die Bühne beleuchtet wird, liegt der Zuschauerraum im Dunkeln. Es wird so die Vorstellung von zwei voneinander abgegrenzten Welten produziert. Auch diese Produktion hatte großen Erfolg. Im Rahmen der Nestroyverleihung 2007 erhielt der Darsteller des Christian – Bernhard Schir – den Nestroypreis als bester Schauspieler.

3.1 Methode und Vorgehensweise

Die Inszenierungsanalyse wurde anhand der Videoaufzeichnungen vorgenommen, welche mir vom Dresdner Staatstheater und vom Theater in der Josefstadt für meine Untersuchung zur Verfügung gestellt wurden. Beide Videoaufnahmen sind keine für den Theaterkonsum gedachten oder geschnittenen Fassungen. Gefilmt aus der Position des einen Teils der Zuschauer, der in den Seitenschiffen der ehemaligen Kapelle des Dresdner Schlosses platziert wurde (Inszenierung Thalheimer), beziehungsweise aus einer Totalen (Inszenierung Tiedemann) bilden sie dennoch einen guten Überblick über den jeweiligen Bühnenraum und die dort etablierte Handlung.

Bei der Inszenierungsanalyse war die Videoaufzeichnung eine der Möglichkeiten, Aussagen über die beiden Adaptionen von *Festen* zu treffen. Patrice Pavis, der eine wesentliche methodologische Stütze für meine Vorgehensweise bei der Inszenierungsanalyse darstellte, spricht hier von einer „rekonstitutiven Analyse“¹⁴⁴. In diesem Sinne dienten mir neben den Videoaufzeichnungen auch Bildmaterial aus den Theaterarchiven, die jeweiligen Textfassungen, die Programmhefte, sowie Kritiken aus Tages- und Monatsmedien als weitere Quellen. Darüber hinaus besuchte ich die Aufführung der Inszenierung von Philip Tiedemann persönlich am 24.¹⁴⁵ und 26. Jänner sowie am 10. Februar und am 5. März 2007. Ab dem dritten Vorstellungsbuch wurde die Aufführung schriftlich, in Form eines Erinnerungsprotokolls, rekapituliert. Sonja Swietli – Leiterin der Kostümabteilung des Theaters in der Josefstadt – stellte mir Entwürfe der Kostüme für meine Untersuchung zur freien Verfügung. Zusätzlich bot sich mir die Möglichkeit, eine Skizze des von Etienne Pluss gestalteten Bühnenbildes zu erhalten.

Das Hauptaugenmerk der Arbeit liegt auf der Inszenierung von Michael Thalheimer, der auf Grund der besonderen Raumkonzeption für eine interessante Umsetzung von *Festen* auf der Bühne sorgte. Die Inszenierung von Philip Tiedemann soll hingegen an jenen

¹⁴⁴ Pavis, Patrice: *Analyzing performance: theater, dance, and film*. Michigan: University of Michigan Press, 2003. S. 10f.

¹⁴⁵ Am 24. Jänner 2007 handelte es sich im Theater in der Josefstadt um eine öffentliche Generalprobe von *Das Fest*.

Stellen als Beispiel in der Arbeit herangezogen werden, wenn es gilt Differenzen zur Umsetzung durch Thalheimer zu betonen.

3.2 Intermediale Bezüge

Einen Kinofilm für die Bühne zu adaptieren – so scheint es zumindest – erweckt nach wie vor ein gesteigertes Interesse der Rezipienten. Obwohl man davon ausgehen kann, dass die heutige Gesellschaft über weit höhere mediale Kompetenzen als noch vor zehn Jahren verfügt, forciert die Umsetzung eines Films auf der Bühne nach wie vor die Diskussionen darüber. Kinofilme auf der Bühne bewirken ein Entstauben des antiquierten Images des Theaters. Frei nach dem Motto: weg von literaturbasiertem Theater und hin zu Geschichten, die das Leben schreibt. Die ‚Hochkultur‘ (das Theater) öffnet sich gegenüber der ‚Populärkultur des Alltags‘ (dem Kino). Erstere zeigt sich damit innovativ und offen für die andere Kunstform.¹⁴⁶

Gerade die Transparenz und die Vielfalt der Darbietungen des zeitgenössischen Theaters, das nicht länger auf Dramenvorlagen zurückgreifen muss, sondern sich an unterschiedlichsten Medien orientiert und bedient, stellen jedoch die Theaterwissenschaft vor neue Herausforderungen. Die theaterwissenschaftliche Forschung beginnt den Kern ihres Interesses – das Theater – kritisch zu hinterfragen und konzentriert sich auf jene Eigenschaften, die ‚typisch‘ für das Medium sind. Laut dem Theaterwissenschaftler Jens Roselt fallen den so genannten „Theaterenthusiasten“¹⁴⁷ eine Reihe von Attributen ein im Glauben, so eine Abgrenzung zum ‚Konkurrenten‘ Film ziehen zu können: „Echtheit, Körperlichkeit, Authentizität oder Präsenz“¹⁴⁸ sind nur einige aufgezählte Elemente, die mit Theater assoziiert werden. Hinzu kommt, dass die Aufführung immer auch ein transitorisches Moment ist, das im Augenblick seines Entstehens auch schon wieder vorbei und für immer verloren ist.

Seit der Videoaufnahme ist es uns jedoch möglich, Inszenierungen zu rekonstruieren und das Theatererlebnis, wenn auch nicht am eigenen Leib, so aber dennoch in einem gewissen Sinne erfahrbar und zugänglich zu machen. Auf Grund der literarischen Tradition des Theaters gestalteten sich frühere Inszenierungsanalysen oftmals als sehr

¹⁴⁶ Vgl. König, Anne-Sylvie: Warum und wie man Kinofilme auf das Theater bringt. In: *Dramaturg. Zeitschrift der Dramaturgischen Gesellschaft*, 2/2003, S. 15-16, hier S. 15.

¹⁴⁷ Roselt, Jens: Theater souverän. Bühne und Medien im Dialog. In: *Theater der Zeit*, Februar 2004. S. 4-5, hier S. 4.

¹⁴⁸ Ebd., S. 4.

textgebunden. Argumente wurden in der Literaturvorlage gesucht und anhand des Textes manifestiert. Vergessen wurde, dass die Analyse sich in einem hohen Maße auch mit bildästhetischen Fragestellungen auseinanderzusetzen hat. Auf Grund der Möglichkeit der Videoanalyse können nun jedoch diese bildtheoretischen Fragestellungen näher bestimmt und somit Eingang in die Inszenierungsanalyse finden. Dies ist insbesondere im Fall der Inszenierung von *Das Fest* von Bedeutung, da das Ausgangsmaterial – der Film *Festen* – wie ich in Kapitel 2 gezeigt habe, innerhalb der Filmrezeption auf Grund seiner Bildästhetik für Aufsehen sorgte. Darüber hinaus geraten Begriffe wie Wirklichkeit und Authentizität gerade bei der Adaption eines Filmstoffes in den Mittelpunkt des Interesses, wie Anne-Sylvie König in ihrem Aufsatz anführt:

„Und geht man weiter davon aus, dass die Diskontinuität des Raumes im Film eine Dichte und einen Perspektivenwechsel bei der Darstellung einer Geschichte und ihrer Figuren erlaubt, so muss die Kontinuität des Raumes im Theater und deren Grenzen und Chancen bedacht werden.“¹⁴⁹

Die Fragen, die sich nun in Hinblick auf die beiden Inszenierungen stellen, sind: Wie setzt man einen Film, dessen Bildästhetik entscheidend durch filmspezifische Codes wie Close-ups, Medium-close-ups oder extreme Perspektivenwechsel geprägt wurde, auf der Bühne um? Welche thematischen, dramaturgischen und ästhetischen Strukturen übernimmt oder verändert man in der Inszenierung? In welchen Elementen liegt eine mögliche Übersetzung filmspezifischer Ausdrucksmittel auf der Bühne? Worin lässt sich eine Eigenständigkeit der Theaterästhetik gegenüber der Filmästhetik erkennen?

¹⁴⁹ König, Anne-Sylvie: Warum und wie man Kinofilme auf das Theater bringt. In: *Dramaturg. Zeitschrift der Dramaturgischen Gesellschaft*, 2/2003. S. 15-16, hier S. 16.

3.3 Handlungsstrukturierung

Michael Thalheimer erstellte zusammen mit seiner damaligen Dramaturgin Heike Müller-Merten jene Fassung, die mir für meine Untersuchung vorliegt und welche ich mit der Videoaufzeichnung abgeglichen habe. Für eine bessere Darstellung der Analyse habe ich – ähnlich wie ich sie bereits für den Film vorgenommen habe – beide Inszenierungen in Sequenzen unterteilt. Diese finden sich mit den dazugehörigen Sequenzbezeichnungen im Anhang. Als Sequenzbezeichnungen orientierte ich mich an den Überschriften des Filmsequenzprotokolls. Die fortlaufende Nummerierung der Szenen habe ich aus der jeweiligen Textfassung entnommen. Die Überschriften stammen zum Teil ebenfalls aus den Textfassungen oder wurden von mir hinsichtlich einer einfacheren Lesart zum Teil selbst erstellt. Szene 13 sowie Szene 33 bei Thalheimer wurden im Text und in der Inszenierung vom Regisseur zwar gestrichen, von mir aber dennoch im Protokoll infolge der durchgehenden Nummerierung angeführt.¹⁵⁰

Auf Grund der Sequenzeinteilung erschließt sich, dass die Inszenierung von Michael Thalheimer im Wesentlichen der Chronologie des Films folgt. Jedoch zeigt der Regisseur vor der Ankunft der Gäste¹⁵¹ sowohl das Finden des Abschiedsbriefes von Linda,¹⁵² das erste Aufeinandertreffen zwischen Christian und seinem Vater,¹⁵³ als auch die Begegnung zwischen Christian und Pia.¹⁵⁴ Erst im Anschluss an diese Sequenzen erfolgt die Ankunft der Gäste. Die Suche nach den Schuhen von Mette und Michael, die in einen Streit ausartet und schlussendlich zur Versöhnung durch Kopulation führt, schließt Thalheimer an den Einzug der Festgäste an.¹⁵⁵ Jene Sequenz also, die im Film mit Hilfe einer Parallelmontage gezeigt wird, spaltet Thalheimer hier in drei einzelne Szenen auf, womit er ihnen großen Raum gibt.

Anders verhält es sich in der Inszenierung von Philip Tiedemann. Das von ihm erstellte Regiebuch orientiert sich im Wesentlichen an jener Textfassung wie sie Burkhard C.

¹⁵⁰ Vgl. Anhang der vorliegenden Diplomarbeit. S. 108.

¹⁵¹ Vgl. Anhang der vorliegenden Diplomarbeit Narratio/Szene 11 (Einmarsch der Gäste). S. 108.

¹⁵² Vgl. Anhang der vorliegenden Diplomarbeit Narratio/Szene 6 (Das Finden des Briefes). S. 108.

¹⁵³ Vgl. Anhang der vorliegenden Diplomarbeit Narratio/Szene 8 (Christian und sein Vater). S. 108.

¹⁵⁴ Vgl. Anhang der vorliegenden Diplomarbeit Narratio/Szene 10 (Christian und Pia). S. 108.

¹⁵⁵ Vgl. Anhang der vorliegenden Diplomarbeit Narratio/Szene 12 (Die Schuhe). S. 108.

Kosminski und Juliane Gruner für die Bühne in Dortmund eingerichtet haben. Es handelt sich hierbei um die Textfassung, wie sie der Fischer Verlag als Bühnenfassung für das Theater zur Verfügung stellt. Auch hier orientieren sich die Handlungsabschnitte im Wesentlichen an der Drehbuchvorlage und weichen daher auch nicht sonderlich von der Makrostruktur des Films ab. Aus dem Drehbuch entnommen ist jedoch eine Introduction, welche die tote Schwester Linda zeigt, wie sie den Abschiedsbrief in einem Luster versteckt. Nach ihrem Abgang von der Bühne tritt der Vater auf und wendet sich in einer Rede direkt an das Publikum im Zuschauerraum. Seine sich selbst verherrlichende Rede, in der er auf seine beruflichen und privaten Erfolge hinweist, wirkt wie ein Bruch mit der dramatischen Illusion. Eine zweite Rede *ad spectatores* folgt der Parallelmontage, die als solche auf der Bühne gezeigt wird. Auch diese zweite Rede wirkt wie ein Ausschnitt und kommentiert indirekt das Geschehen auf der Bühne.

Was die Figuren betrifft, so übernehmen beide Theaterregisseure einen Großteil der handlungstragenden Personen aus der Filmvorlage. Nur im Fall des Dienstpersonals und der Gäste gibt es Abweichungen. Thalheimer entschied sich, Kim (Koch) und Lars (Empfangschef) in einer Figur – Kim ist Empfangschef und Jugendfreund von Christian – zusammenzufassen. Des Weiteren verzichtete der Regisseur auf die Darstellung der Kinder von Michael und Mette und reduzierte die Gäste auf die Großeltern, den Toastmaster und Onkel Leif. Die Figur der toten Schwester Linda bleibt bei Thalheimer die Abwesende und wird als solche nicht personifiziert auf der Bühne gezeigt. Philip Tiedemann hingegen entschied sich, die beiden Dienstmädchen Pia und Michelle in einer Person – Pia, das Dienstmädchen, Jugendfreundin von Christian und ehemalige Geliebte von Michael – zusammenzufassen. Zudem gab es in der Inszenierung im Theater in der Josefstadt auch einen Darsteller für das Kind von Mette und Michael, sowie drei anwesende Gäste.

Es kann festgestellt werden, dass die Theaterdramaturgie nur in Nuancen von der Filmdramaturgie abweicht. Da sich die Handlung der Filmvorlage an einem klassischen fünftaktigen Dramenaufbau orientiert und linear erzählt wird, mussten hier für die Theaterdramaturgie keine signifikanten Veränderungen vorgenommen werden. Wesentliche Unterschiede gibt es jedoch in der Raumkonzeption, wie im folgenden Kapitel gezeigt werden soll.

3.4 Der Raum

3.4.1 Offenes und geschlossenes Raumkonzept

Michael Thalheimer und Olaf Altmann hoben im Schlosstheater in Dresden kurzerhand das Prinzip der vierten Wand auf und setzten einen Teil der Zuschauer rund um eine riesige Festtafel, die als raumfüllendes Element den Großteil des Bühnenraums einnahm. Auf dieser Tafel servierte man im Laufe des Abends für das darum sitzende Publikum – in etwa 50 Personen¹⁵⁶ – und die Schauspieler ein Drei-Gänge-Menü mit anschließendem Kaffee. Zudem wurde diese aber auch von den Darstellern als Spielfläche genutzt. Als Beispiel für die zweifache Nutzung der Tafel, sowohl als Spielfläche wie auch als Festtafel, fungiert nachstehendes Bildmaterial aus dem Dresdner Theaterarchiv. Die erste Abbildung zeigt eine Szene gegen Ende des Stückes. Während die Darsteller auf der Festtafel agieren, befindet sich jener Teil des Publikums, der um diese Festtafel platziert wurde, in unmittelbarer Nähe zu den Darstellern:

¹⁵⁶ Laut dem Entwurf des Bühnenplans wurde es für 104 Personen (einschließlich der Darsteller) konzipiert. Der Videoaufzeichnung habe ich entnommen, dass in der gefilmten Inszenierung rund 50 Zuschauer (exklusive der Darsteller) zugegen waren.



Abbildung 1: v.l.n.r.: (stehend) Pia, Maître Kim, Michelle, Mette, Gbatokai und Helene ; (sitzend) Helmut Sachs und Onkel Leif; Quelle: Dresdner Staatstheaterarchiv © Fotograf: HL Böhme

Ebenso ersichtlich auf dem oben angeführten Bild ist die Videoleinwand an dem einen Ende der Festtafel. Diese wurde zunächst, ähnlich wie in älteren Kinos, durch einen Vorhang verdeckt und erst im Laufe des Abends in die Handlung integriert. Vor dieser Videowall befanden sich das Buffet, von dem aus die Gäste zum Teil bewirtet wurden, sowie ein Klavierspieler, der die gesamte Aufführung musikalisch untermalte.

Des Weiteren gab es eine zusätzliche Spielfläche abseits des Festtisches. Mit dem Bühnenraum durch eine steile Treppe, die beinahe die gesamte Querseite des Raums einnahm, verbunden, erhob sich ein Podium auf der anderen Seite des Tisches. Das Podium konnte ebenfalls als Plattform genutzt und bespielt werden. Den Altarraum der Schlosskapelle dahinter verdeckte Altmann mit roten Samtvorhängen. Ebenso hüllte er die Treppe in roten Samt, um so den Eindruck einer Showtreppe zu erwecken. Abbildung 2 zeigt diese Podiumsbühne und die davor stehende Showtreppe:

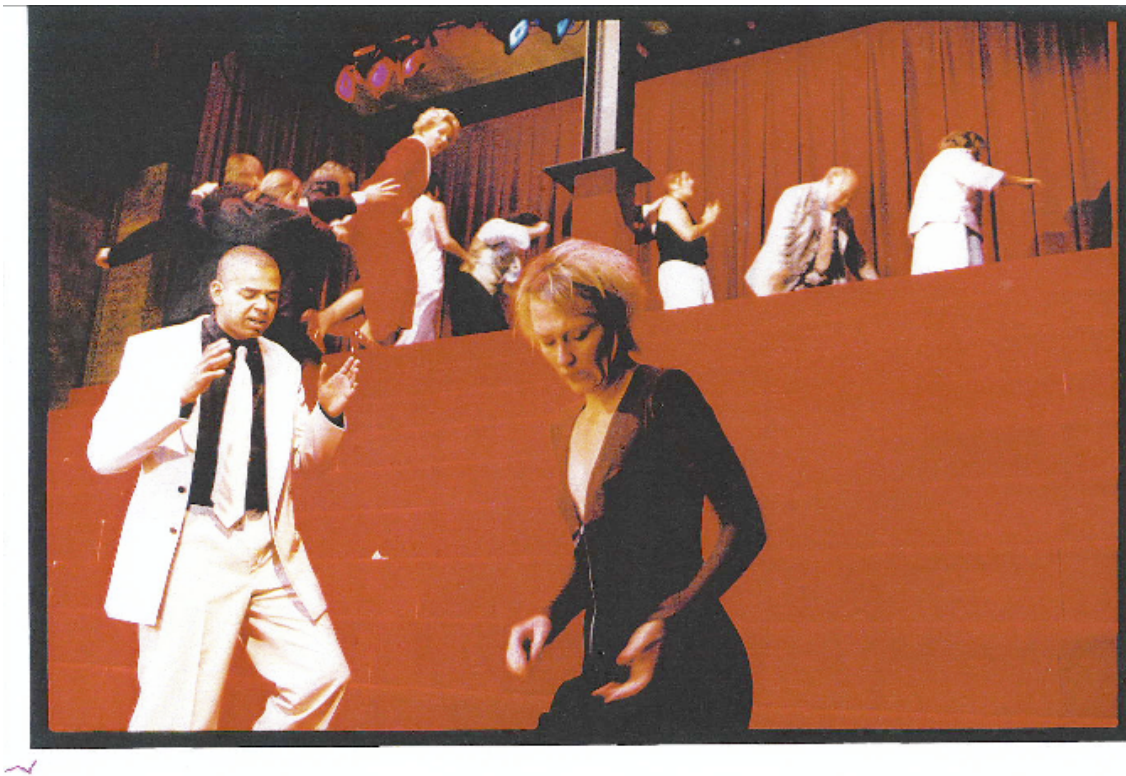


Abbildung 2: (vorne) v.l.n.r. Gbatokai und Helene. (hinten) v.l.n.r.: Pianist, Helge, Else, Onkel Leif, Mette, Michael, Kim, Michelle, Großvater und Großmutter; Quelle: Dresdner Staatstheaterarchiv © Fotograf: HL Böhme

Schließlich gab es noch Platz für zusätzliche Zuschauer in den beiden Seitenschiffen der Kapelle. Die insgesamt fünf Logen zu je sechs Personen waren in Bezug auf die Preiskategorie günstiger, da dieser Teil des Publikums nicht am Abendessen teilnahm. Sie waren somit reine Beobachter des Geschehens und konnten jenen Zuschauern, die in der Mitte um das Podest saßen, während der Vorstellung zusehen.

Dem entgegen steht das auf den ersten Blick weitaus weniger intime Raumkonzept des Bühnenbildners Etienne Pluss im Theater in der Josefstadt, das über eine Raumkapazität von 600 Sitzplätzen verfügt.¹⁵⁷ Auf der von Pluss gestalteten Bühne befand sich eine im Halbkreis geformte Wand aus dunkelbraunem Holz. Dort fanden wir von der linken Seite ausgehend betrachtet einen Treppenaufgang, eine Saaltür sowie das Rezeptions- und Küchenfenster. Des Weiteren gab es eine Öffnung mit dahinter sichtbar werdendem Badezimmer, eine Tür, die in dieses Badezimmer führte, eine weitere Saaltür, die als

¹⁵⁷ Theater in der Josefstadt: <http://www.josefstadt.org/Theater/Theater/alleSpielstaetten.html> Zugriff: 09.12.2008.

Eingangstür fungierte, eine Öffnung für einen dahinter verborgenen Wandschrank, sowie eine weitere Öffnung für ein herausziehbares Bett. Die Bühne war nach oben bis zum Schnürboden offen. Lediglich über der halbrunden Wand befand sich ein „in Magritte-Manier“¹⁵⁸ mit Wolken bemalter Halbzyylinder, der aus einem nicht näher bestimmbar durchsichtigen Material war. Ein Luster, der im Laufe der Vorstellung immer wieder gesenkt und gehoben wurde, fungierte als Spiegelung eines realen Lusters, der über dem Parkett des Theaters in der Josefstadt angebracht ist. Immer wieder wurde deshalb in Kritiken und Rezensionen darauf hingewiesen, dass sich das gesellschaftliche Milieu der Handlung von *Das Fest* und das anwesende Publikum des Theaters in einer gewissen Form spiegeln.¹⁵⁹

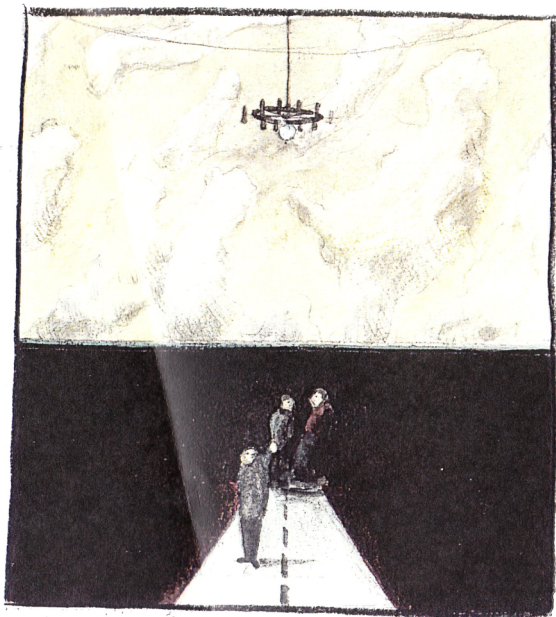
Am Beginn der Inszenierung definieren bereits wenige Versatzstücke einen Raum. So befanden sich links zwei bequeme Stühle aus Leder und eine Lampe. Bühnenumbauten während der Inszenierung nahmen die Darsteller selbst vor. Aus den genauen Aufzeichnungen des Bühnenentwurfes lässt sich erkennen, dass man in dieser Inszenierung – was einige Elemente des Bühnenbildes betraf – sehr großen Wert auf Feinheiten legte. So finden sich im Entwurf detailreiche Aufzeichnungen des Badezimmers, sowie für das Rezeptions- und Küchenfenster Elemente wie ein Schlüsselboard oder Kochutensilien. Bespielt wurde der Raum vor der Wand. Darüber hinaus gab es auch auf der halbkreisförmigen Wand, die Möglichkeit sich zu bewegen. Dies wurde vor allem von der Figur Linda genutzt.

Durch die einheitliche Fläche der Guckkastenbühne musste diese sowohl als Außen- wie auch als Innenraum gezeigt werden. Mit Hilfe des Lichtes und den Versatzstücken wurde der Raum auf der Bühne von einer Landstraße, zuerst zu einem Hotelfoyer verändert, dann in einer weiteren Szene in drei Zimmer aufgeteilt und schließlich bis zum Ende der Inszenierung als Speisesaal ausgewiesen. Die nachfolgenden Skizzen aus dem Plan für die Theaterwerkstatt verdeutlichen die Bühnensituation und ihre unterschiedliche Nutzung. Skizzenbild 1 zeigt eine Straße, die mit Hilfe der Verdunkelung des übrigen Bühnenraums, durch Licht sowie durch Auto- und Regengeräusche hergestellt wurde.

¹⁵⁸ Huber-Lang, Wolfgang: Griechisches Tragödie im Speisesaal: „Das Fest“ in der Josefstadt. In: *APA* 28. Jänner 2007.

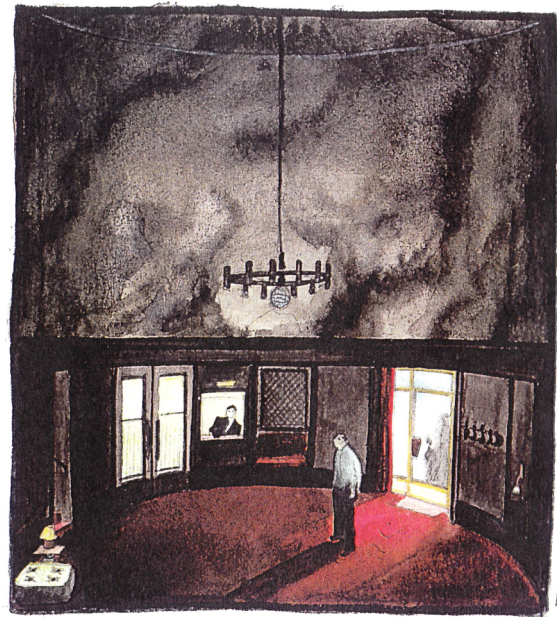
¹⁵⁹ Vgl. Schreiber, Ewald: Vater unser. Das Theater in der Josefstadt zeigt eine Bühnenfassung von Thomas Vinterbergs ausgezeichnetem Film „Das Fest.“ In: *City* Nr.4/2007. S. 14.

Skizzenbild 2 zeigt uns das Hotelfoyer. Mit dem dritten Bild wurden uns drei Zimmer suggeriert, die nur durch Licht und wenige Requisiten etabliert wurden. Skizzenbild 4 zeigt uns den verstell- und bewegbaren Tisch, den die Darsteller selbst im Bühnenbild einfügten. Mit nur einigen wenigen Elementen und mit Hilfe des Lichtes etablierten sich so unterschiedlichste Raumsituationen auf der einheitlichen Fläche der Guckkastenbühne:



CHRISTIAN, MICHAEL, DETTE, LINDA

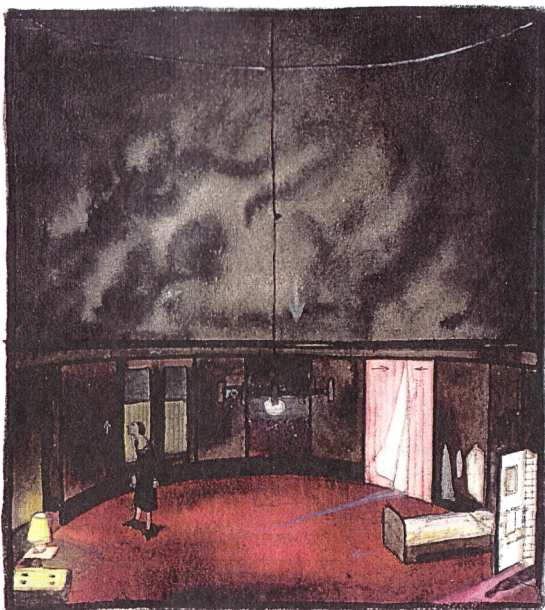
DAS FEST - I. Bild - SZENE 1



MICHAEL, LARS, (CHRISTIAN, DETTE, LINDA)

DAS FEST - I. Bild - SZENE 2

↑ ~ ~ ~ ↓



HELENE, LARS - (DETTE, MICHAEL)

DAS FEST - II. Bild - SZ 1 & 2



FAMILIE & GESELLSCHAFT

DAS FEST - II. Bild - GEBURTSTAG

Abbildung 3: (oben) v.l.n.r.: Bild 1 „Die Straße“, Bild 2 „Hotelfoyer“; © Etienne Pluss

(unten) v.l.n.r.: Bild 3 „Drei Zimmer“, Bild 4 „Festtisch“; © Etienne Pluss

Die Raumkonzepte von Olaf Altmann und Etienne Pluss sind sehr unterschiedlich. Während Altmann für *Das Fest* in der ehemaligen Kapelle mehrere heterogene

Spielflächen schuf, erzeugte Pluss in der Guckkastenbühne einen flexibel bespielbaren Raum. Durch die komprimierte Form des Ortes in der Filmvorlage – das Drama spielt sich im Wesentlichen im Haus und um den Festtisch ab – hatten beide Bühnenbildner jedoch die Möglichkeit, sich auf einen Raum zu konzentrieren. Dieser musste im Laufe des Abends weder bei Thalheimer noch bei Tiedemann mit besonderem Aufwand umgestaltet werden.

3.4.2 Der intime Raum

„Theater heißt: eine von Akteuren und Zuschauern gemeinsam verbrachte und *gemeinsam verbrauchte Lebenszeit* in der gemeinsam geatmeten Luft jenes *Raums*, in dem das Theaterspielen und das Zuschauen vor sich gehen.“¹⁶⁰

Damit beschreibt Lehmann in seinen Ausführungen über das zeitgenössische Theater das Wesen des Theatererlebnisses – das Agieren der Darsteller vor den Zuschauern in einem gemeinsamen Raum in der Gegenwart. Sowohl ohne den Schauspieler, als auch ohne den Zuschauer wäre der ‚Vorgang‘ Theater nicht möglich. Es ist die Interaktion zwischen diesen Komponenten, die sich oft so schwer in Worte fassen lässt und welche den Analysierenden, der sich mit dem Aufführungsprozess auseinandersetzt, immer wieder vor neue Herausforderungen stellt. Theater ist ein Ort, wie Lehmann weiter ausführt, „an dem eine einzigartige Überschneidung von ästhetisch organisiertem und alltäglich realem Leben geschieht.“¹⁶¹ Es ist das Aufeinandertreffen zweier Welten und der dabei entstehende kommunikative Prozess.¹⁶²

In Michael Thalheimers Inszenierung wird dieser kommunikative Prozess in den Mittelpunkt des Bühnenraumes gestellt, um nicht zu sagen, direkt in Szene gesetzt. Indem er einen Teil der Zuschauer an die Festtafel setzt und sie an einem tatsächlich stattfindenden Abendessen teilhaben lässt, werden sie zu konstitutiven Elementen der Handlung. In Anlehnung an die Filmvorlage treten sie als eine anonyme Masse auf, die das Geschehen beobachtet und deren opportunes Verhalten auffällt. Aufgefordert, nach den Missbrauchsvorwürfen gegen den Vater diesem auch noch zuzuprosten, kamen die

¹⁶⁰ Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. S. 12. Hervorhebungen im Original.

¹⁶¹ Ebd., S. 12.

¹⁶² Vgl. ebd., S. 13.

Theatergäste – wie aus Kritiken und der Videoaufzeichnung hervorgeht – tatsächlich in Verlegenheit: Sollten sie den Anweisungen folgen und auf den vermeintlichen Täter anstoßen, oder handelte es sich lediglich um ein Spiel? Die meisten Festgäste entschieden sich dafür, dem Täter zuzustoßen und sich somit auf das von Thalheimer konzipierte Spiel einzulassen.¹⁶³ Das Theatererlebnis wird ‚echt‘ und der Zuschauer hier „mehr oder weniger freiwillig zum Mit-Akteur.“¹⁶⁴ Der Bühnenraum wird bei Thalheimer als Fortsetzung des realen Theaterraums betrachtet und nicht als dessen Ersatz oder Metapher. Für die Zuschauer hat dies zur Konsequenz, dass realer und fiktiver Raum verschwimmen. Es kommt zu einer Vermischung der beiden Welten. Der Bühnenraum beginnt nicht erst in einiger Distanz, wie es bei Tiedemanns Inszenierung in der Guckkastenbühne der Fall ist, sondern die Zuschauer befinden sich mitten in der Intimität des szenischen Raumes. Der Regisseur erzeugt hier durch seine Raumkomposition eine plastische und somit durchdringende Form von Authentizität.

Zusätzlich ändert sich durch die Anordnung des einen Teils der Zuschauer in der Mitte der Bühne die Perspektive zu dem Dargestellten. Darsteller, Figuren und die Geschichte werden aus einer bedrängend wirkenden Nähe erlebt, die man mit den Close-ups der Filmvorlage vergleichen könnte. Im Theater sind die Zuschauer jedoch gefordert, durch die physische Nähe zum Dargestellten eine gewisse Distanz zu den Schauspielern aufzubauen. Jens Roselt formulierte hierzu die passende Fragestellung:

„Die Frage ist dann nicht: Wo und wie haben sich die Zuschauer in den Figuren auf der Bühne wieder erkannt, sondern wodurch haben sie sich unterschieden? Was war ihnen fremd?“¹⁶⁵

Es eröffnet sich jedoch noch eine zweite Ebene. Jene Zuschauer in den Seitenschiffen der Kapelle nehmen nicht aktiv am Abendessen teil. Sie befinden sich in (sicherem) Abstand zur Darstellung und beobachten die Zuschauer um die Festtafel. Dadurch wird zum einen die Rolle der Zuschauer um den Festtisch als Festgäste untermauert und zum anderen die Assoziation zu einem Gerichtssaal hergestellt. Während das Publikum in der Mitte die

¹⁶³ Vgl. Kranz, Oliver: Frühkritik: „Das Fest“ von Michael Thalheimer beim Theatertreffen. In: *ORB/NDR, Radio 3, Ouverture*. Sendung vom 17.5.2001.

¹⁶⁴ Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. S. 287.

¹⁶⁵ Roselt, Jens: In Ausnahmeständen. Schauspieler im postdramatischen Theater. In: Arnold, Heinz Ludwig und Dawidowski, Christian (Hrsg.): *Theater fürs 21. Jahrhundert*. München: Edition Text+Kritik, 2004. S. 166-176, hier S. 176.

Geschworenen darstellt, sind die Zuschauer in den Seitenschiffen die Zeugen der Anklage. Darüber hinaus tritt auch der rituelle Aspekt der Bühnensituation hervor. Indem die Zuschauer zu einem konstitutiven Teil der Tragödie werden, beruft sich das Theater hier auf seine Wurzeln im Ritus.

Tiedemann hingegen zeigt uns einen zum Zuschauer hin abgeschlossenen und gerahmten Bühnenraum. Der ‚Als-ob‘ Charakter dieser Guckkastenbühne, sowie die Details der Requisiten und Dekorationen, lassen darauf schließen, dass hier eine Vollständigkeit der dramatischen Illusion vermittelt werden soll. Bei Tiedemann konzentriert sich das Spiel auf diesen dunklen, mit Holz vertäfelten Raum. Inhaltliche Assoziationen mit den modernen realistischen Dramen aus dem Norden werden in der auf ein Kammerspiel hin ausgerichteten Bühne hergestellt. Als einen intimen und atmosphärisch bedrückenden Raum könnte man deshalb das von Etienne Pluss gestaltete Bühnenbild beschreiben. Als problematisch erweist sich hier jedoch die zum Zuseher hin abgeschlossene Guckkastenbühne und die tatsächliche Raumgröße des Theaters. Es widerspricht einem intimen Raumgefühl, sodass Gesten und Aktionen auf der Bühne von den Darstellern größer gezeigt werden müssen.

3.4.3 Dramatischer Fokuswechsel

Im Bühnenraum von Michael Thalheimer gibt es mehrere Spielflächen, die abwechselnd bespielt werden. Handlung wird also nicht nur um den Festtisch etabliert, sondern auch auf diesem, sowie auf der erhöhten Podiumsbühne an dem einen Ende der Festtafel. Die verschiedenen Spielflächen werden vor allem durch das Licht und die Darsteller etabliert. Es lassen sich in ihrer Nutzung gewisse Gesetzmäßigkeiten erkennen. So finden Traumsequenzen beziehungsweise surreale Szenen auf dem Tisch in der Mitte der Bühne statt: Das Finden des Abschiedsbriefes, wie auch die erste Begegnung zwischen Christian und Pia, sowie die verzweifelte Suche nach den vergessenen Schuhen erhebt Thalheimer ins Zentrum des Bühnenraums auf die Festtafel. Das Abendessen und die Anschuldigungen Christians finden direkt an der Festtafel statt. Handlungen, die im Film abseits des Festtisches passieren – etwa die Ankunft der Festgäste – zeigt der Regisseur über die Podiumsbühne.

Obwohl unterschiedliche Spielflächen bespielt werden, geschieht dies nie simultan, sondern der Fokus wird sukzessive und im Rahmen der Handlungsentwicklung auf das Dargestellte gelenkt. Diese, durch die Inszenierung herbeigeführten Fokuswechsel sind vergleichbar mit Momenten aus der Kinoerfahrung.¹⁶⁶ Durch diese unterschiedlichen Spielflächen wird der Blick des Zuschauers – ähnlich einer Parallelmontage im Film – zwischen den heterogenen Feldern hin und hergeführt. Der Bühnenbildner Olaf Altmann äußerte in einem Interview folgende Intention seiner Raumgestaltung:

„Interessant war es, eine adäquate Übersetzung für die Dogma-Ästhetik des Filmoriginals zu finden. Indem alle Zuschauer gemeinsam mit den Figuren des Stücks an einer großen Tafel am ‚Fest‘ teilnehmen und damit das Prinzip der vierten Wand aufgehoben ist, wird es möglich, dass jeder ‚Gast‘ gewissermaßen sein eigener Kameramann ist, dass jeder Zuschauer verschiedene Details der Geschichte fokussiert und zusammensetzt, wie es etwa die Handkamera im Film suggeriert.“¹⁶⁷

Indem jedoch auch die Darsteller eine Zuschauerhaltung gegenüber den Figuren, die gerade aktiv spielen, einnehmen, erfolgt eine zusätzliche Konzentration und Fokussierung auf die Aktion, die gerade stattfindet. Dadurch hierarchisiert Thalheimer das Geschehen und manipuliert den Blick des Publikums, ähnlich der Handkamera im Film.

Auch Philip Tiedemann arbeitet in seiner Inszenierung sehr stark mit Fokussierungen. Jene Konzentration und Aufmerksamkeit auf die Figuren, die im Film durch die flexible Handkamera erzeugt wird und die Thalheimer durch seine pluralen Spielfelder evoziert, muss der Regisseur in der Josefstadt jedoch anders in Szene setzen. Das Licht dient ihm dabei als wesentliches Ausdrucksmittel. Es hilft ihm, den Fokus entweder auf gewisse *dramatis personae* zu lenken oder den Fokus von ihnen abzuwenden. Dieses Phänomen nutzt Tiedemann gleich zu Beginn seiner Inszenierung. Auf der zunächst dunklen Bühne in der Josefstadt wird eine blasse, gelbe Lichtspur etabliert. In dieser tritt Linda auf und versteckt, nachdem sie ausdruckslos ins Publikum geblickt hat, den Brief im Luster. Sodann markiert sie mit Kreide Zeichen am Boden und an der Wand, die als weitere Hinweise in einer späteren Szene für Helene und das Finden dieses Abschiedsbriefes dienen werden. Zu diesem Zeitpunkt ist das übrige Bühnenbild noch im Dunkeln. Die

¹⁶⁶ Vgl. Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. S. 296.

¹⁶⁷ Altmann, Olaf: Ein leerer Raum im Bühnenraum. Olaf Altmann im Gespräch mit Thomas Irmer. In: *Theater der Zeit*, 2002, Nr.5, Mai 2002. S.28-32, hier S. 30.

Fokussierung mit Hilfe des Lichtes wird gänzlich auf das Verstecken des Abschiedsbriefes von Linda im Luster gelenkt. Nach dem Abgang Lindas durch die Badezimmertür tritt der Vater durch dieselbe Lichtstraße wie zuvor seine tote Tochter auf. Er geht vor bis an die Rampe. In diesem Moment wechselt das blasse auf ein gelbes, kegelförmiges Licht in dessen Mitte der Vater steht. Er spricht in die dunkle Masse des Publikums, ähnlich einer Ansprache:

„Sechzig Jahre! Wird man sechzig, wie ich heute, dann hat man kein Ziel mehr. Die meiste Zeit seines Lebens hat man gelebt, zum Umsatteln ist es zu spät. Wer aber, wie ich, sein Leben gut und erfolgreich verbracht hat, kann zurückblicken – und nach vorn.“¹⁶⁸

Der Fokus liegt bei dieser Ansprache gänzlich auf dem Vater. Zudem ist er in der gesamten Inszenierung die einzige Figur, welche die dramatische Handlung unterbricht, um sich in zwei Reden direkt an das Publikum zu wenden.

Durch kontrastierende Lichteinstellungen ist es im weiteren Verlauf der Inszenierung möglich, gewisse Handlungen aus dem Fokus und somit der Aufmerksamkeit der Zuschauer wegzunehmen. Dies kommt etwa dann zum Einsatz, wenn sich die drei Bediensteten Pia, Kim und Lars über die weitere Vorgehensweise von Christian beraten und beschließen, die Autoschlüssel der Gäste zu stehlen. Christian sitzt in dieser Szene vorne an der Rampe und blickt ins Publikum. Er ist nicht beleuchtet und somit *out of focus*. Die Bediensteten weiter hinten auf der Bühne, die über ihren Plan, die Autoschlüssel zu verstecken, diskutieren, sind beleuchtet. Obwohl die beiden Vorgänge auf der Bühne gleichzeitig passieren, werden sie durch das Licht voneinander abgegrenzt.

3.4.4 Lichtkonzept und Wirkung

Das Licht dient in der Inszenierung von Thalheimer zum einen dazu, eine gewisse Stimmung zu erzeugen. So bemerkt man vor allem zwei kontrastierende Lichtstimmungen: Einerseits ein warmes, gelbes Licht, welches die Aufführung dominiert. Andererseits gibt es ein bläuliches, dunkles Licht, welches vor allem dann zum

¹⁶⁸ *Das Fest*. Regie: Philip Tiedemann. Theater in der Josefstadt. DVD-Mitschnitt der öffentlichen Generalprobe am 24. Jänner 2007, 140', TC 00:04:00.

Einsatz kommt, wenn es sich um unheimliche oder traumartige Szenen handelt. Letztgenanntes wird beispielsweise eingesetzt, wenn Helene und Lars den Abschiedsbrief von Linda finden, oder in der ersten Begegnung zwischen Pia und Christian in der Mitte des Festtisches. Auf der anderen Seite wird das Licht auch dazu benutzt, die Darsteller von den übrigen Zuschauern um den Festtisch abzugrenzen. Thalheimer hebt die Darsteller durch auf sie gerichtete, zumeist gelbe Lichtspots von den Zusehern aus dem Dunkeln ab. Bereits in jener Szene, in der Christian dem Vater das erste Mal begegnet und sich zu den Zuschauern an den Tisch setzt, wird das Licht als Stilmittel eingesetzt, um Protagonisten und Publikum voneinander abzugrenzen.

Eine weitere wichtige Aufgabe des Lichtes besteht darin, schnelle Schauplatzwechsel im Raum zu erzeugen. Indem beispielsweise der Raum um den Festtisch im Dunkeln bleibt und nur die erhöhte Podestbühne beleuchtet wird, richtet sich der Fokus auf die Handlung, die auf der Podestbühne stattfindet. Der übrige Raum ist somit *out of focus*. Der größte Fokus mit Hilfe des Lichtes richtet sich auf die Ansprache des Vaters Helge an seinen Sohn Christian. Helge erscheint oben links auf der Podestbühne. Sein Auftritt wird nur durch einen Lichtkegel, der auf seine Figur hin ausgerichtet ist, begleitet. Der übrige Zuschauerraum liegt im Dunklen. Helge klagt seinen Sohn in dieser Rede vor der versammelten Festgesellschaft an, ein Alkoholproblem und darüber hinaus auch psychische Probleme zu haben. Jene Szene, die im Film in einem intimen Gespräch zwischen Vater und Sohn gezeigt wird, erhebt Thalheimer auf die Podestbühne und lässt den Vater die Ansprache durch den gesamten Bühnenraum bis zum anderen Tischende an den Sohn adressieren.

In der Inszenierung von Philip Tiedemann dient das Licht in erster Linie dazu, unterschiedliche Raumsituationen auf der einheitlichen Fläche der Guckkastenbühne zu erzeugen, beziehungsweise Schauplätze voneinander abzugrenzen. Ein Moment, in der letztgenanntes besonders zum Tragen kommt, ist jene Simultanszene, die das Finden des Abschiedsbriefes von Linda beschreibt. Durch einige wenige Versatzstücke, durch die Darsteller selbst im Raum platziert, entstehen drei unterschiedliche Raumsituationen: Zwei Stühle auf der linken Seite mit einem Polster und einer Decke markieren den Raum von Christian und Pia. In der Mitte der Bühne wird vom Empfangschef Lars die Tür zum Badezimmer geöffnet. Davor steht ein Stuhl, der mit einem Tuch überzogen ist. Dies

zeigt uns das Zimmer der toten Schwester Linda, das Helene in weiterer Folge beziehen wird. Auf der rechten Seite wird schließlich ein Bett aufgestellt, welches das Zimmer von Mette und Michael andeutet. Neben diesen drei simultan stattfindenden Handlungen erscheint noch Kim, der die gesamte Sequenz über anwesend ist. Und auch Linda, die bei Tiedemann das gesamte Stück hindurch personifiziert auf der Bühne zu sehen ist, geistert über dem Geschehen im Bühnenraum, in dem sie oben auf der Wand und im sich dahinter befindenden Badezimmer wandelt.

Die drei Haupträume werden durch Licht, welches senkrecht auf das jeweilige Zimmer hin ausgerichtet ist, voneinander abgegrenzt. Was uns im Film als Parallelmontage gezeigt wird, sehen wir im Theater als ein Nebeneinander und nur durch das Licht getrennt. Abwechselnd sehen wir die jeweiligen Situationen in den drei Räumen: Pia, die Christian zu verführen versucht, Helene, die mit Hilfe des Empfangschef Lars den geheimen Zeichen von Linda nachgeht und Mette und Michael, die sich in ihrem Zimmer über die vergessenen Schuhe streiten.

Die durch die Montage suggerierte temporale Gleichzeitigkeit aus der Filmvorlage, die Thalheimer in seiner Inszenierung in drei große, einzelne Szenen aufspaltet,¹⁶⁹ zeigt uns Tiedemann hier als ein örtliches Nebeneinander. Sie kann somit als theatrales Pendant zur filmischen Parallelmontage gesehen werden. Tiedemann übersetzt hier nicht, sondern übernimmt die Filmästhetik für die Bühne indem er sie räumlich zusammensetzt. Dabei lässt er den Text der Darsteller jedoch ineinander übergreifen. Abwechselnd sprechen Christian, Helene oder Michael ihre Sätze. Dies verlangt von den Darstellern eine große Konzentration, da sie einerseits eine Handlung – abgegrenzt von den beiden anderen – etablieren müssen, gleichzeitig jedoch auch ihre Aufmerksamkeit gegenüber den anderen Situationen auf Grund des Ineinandergreifens des Textes schärfen müssen. Hinzu kommt, dass, wenn einer der Darsteller spricht, sich die anderen – zum einen auf Grund der Begrenzung des Lichtraumes und zum anderen um nicht zu sehr in den Fokus der Aufmerksamkeit zu geraten – nur minimal bewegen dürfen. Das Tempo und die Lautstärke aller drei Szenen verlaufen dadurch ebenso parallel. Vinterberg nutzte die Möglichkeit der Parallelmontage im Film weniger, um temporale Gleichzeitigkeit zu zeigen, sondern um auf den Kontrast der drei unterschiedlichen Handlungen hinzuweisen.

¹⁶⁹ Vgl. Anhang der vorliegenden Diplomarbeit. S. 108.

Je ruhiger eine Szene verläuft, desto auffälliger ist die Hektik der darauf folgenden. Bei Tiedemann mündet die Parallelsequenz in eine Art Gleichklang. Wenn Helene schließlich den bedeutenden Abschiedsbrief von Linda findet, wird der Fokus besonders auf sie gelegt, indem Tiedemann den beiden anderen Szenen links und recht das Licht entzieht.

3.4.5 Die Bewegungen der Darsteller im Raum

Jegliche Raumdefinitionen korrespondieren laut dem französischen Semiotiker Patrice Pavis mit zwei Arten der Wahrnehmung desselben: Zum einen wird Raum als etwas Leeres wahrgenommen, das gefüllt werden muss. In diesem Sinne handelt es sich um einen objektiven oder auch äußeren Raum.¹⁷⁰ Die zweite Form der Wahrnehmung betrifft die Agierenden, in unserem Fall die Darsteller im Raum. Erst durch diese erlangt der Raum seine eigentliche Bedeutung. Pavis spricht in diesem Zusammenhang von einem gestischen Raum.¹⁷¹ Um nun diesem gestischen Raum Platz zu geben und so ein möglichst breites Assoziationsspektrum für den Betrachter zu erzeugen, liegt die Intention der objektiven oder auch äußeren Bühnenräume, wie der Künstler Olaf Altmann sie in der Regel forciert, in der Leere. Keine realistischen oder illusionsreichen Bühnen sollen die Wahrnehmung der Zuschauer beeinträchtigen, sondern der Raum wird in erster Linie durch die Darsteller etabliert. Altmann äußerte sich seine Arbeitsweise betreffend, in einem Interview dazu folgendermaßen:

„Schon damals (Anm.d.Verf.: seit dem Beginn seiner künstlerischen Tätigkeit) war für mich der wesentliche Ansatz einen ‚Raum‘ zu entwerfen. Ich mochte den Begriff ‚Ausstattung‘ nicht, mochte Bühnenbilder nicht, die vorrangig den Text illustrieren, seine historischen oder sozialen Zusammenhänge kennzeichnen. Eher versuchte ich mit Hilfe einfacher geometrischer Formen zu einem möglichst leeren Raum zu gelangen, dessen Atmosphäre geeignete Assoziationen zum Text ermöglichen.“¹⁷²

Generell werden in seinen Bühnenräumen Dekorationen und Requisiten nur äußerst spärlich bis gar nicht eingesetzt. In diesem Sinne harmoniert Altmann perfekt mit dem Regisseur Michael Thalheimer, der in der Presse immer wieder als

¹⁷⁰ Vgl. Pavis, Patrice: *Analyzing performance: theater, dance, and film*. S. 150.

¹⁷¹ Vgl. ebd., S. 150.

¹⁷² Altmann, Olaf: Ein leerer Raum im Bühnenraum. Olaf Altmann im Gespräch mit Thomas Irmer. In: *Theater der Zeit*, S. 2002, Nr.5, Mai 2002. S. 28-32, hier S. 29.

„Reduktionsregisseur“¹⁷³ bezeichnet wird, da er die Stücke auf ihren Kern reduziere. Wohl nicht zuletzt deshalb verbindet die beiden eine bereits seit Jahren bestehende erfolgreiche Zusammenarbeit.

Der gestische Raum wird hingegen durch die Präsenz, die Position auf der Bühne, oder auch durch die Bewegungen der Darsteller kreiert.¹⁷⁴ Ausgelöst durch die Bewegungen des Körpers im Raum kann dieser verengt oder auch erweitert werden. Der Semiotiker Pavis richtet seine Aufmerksamkeit auf folgende Hinweise des gestischen Raumes, die konstitutiv für den von den Darstellern etablierten gestischen Raum sind: Zum einen den „ground“¹⁷⁵, den Schauspieler hinterlassen. Jene für das Auge nicht sichtbare Spur, die der Schauspieler durch seinen Gang kreiert und somit den Raum in Besitz nimmt.

Michael Thalheimers Inszenierung beginnt mit Christian, der auf der erhöhten Podestbühne steht und sichtbar aus- und einatmend ins Publikum blickt. Es wirkt, als wüssten sowohl Figur als auch Darsteller, was auf sie in den kommenden drei Stunden zukommt und als würde dieses Wissen sie im Vorhinein erschöpfen. Sein Telefon beginnt zu läuten und kraftlos beginnt er zu antworten:

„Ja, Christian hier. Hallo. Ja ich bin jetzt da. Heute Morgen gelandet. Ja. Ich habe mich auf dem Flughafen rasiert, wenn du es wissen willst. Ich sage, ich habe mich auf dem Flughafen rasiert, wenn du es wissen willst.“¹⁷⁶

Thalheimer lässt den Darsteller des Christian kaum agieren. Er benötigt wenig Raum. Geradewegs, als hätte er nicht die Kraft dazu. Im Gegensatz dazu steht der Darsteller des Michael, Christians Bruder. Diese Figur fällt durch ihre Rastlosigkeit auf. Lange, von einem zum anderen Ende des Bühnenraums gezogene Gänge markieren seine Ruhelosigkeit. Er benötigt die gesamte Länge des Raumes, beachtet Christian zunächst nicht, obwohl er direkt neben ihm auftritt. Dies verdeutlicht – beinahe ist man geneigt zu sagen verbildlicht – den Kontrast zwischen den Brüdern. Die Unterschiede zwischen den

¹⁷³ Berger, Jürgen: Das war also des Trubels Kern. In: *Süddeutsche Zeitung, Feuilleton*, 60, 13. März 2001, S. 16.

¹⁷⁴ Vgl. Pavis, Patrice: *Analyzing performance: theater, dance, and film*. S. 152.

¹⁷⁵ Vgl. ebd., S. 152.

¹⁷⁶ *Das Fest*. Regie: Michael Thalheimer. Schlosstheater Staatsschauspiel Dresden. DVD-Mitschnitt einer Vorstellung, 165', TC 00:00:10.

Geschwistern, die auch im Film zum Tragen kommt, zeigt Thalheimer, in dem er die Größe des Raumes nutzt.

Ein weiteres Merkmal des gestischen Raumes ist die Bewegungswahrnehmung.¹⁷⁷ Hierbei richtet Pavis seine Aufmerksamkeit besonders auf die Gravitationsachse, den Körper und die Bewegungen des Körpers.¹⁷⁸ Besonders virulent tritt dies bei der Figur des Michael nach dem Streit mit seiner Frau Mette hervor. In übertriebenen Bewegungen humpelt er über den Festtisch in Richtung Vater, der sich am oberen Ende der Bühne befindet und auf ihn wartet. Dieses übermäßige Humpeln ist in Anlehnung an die Filmvorlage zu lesen. In dieser rutscht der Darsteller des Michael in der Dusche aus und beschuldigt im Nachhinein seine Frau Mette, die Seife dort extra platziert zu haben. Indem die Kamera ganz nah die Reaktionen des Darstellers filmt, werden seine übertriebenen Anschuldigungen bewusst gemacht. Thalheimer adaptiert das für die Bühne, indem sich der Darsteller des Michael im Theater zunächst am Koffer stößt und sodann übertrieben hinkend von der Bühne abgeht. Dass die gestische Übersteigerung in Thalheimers Inszenierung wichtig ist, werden wir anhand der Darsteller noch sehen.

Während die Figur des Michaels durchwegs mit großen, unökonomischen Bewegungen und übertriebener Gestik auffällt, bewegt sich im Gegensatz dazu Christian subtiler und graziler durch den Raum. Immer wieder im Laufe der Handlung driftet das Missbrauchsoffer Christian in tänzerische Bewegungen ab. Er bewegt sich durch den Raum, als würde er von etwas Anderem geleitet. Durch die immer wiederkehrenden Wiederholungen wird dies besonders betont.

Den vierten wichtigen Punkt markiert die Proxemik.¹⁷⁹ Durch das Einnehmen eines bestimmten Abstandes der Figuren untereinander im Raum verbildlicht Thalheimer einmal mehr Innerlichkeiten der Figuren. So stehen sich Vater und Sohn bei ihrer ersten Begegnung in einer großen Distanz im Raum gegenüber. Wo Sprache also nicht mehr ausreicht, visualisiert die räumliche Distanz das Verhältnis der Figuren untereinander.

¹⁷⁷ Vgl. Pavis, Patrice: *Analyzing performance: theater, dance, and film*. S. 152.

¹⁷⁸ Vgl. ebd., S. 152.

¹⁷⁹ Vgl. ebd., S. 153.

Auch bei Tiedemann kommt es immer wieder zu einer Visualisierung der Hierarchie unter den Figuren. Vor allem der Vater Helge tritt in seiner Dominanz auf, indem er beispielsweise auf einem Sessel auf der Bühne Platz nimmt, der größer ist als der auf dem Christian sitzt. Die Guckkastenbühne erlaubt den Figuren bei Tiedemann ansonsten keine allzu großen Bewegungen darin. Deshalb werden sie mehr durch das gesprochene Wort, als durch ihre Bewegungen charakterisiert.

3.4.6 Die Verwendung der Videowall bei Thalheimer

Onkel Leif: „[...] Du übrigens du, ich hab’ meine Videokamera mit [...] du das wird herrlich du!“¹⁸⁰

Führte zu Beginn der 1990er Jahre der Einsatz von Videoprojektionen im Theater noch zu einigem Unmut – sowohl unter den Zuschauern als auch den Kritikern – gehörte nur wenige Jahre später der Gebrauch von jenem dem Theater zunächst ‚fremden‘ Medium zum Bühnenalltag. Es scheint, als hätte sich der alltägliche Umgang mit den ‚neuen Medien‘ auch auf das Theater übertragen: Videoprojektionen, Installationen und nicht zuletzt, wie in dem hier vorliegenden Fall, der Rückgriff auf Filmvorlagen als Ausgangsmaterial erweitern den theatralen Rahmen und schaffen neue Wahrnehmungsmöglichkeiten innerhalb der Inszenierungen.

In der Inszenierung von Thalheimer ist die riesige Videoleinwand, die sich an dem einen Ende der Festtafel erhebt, zunächst durch einen roten Samtvorhang verdeckt. Sie wird erst im Laufe des Abends – während des ersten Serviervorgangs – in die Handlung eingeführt. Ab diesem Zeitpunkt ist die Videoleinwand bis kurz vor dem Ende für das Publikum sichtbar. Was die projizierten Bilder betrifft, so lassen sich unterschiedliche Formen und Qualitäten erkennen. Zum einen filmt der Darsteller des Onkel Leif das Geschehen im Bühnenraum mit Hilfe einer Handkamera. Die von ihm gefilmten Objekte werden auf die Leinwand projiziert. Dies führt auf der einen Seite zu einer Art Spiegelung, da sich der Vorgang im dreidimensionalen Bühnenraum auf der zweidimensionalen Leinwand wiederholt. Die projizierten Bilder auf der Leinwand laufen parallel zum Geschehen im

¹⁸⁰ *Das Fest*. Regie: Michael Thalheimer. Schlosstheater Staatsschauspiel Dresden. DVD-Mitschnitt einer Vorstellung, 165’, TC 00:27:53.

Bühnenraum. Die Schauspieler existieren somit zweimal. Einmal in ihrer Leibhaftigkeit als Anwesende im Raum und einmal als Abbilder auf der Leinwand. Dadurch kann der Zuseher auswählen, wohin er seine Aufmerksamkeit lenkt. Die Angewohnheit des Hin- und Herzappens aus der medialen Alltagswelt vor dem Fernsehgerät wird somit auch auf die Bühne übertragen.¹⁸¹ Doch entsprechen die projizierten Bilder nicht gänzlich dem Gesamtgeschehen im Bühnenraum. Vielmehr zoomt der filmende Onkel Leif näher an die Objekte und Mitwirkenden heran. Dadurch entsprechen die Bilder auf der Leinwand jener Bildästhetik, wie wir sie aus der Filmvorlage kennen. Thalheimer zitiert hier also den Film in seiner Inszenierung, indem er einen Darsteller eine Handkamera benutzen lässt.

Auf der anderen Seite spielt hier Thalheimer mit den Möglichkeiten der technischen Virtualität, indem er mitunter das Gezeigte in Standbildern verharren lässt. Bilder erstarren in dem Augenblick, in dem sie gefilmt werden. Durch dieses Verharren von einzelnen Standbildern über dem Geschehen im Bühnenraum, werden diese aus ihrem raumzeitlichen Kontinuum des Hier und Jetzt gerissen. Damit erzeugt Thalheimer einen Effekt ähnlich jenem der Montage im Film. Denn, so Jens Roselt:

„Montage ist zu verstehen als Aufeinanderprallen und Überschneiden zweier widersprüchlicher Teilstücke, deren Zusammenschluss in der Wahrnehmung der Zuschauer nicht lediglich eine Summe, sondern ein neues Produkt ergibt, welches ein vollkommen neuartiges ästhetisches Phänomen sein kann.“¹⁸²

Jenes Phänomen liegt in der Erweiterung der theatralen Bedeutung. Durch das Entschwinden der Leibhaftigkeit des szenischen Vorgangs im Bild¹⁸³ erlangt dieser im Zusammenhang mit der Weiterentwicklung des Handlungsvorgangs im Raum eine neue Bedeutung. So erscheinen das Gesicht des Toastmasters, seine zum Winken erhobene Hand und sein Grinsen, aufgenommen während der Polonaise, umso perfider, wenn sein Standbild auch noch über dem späteren Geschehen im Bühnenraum verharrt. Die ausgelassene Stimmung des Festzuges ist dann aber längst vorbei. Hier führt uns Thalheimer die Möglichkeiten des Mediums Video vor. Indem er auf die Pausetaste drückt, überdauert das Bild die Gegenwart und wird in seiner Reproduktion sichtbar. Dem

¹⁸¹ Vgl. Roselt, Jens (Hrsg.): *Seelen mit Methoden: Schauspieltheorien vom Barock bis zum postdramatischen Theater*. Berlin: Alexander Verlag, 2005. S. 169.

¹⁸² Roselt, Jens: Mit Leib und Linse. Wie Theater mit Medien arbeitet. In: Arnold, Heinz Ludwig, Dawidowski, Christian (Hrsg.): *Theater fürs 21. Jahrhundert*. S. 34-41, hier S. 39.

¹⁸³ Kotte, Andreas: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*. Köln: Böhlau Verlag, 2005. S. 256.

wird das transitorische Element des Theaters entgegengestellt, indem die Handlung im Raum weitergeführt wird.

Meist läuft das Geschehen auf der Leinwand jedoch parallel zum Geschehen im Bühnenraum, ohne dass Ersterem besondere Aufmerksamkeit geschenkt wird. Ausnahme bildet einzig und allein jener Moment der Aufführung, in dem eine Art Rückblende nach den Anschuldigungen Christians gezeigt wird. Das im Vorfeld der Inszenierung produzierte Material zeigt Helge mit vier kleinen Kindern auf einer Wiese, wie er in einer ausgelassenen Stimmung mit ihnen ‚Indianer‘ spielt. Beim Zeigen dieser Szenen wird der Saal mit Hilfe eines blauen Lichtes verdunkelt und der Fokus gänzlich auf die Leinwand gerichtet. Es ist dies ein Moment der Aufführung, der es uns ermöglicht, aus dem Zusammenhang zwischen den Geschehnissen im Bühnenraum und jenem auf der Leinwand eine zweideutige Rückblende zu erkennen: Der liebende Vater, der mit seinen Kindern ‚spielt‘. Auch aus der Textfassung geht hervor, dass man vorhatte, dieses Material einzufügen.¹⁸⁴ Video ist hier eine Möglichkeit, außertheatrale Wirklichkeit, die abseits des Raum- und Zeitkontinuums des Theaters funktioniert, in die Handlung mit einzubinden. Dieses ‚Indianerspiel‘ aus dem Filmmaterial wird schließlich von den Darstellern aufgegriffen und in einer übersteigerten Gestik im Bühnenraum nachgeahmt.

Schlussendlich verharrt das Bild Helges und man sieht ihn mit weit aufgerissenen Augen – um es mit einem filmischen Terminus zu beschreiben – im Extreme-close-up. Die Leinwand wird sodann wieder durch den Vorhang verdeckt und bleibt bis zum Schluss verborgen.

3.4.7 Essenz der Raumanalyse

Der Bühnenraum von Michael Thalheimer und Olaf Altmann erfüllt mehrere Funktionen: Zum einen erzeugt er durch die Sitzordnung eines Großteils der Zuschauer um den Festtisch eine Nähe zu den Darstellern, die mit jener Perspektive der Handkamera im Film zu den Figuren verglichen werden kann. Im Theater wird jedoch darüber hinaus diese Nähe tatsächlich auch physisch erlebt. Die Zuschauer werden so zu konstitutiven Komponenten der Handlung, die den Ablauf des Geschehens durchaus stören oder

¹⁸⁴ Vgl. Textfassung von Heike Müller-Merten und Michael Thalheimer. S. 22.

unterbrechen könnten. Die Verantwortung der Zuschauer erhöht sich in diesem Raum. Zum anderen erzeugt der Regisseur durch die unterschiedlichen Spielfelder differenzierte Perspektiven. Einmal sind die Darsteller nah, dann wieder weiter weg. Im Film erzeugen diese extremen Perspektivenwechsel mitunter das Gefühl der toten Schwester Linda im Raum. Indem Thalheimer ebenfalls unterschiedliche Perspektiven erzeugt, liegt hier womöglich eine Erklärung, warum er auf die Darstellung von Linda verzichten kann.

Tiedemann hingegen zeigt Linda auf der Bühne. Sie tritt in der Inszenierung plakativ dann in Erscheinung, wenn ihre Anwesenheit im Film durch die extremen Einstellungswechsel suggeriert wird. Der Regisseur hat hier – bedingt durch die Guckkastenbühne in der Josefstadt – keine Möglichkeit, Perspektivenwechsel, die für die Narration des Festes von entscheidender Bedeutung sind, herzustellen.

Zweifelsohne versuchen beide Inszenierungen was die räumlichen Aspekte betrifft, den Dogma 95-Film für die Bühne zu übersetzen. Sei es durch eine tatsächlich erlebte intime Nähe, wie sie Thalheimer forciert, oder auch durch die atmosphärisch bedrückende Raumsituation der Guckkastenbühne bei Philip Tiedemann. Dem Aspekt der Intimität wurde somit in beiden Inszenierungen große Bedeutung beigemessen. Während Thalheimer durch seine unterschiedlichen Spielflächen ein theatrales Pendant der wenigen Schauplatzwechsel im Film erschuf, adaptierte Tiedemann die Parallelmontage auf der Bühne. Dies erscheint seltsam, wenn wir davon ausgehen, dass es die Intention der Filmvorlage war, die Kontraste zwischen den einzelnen Szenen zu zeigen und weniger deren Gleichzeitigkeit. Thomas Vinterberg nutzte hier ein filmstilistisches Mittel, um die Unterschiedlichkeit der Geschwister und darüber hinaus die Anwesenheit der toten Schwester Linda zu suggerieren. Dass Linda in der Josefstadt durch eine Darstellerin auf der Bühne gezeigt wird, könnte als permanente Rückblende verstanden werden. Die tote Schwester und auch die Missbrauchsvorwürfe stehen im Film keineswegs im Zentrum, sondern werden als eine Art MacGuffin verwendet.¹⁸⁵ Vielmehr geht es um ein Familiensystem und dessen unerschütterliche Rituale.¹⁸⁶ Die Familie ist auch dann nicht von ihren Traditionen und Gewohnheiten abzubringen, wenn der Sohn den Vater öffentlich des Missbrauchs anklagt. Dieses Thema greift Thalheimer auf,

¹⁸⁵ Vgl. Sudmann, Andreas: *Die Abkehr vom Zwang des Möglichen*. S. 127ff.

¹⁸⁶ Vgl., ebd., S. 130ff.

indem er einen Teil der Zuschauer vorführt und ihnen ihre eigene Konstanz vor Augen hält. Man prostet auch im Theater dem Täter zu, unterbricht nicht die rituelle Handlung des Theaterspiels, da es sich ja um ein Spiel handelt, auf das man sich mit dem Heben des Vorhanges im Theater eingelassen hat.

In weitere Folge ist es nun spannend zu beobachten, wie sich die beiden unterschiedlichen Raumkonzeptionen auf die Darsteller in der jeweiligen Inszenierung auswirken.

3.5 Der Darsteller

3.5.1 Die Schwierigkeit der Analyse des Darstellers

Der Schauspieler bildet im Moment der Aufführung über weite Strecken das Zentrum unserer Aufmerksamkeit. Großteils beschäftigen wir uns in der nachträglichen Inszenierungsanalyse jedoch mit Elementen wie Text, Bühnenbild und Regiekonzept. Vor allem der Regisseur und seine Inszenierungsintentionen rückten seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts – mit dem Aufkommen des Regietheaters – ins Zentrum des Interesses. Das Regietheater nahm erstmals eine eigene, produktive und mitunter auch kritische Haltung gegenüber der Dramenvorlage ein. Somit wurde die Inszenierung als das Werk des Regisseurs betrachtet und mögliche Intentionen und Aussageabsichten vom Rezipienten hinterfragt. Es geriet jene Person in den Fokus der Rezeption, die nicht leibhaftig auf der Bühne anwesend ist.¹⁸⁷ Bis heute hat sich daran nur wenig geändert. Worin liegt aber der Grund, dass die Analyse der Darsteller nach wie vor ein Schattendasein innerhalb der Inszenierungsanalyse fristet?

Mit der Beschreibung des Schauspielers gehen zwei Schwierigkeiten einher: Zum einen liegt das Problem in der Leiblichkeit des Schauspielers. Der Körper als zentrales Ausdrucksmittel ist nur schwer in Worte zu fassen, da er sich ständig bewegt und verändert. Für den Körper des Schauspielers, so Erika Fischer-Lichte, kann es keinen „Ist-Zustand geben, er kennt Sein nur als Werden [...]. Mit jedem Lidschlag, mit jeder Bewegung bringt er sich neu hervor, wird ein anderer, verkörpert sich aufs Neue. Daher bleibt der Körper letztlich unverfügbar.“¹⁸⁸ Zum anderen liegt die Problematik einer Analyse der Darstellung des Schauspielers darin, dass dieser nicht nur Figur ist, die er verkörpert, sondern zugleich auch Mensch.¹⁸⁹ Im dramatischen Theater wird versucht, diese Diskrepanz zwischen Figur und Mensch möglichst zu verstecken. Der Darsteller soll als ästhetisch Handelnder hinter der dargestellten Figur zurücktreten.

¹⁸⁷ Vgl. Roselt, Jens: Postmodernes Theater: Subjekt in Rotation. In: Lützeler, Mike (Hrsg.); Hoesterey, Ingeborg; Honold, Alexander und Kolesch, Doris: *Räume der literarischen Postmoderne. Gender, Performativität, Globalisierung*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2000. S. 147–166, hier S. 149.

¹⁸⁸ Fischer-Lichte, Erika, Horn, Christian, Umathum, Sandra, Warstat, Matthias (Hrsg.): *Diskurse des Theatralen*. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co.KG. S. 13.

¹⁸⁹ Vgl. Roselt, Jens (Hrsg.): *Seelen mit Methoden. Schauspieltheorie vom Barock, bis zum postdramatischen Theater*. Berlin: Alexander Verlag, 2005. S. 48.

Im postdramatischen Theater hingegen tritt der Darsteller aus der Rolle heraus und verhält sich kritisch zu dieser. Dies führte und führt immer wieder zu Irritationen im zeitgenössischen Theater, da die Synthesis der Rolle in der Postdramatik zerpfückt wird. Es geht hier nicht mehr um rational nachvollziehbares Handeln der Figuren, sondern oftmals um ein zur Schau stellen. Innerlichkeiten werden am Körper gezeigt und damit rückt gerade jenes Element in den Vordergrund, das sich unseren Beobachtungen und vor allem Wertungen so leicht zu entziehen vermag: Der Körper als ein wesentliches Ausdrucksmittel tritt hervor. Doch wie lässt sich der Darsteller dennoch beschreiben? Wie lassen sich Empfindungen, die der Darsteller vermittelt, in Worte transformieren und wie kann diese Materialität des Körpers erfasst werden?

3.5.2 Nachahmung versus Subjektivität

Bisherige theoretische Auseinandersetzungen bezogen sich vor allem auf die Mimesis – aus dem Griechischen mit Nachahmung übersetzt – als Hilfestellung bei der Analyse des Darstellers. Bereits Aristoteles formulierte in der Poetik:

„[...] das Nachahmen selbst ist den Menschen angeboren. Es zeigt sich von Kindheit an, und der Mensch unterscheidet sich dadurch von den anderen Lebewesen, dass er in besonderem Maße zur Nachahmung befähigt ist und seine ersten Kenntnisse durch Nachahmung erwirbt – als auch die Freude, die jedermann an der Nachahmung hat.“¹⁹⁰

Egal, ob es sich um einen Schauspielstil handelt, bei dem sich der Schauspieler mit der Figur identifizieren sollte, oder ob es sich um eine distanzierte Darstellung zur Figur auf der Bühne handelte: Das Ziel des Schauspielers auf der Bühne war es, dass sich der Rezipient in seiner Darstellung wieder erkennen sollte.¹⁹¹

Dies trifft auf die Inszenierung in der Josefstadt zu. So haben wir – ähnlich der Filmvorlage – unterschiedliche Charaktere auf der Bühne: Christian ist ein in sich

¹⁹⁰ Aristoteles: *Poetik*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1994. S. 11.

¹⁹¹ Auch in den beiden – auf den ersten Blick – gegensätzlichen Schauspielstilen von Konstantin S. Stanislawski und Bertolt Brecht vollzieht sich eine Widererkennung seitens der Zuschauer in der Darstellung der Schauspieler auf der Bühne. Während Stanislawski jedoch die Einfühlung der Darsteller in die dargestellte Figur forderte, forcierte Brecht die Widererkennung im demonstrierenden Gestus auf der Bühne. Vgl. dazu Kapitel Schauspielkunst. In: Sucher, Bernd (Hrsg.): *Theaterlexikon. Epochen, Ensembles, Figuren, Spielformen, Begriffe, Theorien*. S. 382-386.

gekehrter Melancholiker, beruflich erfolgreich, bei Frauen jedoch äußerst zurückhaltend. Christian lebt seit Jahren im Ausland und kommt, zunächst sehr zur Freude der Eltern, extra zum Geburtstagsfest des Vaters angereist. Bis zum Zeitpunkt seiner Anschuldigungen gegen den Vater benimmt er sich tadellos. Er ist dem Anlass der Handlung entsprechend gut und festlich gekleidet. Christian leiht seinem Bruder (zum wiederholten Mal) Geld, wünscht sich jedoch nichts sehnlicher, als dass dieser ihn einmal in Paris besuchen kommt. Er setzt sich dafür ein, dass Michael, obwohl er nicht auf der Gästeliste steht, dennoch ein Zimmer bekommt. Und er schlichtet den aufkeimenden Streit zwischen Helene und Michael.

Helene, seine attraktive Schwester, ist Papas Liebling. Sie leugnet die Anschuldigungen des sexuellen Missbrauchs von Christian, denn sie „wäre doch die Erste, die so etwas wissen müsste.“¹⁹² Nach der Anklage spielt sie zur Freude und zur Zerstreuung aller ein wenig Klavier im Nebenzimmer. Sehr zum Missfallen ihres Bruders Michael bringt sie jedoch ihren farbigen Freund Gbatokai zum Festessen mit. Dieser verfügt in der Inszenierung in der Josefstadt ebenso wie in der Drehbuchvorlage über große hellseherische Fähigkeiten. Er prophezeit Christian „The demons are running loose tonight. Walpurgisnacht. I can feel it. [...] Today ist the night.“¹⁹³

Michael, der jüngste Sohn passt nicht so recht ins bourgeoise Ambiente der Familie. Mit Lederjacke und Sporttasche erscheint er zum Fest, ist immer ein bisschen zu laut und wird ausgerechnet vom Vater beim Sex mit Mette erwischt. Er neigt Frauen gegenüber zu Gewalt, was in der Josefstadt-Inszenierung deutlich gezeigt wird. Er würgt Mette fast bis zur Bewusstlosigkeit und schlägt seine ehemalige Geliebte Pia. Seine Geschäfte laufen schlecht und nicht nur der eigene Vater, sondern auch der Empfangschef Lars tritt ihm mit Respektlosigkeit gegenüber. Seine Sprache ist von Fäkalausdrücken geprägt. So fremd wie Michael wirkt auch seine Frau in der illustren Gesellschaft. In ihrem dünnen Sommerkleid, ständig mit dem gemeinsamen Kind an der Hand, passt auch sie nicht in dieses Ambiente. Obwohl sie bereits seit einigen Jahren an der Seite Michaels ist, haben sowohl der Großvater als auch Else Schwierigkeiten, sich ihren Namen zu merken. Das

¹⁹² *Das Fest*. Regie: Philip Tiedemann. Theater in der Josefstadt Saison 2006/07. DVD-Mitschnitt der öffentlichen Generalprobe am 24. Jänner 2007, 140', TC 00:44:27.

¹⁹³ *Das Fest*. Regie: Philip Tiedemann. Theater in der Josefstadt Saison 2006/07. DVD-Mitschnitt der öffentlichen Generalprobe am 24. Jänner 2007, 140', TC 01:06:30.

Dienstpersonal motiviert auch bei Tiedemann Christian, seine Anschuldigungen gegen den Vater weiter zu verfolgen. Kim überzeugt ihn zu bleiben und zusammen mit Pia und Lars versteckt er die Autoschlüssel der Gäste. Eine weitere wichtige Stütze bei der Äußerung seiner Anklage gegen den Vater ist seine Schwester Linda. Verkörpert durch die Schauspielerin Therese Lohner, wandelt sie das ganze Stück hindurch über die Bühne. Meist taucht sie in Momenten auf, in denen ihre Anwesenheit in der Filmvorlage durch die extremen Einstellungswechsel suggeriert wurde. So ist sie die gesamte Parallelsequenz anwesend und wandert über dem Geschehen auf dem halbzylindrischen Wandbau. Linda wird lediglich von Gbatokai und Christian in ihrer Anwesenheit ‚gespürt‘, jedoch nicht bewusst wahrgenommen. Mit der Darstellung der Figur auf der Bühne visualisiert Tiedemann, was uns im Film lediglich als Wahrnehmung durch die unterschiedlichen Kameraeinstellungen suggeriert wurde. In manchen Szenen wird ihre Stimme mit jener von Christian gedoppelt. Am Ende trägt auch Linda, die die gesamte Aufführung lediglich mit einem weißen Kleid bekleidet über die Bühne wandelt, eine Regenjacke, ähnlich jener der Gäste bei der Ankunft. Gleichsam als wäre ihre Mission erfüllt und der Missbrauch durch den Vater an ihr und ihrem Bruder durch letzterem gerächt, scheint auch sie endgültig aufzubrechen.

Helge ist – verkörpert durch den Schauspieler Erwin Steinhauer – eine mehr als stattliche Erscheinung. Es ist die einzige Figur in der Inszenierung, die sich in zwei Reden direkt an das Publikum wendet. Er unterbricht hier die Handlung, hält jedoch die dramatische Illusion aufrecht, da er sich als Figur an das Publikum wendet. Beide Reden beziehen sich auf seine Kinder. Sie weisen ihn als einen selbstgefälligen Mann aus, der mit seinem Leben rundum zufrieden ist:

„Man soll sich in das Leben seiner Kinder nicht einmischen. Zuschauen kann man. [...] Sie tun, was sie tun. Wenn sie ihre Möglichkeiten vergeuden, tun sie das. Das ist dann aber, tut mir wirklich Leid, nicht unsere Schuld.“¹⁹⁴

Die Rede *ad spectatores* ist eine Möglichkeit, die dramatische Illusion aufrecht zu erhalten und dennoch über die Distanz der Guckkastenbühne eine Art ‚Verbrüderung‘ mit dem Publikum herzustellen. Während Christian immer wieder in der Inszenierung mit

¹⁹⁴ *Das Fest*. Regie: Philip Tiedemann. Theater in der Josefstadt Saison 2006/07. DVD-Mitschnitt der öffentlichen Generalprobe am 24. Jänner 2007, 140', TC 00:28:56.

leerem Blick in den Zuschauerraum starrt, wendet sich Helge mit Worten an die Zuschauer. Er wirkt dadurch überzeugender und kämpferischer als sein Sohn. Nachdem sich die Anschuldigungen gegen Helge durch den Abschiedsbrief von Linda bewahrheitet haben, ist er jedoch ein gefallener Mann. Der Bruch der Figur wirkt in der Josefstadt sehr stark, was vor allem auf sein äußeres Erscheinungsbild zurückzuführen ist. Mit weißem, offenem Hemd und zerzaust erscheint er zum Frühstück und hält seine letzte Rede. Diesmal sind seine Adressaten die Familienmitglieder. Es wirkt wie eine Verteidigungsrede eines Angeklagten. Vielleicht hat man am Ende des Stücks auch deshalb das Gefühl, dass Christian verloren hat? Schlussendlich muss Helge den Frühstückstisch verlassen. „damit wir in Ruhe Frühstücken können“, ¹⁹⁵ wie sein jüngster Sohn Michael ihm mitteilt. Aufgefordert, mit ihm zu kommen, weigert sich jedoch seine – das ganze Stück hindurch – devote Ehefrau, ihm zu folgen.

Alles in allem entsprechen die Figuren den Charakteren aus der Filmvorlage. Tiedemann setzt in seiner Inszenierung auf eine Dramaturgie der allmählichen Entwicklung von Charakteren. Seine Figuren handeln rational nachvollziehbar.

Dieser Ansatz der Darstellung lässt sich in der Inszenierung von Michael Thalheimer nicht umsetzen. Die Darsteller treten aus dem Schatten der typischen Charakter- und Figurendarstellung und fungieren auch nicht mehr länger als reine Interpretationsgehilfen zum besseren Verständnis einer rational nachvollziehbaren Handlung. Sie beginnen vielmehr ihre Subjektivität zu thematisieren, indem ihre eigenen Körper auf der Bühne in den Mittelpunkt rücken. Einzelne Elemente wie Körperhaltung, Bewegung, Stimme und Sprache werden nicht mehr auf eine einzige Figur bezogen, sondern können parallel nebeneinander existieren und gezeigt werden. Im Zentrum des Interesses stehen nicht mehr die *dramatis personae*, sondern die Schauspieler selbst. Die Vielfalt an darstellerischen Möglichkeiten zeigt Thalheimer, indem er die Pluralität der Materialität des Darstellers vorführt und ihn selbst in den Mittelpunkt erhebt.

¹⁹⁵ *Das Fest*. Regie: Philip Tiedemann. Theater in der Josefstadt Saison 2006/07. DVD-Mitschnitt der öffentlichen Generalprobe am 24. Jänner 2007, 140', TC 00:58:46.

3.5.4 Performer

Wie sollen wir nun diesen Schauspieler bezeichnen, dessen Spiel nicht mehr gänzlich auf eine Figur hin ausgerichtet ist? Pavis spricht in Hinblick auf die zeitgenössischen Darsteller von Stimulatoren:

„contemporary performers are no longer required to imitate inalienable individuals. They are no longer *simulators* but *stimulators*; they perform their own inadequacies, absences, and multiplicities. [...] Unlike actors, *performers* do not play roles; they act in their own names.“¹⁹⁶

Die Unterscheidung von Schauspieler und Darsteller beziehungsweise Simulator und Stimulator ist in Bezug auf die Inszenierung von Michael Thalheimer wesentlich. Das Performen lässt die Darsteller zu Zeigenden werden. Die eigene emotionale Einfühlung der Schauspieler tritt dadurch in den Hintergrund. Im Laufe der Inszenierung treten die Darsteller immer wieder aus ihren Rollen heraus, um diese zugleich kritisch zu hinterfragen.¹⁹⁷ Für den Zuschauer kippen sie so von einer Emotion in die nächste, mitunter ohne ersichtliche Motivation. Dadurch wird jeder Versuch, die Figur charakterlich einzuordnen, für den Rezipienten nur partiell möglich gemacht. Die Darsteller produzieren permanent Leerstellen, in denen die dargestellte Figur in den Hintergrund und sie selbst in den Vordergrund treten. Dies bedeutet, dass ihr Körper zu einem wesentlichen Ausdrucksmittel wird. Er spaltet sich auf. Pavis vergleicht dies mit der filmischen Montage. Der Körper ist folglich „the creator of a montage [...] since he composes his role from fragments.“¹⁹⁸ Somit entdeckt das zeitgenössische Theater eine Reihe von Fragmenten und führt diese dem Publikum vor.¹⁹⁹ Roselt beschreibt diesen Darstellungsstil folgendermaßen:

„Rolle und Schauspieler klappen auseinander und zeigen ein Register menschlichen Verhaltens. Die Abfolge einzelner, gegeneinander gesetzter Zustände ersetzt eine Dramaturgie der allmählichen Entwicklung von

¹⁹⁶ Pavis, Patrice. *Analyzing performance: theater, dance, and film*. S. 62. (Hervorhebung im Original).

¹⁹⁷ Vgl. Roselt, Jens: Postmodernes Theater: Subjekt in Rotation. In: Lützel, Mike (Hrsg.); Hoesterey, Ingeborg; Honold, Alexander und Kolesch, Doris: *Räume der literarischen Postmoderne. Gender, Performativität, Globalisierung*. S. 148.

¹⁹⁸ Pavis, Patrice: *Analyzing performance: theater, dance, and film*. S. 64.

¹⁹⁹ Vgl. Roselt, Jens: In Ausnahmeständen. Schauspieler im postdramatischen Theater. In: Arnold, Heinz Ludwig und Dawidowski, Christian (Hrsg.). *Theater fürs 21. Jahrhundert*. S. 168.

Charakteren, wie sie für das dramatische Theater typisch war. Mentale Überforderung ist der Normalzustand.“²⁰⁰

Stimme, Mimik und vor allem Gestik des Darstellers fungieren bei Thalheimer als ein Nebeneinander. Innerlichkeit tritt zum Vorschein und wird so für den Zuschauer visualisiert. Die mentale Überforderung, von der Roselt in seinen Abhandlungen spricht, trifft sowohl Schauspieler als auch Publikum. Es geht nicht mehr um eine ‚Einfühlung‘ seitens der Zuschauer, sondern darum, sich „die Darstellung im wahrsten Sinne des Wortes vom Leib zu halten [...]“.²⁰¹ Dies wird vor allem auch durch die räumliche Nähe zwischen Zuschauern und Darstellern forciert, welche durch die Bühnensituation der Inszenierung von Michael Thalheimer erzeugt wird.

3.5.6 Sprache

Auch die Sprache entbehrt in der Inszenierung von Thalheimer immer wieder an Rationalität. Sie wird nicht mehr konsequent in Dialogform eingesetzt. Durch die Erhöhung des Sprechtempos, durch Repetition oder durch Laute entsteht Sinn nicht mehr alleine im Wort. In der Inszenierung erhöht sich beispielsweise immer wieder die Geschwindigkeit der Diktion von Michael, oder er macht durch unzählige Wiederholungen des Gesagten auf sich aufmerksam. Diese Repetitionen wirken oft komisch und man sieht die Zuschauer auf der Videoaufnahme lachen. Zugleich zeigt sie jedoch auch die Nervosität Michaels und seine Unsicherheit. Michael spricht ohne dabei Satzzeichen einzuhalten. Dies tritt besonders dann in Erscheinung, wenn er dem Vater gegenübertritt, nachdem dieser ihn beim sexuellen Akt mit Mette überrascht hat. Oder auch in anderen Momenten, in denen seine Scheu gezeigt wird. Beinahe kann man in seiner Art und Weise des Sprechens dasselbe unökonomische Element erkennen, das seine lang gezogenen Gänge durch den Raum markiert. Zudem agiert er oft, ohne dass dem eine Aktion vorausgegangen wäre. Seine Worte verlieren sich somit in einer Leere, da der Partner – die Basis wechselseitiger Kommunikation – fehlt.

²⁰⁰ Ebd., S. 170.

²⁰¹ Ebd., S. 173.

Christians Sprechen ist hingegen von Beginn an von einer völligen Erschöpfung geprägt. Bereits während er am Telefon mit einer dem Zuschauer nicht näher bekannten Person spricht, tritt seine Erschöpfung hervor. Nur mühsam, in lang gezogenen Sätzen und monoton beginnt er am Telefon zu sprechen. Diese Monotonie der Laute setzt Thalheimer immer dann ein, wenn es um besonders emotionale Stellen geht. Etwa dann, wenn die beiden Brüder auf der Podiumsbühne sitzen und über Pläne sprechen, in der Zukunft ein gemeinsames Restaurant zu eröffnen. Es scheint sich weniger um eine Unterhaltung von zwei Figuren zu handeln. Vielmehr wirkt es, als würden zwei Darsteller den Text lernen.

In der Begegnung zwischen Christian und Pia entzieht sich die Sprache oftmals jeglicher Bedeutung oder wird gänzlich durch die Körpergestik ersetzt. Die beiden treten sich in der Mitte der Festtafel gegenüber. Sie scheinen vertraut, wie aus dem Gebrauch des ‚Du‘ anzunehmen ist. Pia grüßt Christian mehrmals mit „Hallo“²⁰². Sie erzählt ihm schließlich, dass sie für den Nachtisch zuständig ist. Christian bricht daraufhin in schrilles Gelächter aus. Danach entzieht sich die Sprache weiteren Verstehens. In einer übersteigerten Gestik und mit Geräuschen, die an ein ‚Pluppen‘ erinnern, ahmt Christian den Vorgang des Zubereitens des Nachtisches nach. Darauf bricht Pia in Tränen aus und lamentiert, dass sie als Einzige aus der Klasse immer noch hier sei. Christian will sie mit den forschenden Worten: „Jetzt fang doch nicht an zu weinen!“²⁰³ ruhig stellen.

In dieser gesamten Szene stehen sich die beiden Figuren entweder in großer Distanz gegenüber, oder sie sind sich dermaßen nahe, dass ein Agieren des Einzelnen unmöglich wird. Immer wieder driftet Christian in der Inszenierung in eine Art Traum(a)zustand ab, was als Folge des Missbrauchs, den er als Kind erfahren hat, interpretiert werden könnte.

3.5.5 Dissoziation statt Synthese

Das prägnanteste Beispiel für diese Aufspaltung der inneren Seelenzustände abwechselnd durch Stimme, Mimik und Gestik, trifft auf Christian zu. Immer wieder im Laufe der Inszenierung fällt er im doppelten Sinn aus der Rolle. Unterstützt durch bläuliches Licht,

²⁰² *Das Fest*. Regie: Michael Thalheimer. Schlosstheater Staatsschauspiel Dresden. DVD-Mitschnitt einer Vorstellung, 165', TC 00:21:13.

²⁰³ *Das Fest*. Regie: Michael Thalheimer. Schlosstheater Staatsschauspiel Dresden. DVD-Mitschnitt einer Vorstellung, 165', TC 00:23:21.

welches seine Traum(a)zustände zusätzlich visualisiert, bewegt er sich tänzelnd und völlig abwesend durch den Raum. Vor allem vor und nach seinen Begegnungen mit dem Vater äußert sich sein Seelenzustand in einer überhöhten gestischen Ausdrucksform und die problematische Kommunikation zwischen den beiden wird für den Zuschauer visualisiert.

Nachfolgende Szene beschreibt die erste Begegnung von Vater und Sohn: Während sich Christian am Ende der Festtafel befindet, erscheint Helge oben links auf der Podiumsbühne. Diese räumliche Distanz verdeutlicht die Hierarchie der beiden. Christian bemerkt den Vater zunächst nicht. Plötzlich wendet er sich um die eigene Achse und erblickt den Vater. Mit einer Gestik, die an ein Wegscheuchen erinnert, versucht Christian den Vater zu vertreiben. Ebenso plötzlich wie die Figur in diese gestische Übersteigerung kippt, ändert sich die Verhaltensweise von Christian wieder und er begrüßt den Vater und gratuliert ihm zum Geburtstag. Im weiteren Verlauf der Szene nehmen die beiden Figuren Platz: Helge am oberen Ende der Podiumsbühne auf den Stufen und Christian am der Podiumsbühne zugewandten Ende der Festtafel. Er sitzt mit dem Rücken in Richtung Helge. Über die Distanz hinweg beginnt ein belangloser Dialog, in dem der Vater einige Witzchen erzählt. Schließlich erhebt sich Helge, steigt von der Podiumsbühne herunter und setzt sich neben seinen Sohn an das Ende der Festtafel. Sie führen ihr Gespräch, das immer wieder von Pausen durchzogen wird, fort, ohne sich jedoch dabei körperlich zuzuwenden. Vielmehr starren beide geradeaus und führen ihren ‚Dialog‘ in ein Nichts.

Durch diese Spielweise bricht der Regisseur mit unserem konventionellen Verständnis von Nähe und Distanz. Indem ihre Kommunikation zunächst über eine Distanz beginnt, wird zugleich auch ihre Störung verbildlicht. Vater und Sohn sind nicht mehr fähig, in einem normalen Zustand – in diesem Fall auch Abstand – zu kommunizieren. Die Unterscheidung von innerem und äußerem Dialog wird somit aufgehoben.²⁰⁴ Linguistische, paralinguistische und kinesische Zeichen beziehen sich nicht mehr aufeinander, sondern agieren wechselseitig nebeneinander. Zwar sprechen Christian und Helge, doch an die Stelle der körperlichen Zuwendung tritt ein Nebeneinander. Auch

²⁰⁴ Jens Roselt beschreibt eine Szene aus Emilia Galotti in der Inszenierung von Michael Thalheimer, in der ein ähnlicher Vorgang stattfindet. Am Deutschen Theater in Berlin (2001). Vgl.: Roselt, Jens. In Ausnahmezuständen. Schauspieler im postdramatischen Theater. In: Arnold, Heinz Ludwig und Dawidowski, Christian (Hrsg.). *Theater fürs 21. Jahrhundert*. S. 166-176, hier S. 168.

durch ihre räumliche Distanz – der Vater, der zunächst auf der Podiumsbühne Platz nimmt und der Sohn, der sich um den Festtisch befindet – wird auf der Ebene der kinesischen Zeichen gegen die Ebene des Dialogs und somit der linguistischen Zeichen gearbeitet. Statt um ein Gespräch handelt es sich vielmehr um eine Ansprache.²⁰⁵ Solche Ansprachen resultieren primär aus der Distanz der Figuren. Im Allgemeinen wird durch die häufigen Dialoge, in denen sich der Vater an seine Kinder von der Podiumsbühne aus zuwendet, die Hierarchie unter den Figuren verdeutlicht.

Einzelne Grundzüge darstellerischen Handelns, wie etwa jene Traum(a)sequenzen von Christian münden nicht mehr in eine rationale und somit auch nachvollziehbare Synthese, wie dies beim dramatischen Theater der Fall war. Vielmehr stehen diese Elemente nebeneinander und können als solche separat wahrgenommen werden.

3.5.6 Essenz der Analyse des Darstellers

Ein Kritiker äußerte in Bezug auf die Inszenierung von Thalheimer:

„[...] denn im Gegensatz zum Film darf man im Theater die Schauspieler als Menschen und nicht als Figuren verabschieden, beim Applaus.“²⁰⁶

Bei Thalheimer ist der Mensch neben der Figur die ganze Inszenierung über sichtbar. Es kommt zu keiner Vortäuschung einer völligen Identifikation oder Einheit mit der Rolle mehr. Diese Co-Existenz von Figur und Darsteller ermöglicht ein ständiges wechseln zwischen extremen Gefühlszuständen. Bedeutungen werden anhand einzelner Elemente des Körpers oder anhand von Bewegungen produziert. Trotzdem gibt es Figuren, die über Charakterzüge verfügen – wenn auch nicht durchgängig. Analog zur Filmvorlage haben die Darsteller bei Thalheimer große Bewegungsmöglichkeiten im Raum. Diese Bewegungen nutzt der Regisseur, um jene Charakteristika aufzuweisen. Sehr wohl sehen wir also die Aggressivität Michaels im Gegensatz zur Verträumtheit und Melancholie Christians. Wir erleben den Vater als eine herrisch dominante Persönlichkeit und die Mutter im Gegensatz dazu als unterwürfig und devot. Die Verwirrtheit des Großvaters

²⁰⁵ Vgl. ebd., S. 169.

²⁰⁶ Seidler, Ulrich: Der Bissen in seiner Natur. Theatertreffen: „Das Fest“ aus Dresden, die zweite Arbeit von Thalheimer. In: *Berliner Zeitung*, 18. Mai 2001.

wird uns bei Thalheimer durch seine immer wieder erzählte Geschichte ebenso vorgeführt, wie die chauvinistische Loyalität des Toastmasters. Im Gegensatz zur Inszenierung in der Josefstadt, enthält uns die Inszenierung in Dresden jedoch eine linear entwickelte Figur vor. Vielmehr lässt Thalheimer seine Darsteller sich permanent verändern, so als wären sie ständig auf der Suche nach der Wahrheit in der eigenen Rolle. Man könnte also annehmen Thalheimer hätte sich an den von Dogma 95 formulierten Eid gehalten:

„My supreme goal is to force the truth out of my characters and settings. I swear to do so by all the means available and at the cost of any good taste and any aesthetic considerations.“²⁰⁷

²⁰⁷ Dogma 95: <http://www.dogme95.dk/menu/menuset.htm>. Zugriff: 07.07.2008.

Conclusio

Gibt es ein Patentrezept oder gar 10 Regeln, die sich für die Umsetzung eines Dogma 95-Films auf einer Bühne aufstellen ließen? Oder anders gefragt: Wagt sich das Theater auf gefährliches Terrain, indem es sich einen Dogma 95-Film einverleibt? Wahrheit, Wirklichkeit und Authentizität waren Schlagwörter, welche die Dogma 95-Bewegung von Anfang an begleiteten. Die Verwendung der Handkamera sowie die raue Bildästhetik standen Ende der 1990er Jahre für eine spezielle Form von Authentizität in Bezug auf die Dogma 95-Filme. *Festen* machte nicht nur durch seinen erschütternden Inhalt auf sich aufmerksam, sondern vor allem durch die filmspezifischen Mittel, mit deren Hilfe die Geschichte unter anderem erzählt wurde. Kameraführung, Montage und Schnitttechnik wurden im Film nicht mit dem Ziel der Illusion versteckt, sondern als technische Mittel vorgeführt – in Anlehnung an die pathetische Wortwahl der Bruderschaft könnte man sagen: geradezu offenbart. Paradoxerweise war es auf den ersten Blick gerade dieses Vorführen der Technik, das zu einer authentischen Form der Wahrnehmung für die Geschichte von *Festen* führte. *Festen* wurde von der Kritik als ein Film rezipiert, der erschütterte, bewegte und die Diskussionen um Kindesmissbrauch in der eigenen Familie wieder aufleben ließ. Geschickt verpackte Thomas Vinterberg so eine aufwühlende Thematik in ein durchaus konventionelles Erzählmuster.

Auf Grund dieser Makrostruktur des Films, die an den klassischen Dramenaufbau erinnert, mussten in keiner der beiden Inszenierungen wesentliche strukturelle Veränderungen vorgenommen werden. Einzig das Hinzufügen des Prologs sowie die zwei direkten Reden des Vaters *ad spectatores* in der Inszenierung im Theater in der Josefstadt, wurden in Bezug auf die Dramaturgie verändert. Diese führe ich jedoch auf die Raumsituation der Guckkastenbühne zurück, welche symbolisch für eine zum Zuschauer hin abgeschlossene Welt steht, in der das Drama seinen Lauf nimmt, während die Rede *ad spectatores* diese Grenze zu überwinden scheint.

Will sich das Theater also einem Film wie *Festen* nähern, dessen filmspezifische Mittel maßgeblich zu seiner authentisch wahrgenommenen Form der Narration beitrugen, so hat es meines Erachtens nur eine Chance: Es muss sich auf das dem Theater eigene Mittel berufen, das dem Film verwehrt ist: Die physische Anwesenheit von Darstellern und

Zuschauern in einem Raum. Michael Thalheimer konzentriert sich ganz auf diese Interaktion zwischen Zuschauern und Darstellern, wie ich in Kapitel 3.4 ausführlich dargestellt habe. Dies bewirkt nicht nur inhaltliche Parallelen zur opportunistischen Festgesellschaft in *Festen*, sondern führt auch zu einer veränderten Situation der Perspektive für die Zuschauer. Ästhetische Konventionen, wie die durchgehende Dominanz von Nahaufnahmen und die extremen Perspektivenwechsel, werden somit aus der Filmvorlage aufgegriffen und mit den Mitteln des Theaters umgesetzt.

Als ein weiteres auffälliges Merkmal abseits der filmspezifischen Mittel wurde von mir das Gegenteil als ästhetisches Mittel angeführt, welches Vinterberg in seinem Film einsetzte. Oppositionelle Paare prägen den Film sowohl auf formaler als auch auf inhaltlicher Ebene und tragen maßgeblich zur Ästhetik des Films bei. Thalheimers Inszenierung in Dresden ist durchsetzt von dieser Ästhetik der Gegenteile. Sein Bühnenraum erlaubt es einerseits dem Publikum zu einem Teil der Handlung zu werden, ohne jedoch andererseits tatsächlich in das Geschehen eingreifen zu können. Sie erleben die Handlung aus unterschiedlichen Perspektiven: Einmal in unmittelbarer Nähe neben sich und dann wieder in einiger Distanz auf der erhöhten Podiumsbühne. Auch der Darstellungsstil der Schauspieler ist geprägt von Gegensätzen. Sie agieren bald auf eine natürliche Art und Weise, um bald wieder in einen überhöhten gestischen Darstellungsstil abzudriften. Besonders paradox wirkt dieser Schauspielstil in Anbetracht des real stattfindenden Abendessens, an dem auch die Darsteller teilnehmen. Thalheimer spielt hier mit zwei Ebenen, die ein ständiger Begleiter des Theaters sind: Wirklichkeit und Künstlichkeit. Theater wird immer wirklicher sein als Film, da es im Moment der Aufführung vor uns oder im Falle Thalheimers um uns passiert. Zugleich ist es jedoch von einer Künstlichkeit und Stilisierung, die der Film durch Suggestieren der Illusion von Wirklichkeit vermeiden kann. Im Falle von Dogma 95 wollte man jedwede Künstlichkeit durch das Aufstellen von 10 Regeln vermeiden. Das Drehen an Originalschauplätzen, die ausschließliche Verwendung natürlichen Lichtes oder das Verbot von Requisiten sollten bei der Umsetzung dieses Vorhabens helfen. Die daraus entstandenen Dogma 95-Filme wurden immer wieder in Hinblick auf diese 10 Dogmen untersucht. Übersehen wurde dabei, dass im Falle von *Festen* ein die Form strukturierendes Mittel eingesetzt wurde, das entscheidend war für die Gestaltung des Films: das Gegenteil. Auch Thalheimer nutzt

dieses ästhetische Mittel in seiner Inszenierung und stellt so Parallelen zur Filmvorlagen her. Ein Patentrezept also?

Es lässt sich – obwohl von den Dogma 95-Regisseuren strikt verweigert – jeder einzelne Film der Dogma 95-Bewegung als ein individuelles Kunstwerk verstehen und somit auch die Handschrift des jeweiligen Regisseurs erkennen. *Festen* eignete sich auf Grund seines Dramenaufbaus ideal für eine Adaption auf der Bühne. Die beiden unterschiedlichen Inszenierungen, die in der vorliegenden Arbeit untersucht wurden, zeigen jedoch die Vielfalt an Gestaltungsmöglichkeiten einer solchen Adaption auf. Gerade weil sich die zehn dogmatischen Regeln auf Filmspezifika beziehen, lassen sie sich nicht einfach von einem Medium auf das andere übertragen. Jedes Medium verfügt über eigene Mittel der Repräsentation, über eigene Zeichen. Jene Zeichen nutzt Michael Thalheimer in seiner Inszenierung, um auf die ästhetischen Spezifika der Filmvorlage zu verweisen. Dabei versucht er nicht die filmspezifischen Mittel abzubilden, sondern übersetzt sie in eine eigene Sprache des zeitgenössischen Theaters und stellt dabei als größte Analogie zur Filmvorlage das Gegenteil als ästhetisches Mittel ins Zentrum seiner Inszenierung.

Theater wird sich auf in Zukunft an der Adaption von Filmstoffen erproben. Es hat somit einen Schritt in Richtung einer intermedial agierenden Kunst bereits vollzogen. Insofern muss es die Aufgabe der Wissenschaft sein, dieser Entwicklung Rechnung zu tragen, statt sich gegen diese intermedialen Formen zu verschließen. Die vorliegende Diplomarbeit versteht sich daher als kleiner Teil auf diesem Weg.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Dogma #1 *Festen*. Regie: Thomas Vinterberg, Dänemark 1997. Drehbuch: Mogens Rukov und Thomas Vinterberg, Kamera: Antony Dodo Mantle, Schnitt: Valdis Oskarsdóttir, Casting: Marie Louise Hedegaard, Regieassistent: Eigil Jakobsen, Ton: Morten Hilm, Ad Stood, Kameraassistent: Peter Hjorth, Schnittassistent: Vagn Rose, Stunts: Thomas Bo Larsen, Produzenten: Brigitte Hald, Morten Kaufmann, Produktionsfirmen: Nimbus Film A/S, Danmarks Radio (DR), SVT Drama, Verleih: Arthaus Film (Deutschland); Besetzung: Christian: Ulrich Thomsen, Michael: Thomas Bo Larsen, Helene: Paprika Steen, Helge: Henning Moritzen, Else: Birthe Neumann, Pia: Trine Dyrholm, Mette: Helle Dolleris, Michelle: Therese Glahn, Toastmaster: Klaus Bondam, Kim: Bjarne Henriksen, Gbatokai: Gbatokai Dakinah, Onkel Leif: Lasse Lunderskov, Lars: Lars Brygmann, Linda (die tote Tochter): Lene Laub Oksen, Birthe: Linda Laursen, Großmutter: Erna Boas, Großvater: John Boas, Christians Freundin: Brigitte Simonsen, Taxilenker: Thomas Vinterberg. Als deutschen Übersetzungstitel wählte man *Das Fest*. Dauer des Hauptfilms: ca. 101'.

Michael Thalheimer *Das Fest*. Schlosstheater am Staatsschauspiel in Dresden. Spielzeit 2000/01. Premiere am 10. September 2000. Regie: Michael Thalheimer, Bühne und Kostüme: Olaf Altmann, Musik: Thomas Mahn, Dramaturgie: Heike Müller-Merten; Christian: Peter Moltzen, Michael, der jüngere Bruder: Mario Grünewald, Mette, dessen Frau: Annedore Bauer, Helene, eine Schwester: Oda Pretzschner, Gbatokai, ihr Freund: Falilou Seck, Helge, der Vater: Albrecht Goette, Else, die Mutter: Regina Jeske, Helges Vater: Jochen Kretschmer, Helges Mutter: Ursula Geyer-Hopfe, Helmut Sachs, Toastmaster: Holger Hübner, Onkel Leif: Günter Kurze, Kim, Maître: Henry Meyer, Pia, Bedienstete: Mareile Blendl, Michelle, Bedienstete: Karina Plachetka, Musiker: Thomas Mahn, Angestellte: Christoph Beyer, Andreas Löttsch, Friedbert Röttger und Tobias Hallbauer; Video: Vier Kinder: Anna-Luise Wolf, Viktoria Schmidt, Valentin Schmidt, und Arno Friedrich. Dauer der Aufführung: inklusive Pause ca. 3 ½ Stunden.

Philip Tiedemann *Das Fest*. Theater in der Josefstadt in Wien. Spielzeit 2006/07. Premiere am 27. Jänner 2007. Regie: Philip Tiedemann. Bühnenbild: Etienne Pluss, Kostüme: Stephan von Wedel, Musik: Ole Schmidt; Helge, der Vater: Erwin Steinhauer, Else, die Mutter: Marianne Nentwich, Christian, der erste Sohn: Bernhard Schir, Helene, die Tochter: Maria Köstlinger, Linda, die tote Tochter: Therese Lohner, Michael, der zweite Sohn: Fritz Karl, Mette, Michaels Frau: Anna Franziska Srna, Ein Junge, Michaels und Mettes Sohn: Victor Landgraf/Alexander Zerbos, Großvater: Fritz Muliar, Großmutter: Sigrid Marquardt, Gbatokai, Helenes Freund: Nikolaus Okonkwo, Pia, Stubenmädchen: Maya Bothe, Kim, Koch: Peter Scholz, Lars, Hoteldiener: Friedrich Schwarzhmann, Helmut von Sachs, Toastmaster: Erich Schleyer, Frederik, Geschäftspartner: Alexander Waechter/Peter Moucka, Sara, seine Frau: Adelheid Picha, Sören, Cousin: Alexander Grill. Dauer der Aufführung: inklusive Pause 2 ½ Stunden.

Sekundärliteratur

DVD Mitschnitte

Dogma #1. *Das Fest*. Regie: Thomas Vinterberg. Drehbuch: Thomas Vinterberg und Mogens Rukov. Dänemark 1997. Arthaus Film Deutschland. Dauer: Hauptfilm ca. 101'.

Das Fest. Regie: Michael Thalheimer, Schlosstheater Staatsschauspiel Dresden. DVD-Mitschnitt einer Vorstellung. Dauer ca.: 165'.

Das Fest. Regie: Philip Tiedemann, Theater in der Josefstadt. DVD-Mitschnitt der öffentlichen Generalprobe am 24. Jänner 2007. Dauer ca.: 140'.

Textfassungen

Das Fest. Jede Familie hat ein Geheimnis. Drehbuchfassung: Thomas Vinterberg und Mogens Rukov, Dänemark, 1998. In: Hallberg, Jana, Wewerka, Alexander (Hrsg.): *Dogma 95. Zwischen Kontrolle und Chaos*. Berlin: Alexander Verlag, 2001. Aus dem Dänischen von Renate Bleibtreu. S. 17-88.

Das Fest. Bühnenfassung: Burkhard C. Kosminski und Juliane Gruner. Nach dem ins Deutsche übersetzten Drehbuch von Renate Bleibtreu, 2000.

Das Fest. Jede Familie hat ein Geheimnis. Bühnenfassung: Michael Thalheimer und Heike Müller-Merten. Aus dem Dänischen von Renate Bleibtreu, 2000.

Das Fest. Bühnenfassung von Burkhard C. Kosminski und Juliane Gruner/Arbeitsfassung für das Theater in der Josefstadt von Philip Tiedemann, 2006/07. Aus dem Dänischen von Renate Bleibtreu.

Bücher und Artikel

Altmann, Olaf: Ein leerer Raum in einem leeren Bühnenraum. Olaf Altmann im Gespräch mit Thomas Irmer, In: *Theater der Zeit*, Nr. 5/2002. S. 28-33.

Appia, Adolphe: *Die Musik und die Inszenierung* [sic!]. München: Bruckmann, 1899.

Aristoteles: *Poetik*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1994.

Balme, Christopher, Moninger, Markus (Hrsg.): *Crossing Media. Theater – Film – Fotografie – Neue Medien*. München: epodium Verlag, 2004.

Balme, Christopher: *Einführung in die Theaterwissenschaft*. 3. durchgesehene Auflage, Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2003.

Balme, Christopher: Stages of Vision: Bild, Körper und Medium im Theater. In: Balme, Christopher, Fischer-Lichte, Erika, Grätzel, Stephan (Hrsg.): *Theater als Paradigma der Moderne? Zur Positionierung zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter*. Tübingen: Francke Verlag, 2003. S. 49-68.

Bazin, André: Die Entwicklung der kinematographischen Sprache. In: Albersmeier, Franz-Josef: *Texte zur Theorie des Films*. 5. Auflage, Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2003. S. 256-274.

Bordwell, David und Thompson, Kristin: *Film Art. An Introduction*. Eighth Edition, New York: McGraw-Hill Companies, 2008.

Bouquet, Stéphane und Saada, Nicolas: La chambre noire de l'inconscient. Rencontre avec Thomas Vinterberg. In: *Cahier du Cinéma*. N°531, Januar 1999. S. 56-59.

Brandenburg, Detlef. Vom Nutzen und Nachteil des Theaters in der Mediengesellschaft. In: *Die Deutsche Bühne*, Nr. 4/2003, S. 18-21.

Buber, Martin: Das Raumproblem der Bühne. In: Lazarowicz, Klaus (Hrsg.) und Balme, Christopher (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Theaters*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., durchgesehene und bibliographisch ergänzte Ausgabe 2000. S. 428-433.

Dombois, Johanna: Stumme Diener. Das Kostüm zwischen Verfremdung und Entfremdung. In: *Die Deutsche Bühne* 2/2003, S. 30-31.

Feldvoß, Marlie: Das Fest. Thomas Vinterberg, Dänemark. In: *epd Film* 1/99. S. 41-42.

Felix, Jürgen (Hrsg.): *Moderne Film Theorie*. 2. Auflage, Mainz: Theo Bender Verlag, 2003.

Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters. Das System der theatralischen Zeichen*. Band 1, 5. unveränderte Auflage. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2007.

Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters. Die Aufführung als Text*. Band 3, 4. durchgesehene Auflage, Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1999.

Fischer-Lichte, Erika, Horn, Christian, Umathum, Sandra, Warstat, Matthias (Hrsg.): *Diskurse des Theatralen*. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG, 2005.

Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.) und Wulf, Christoph: Theorien des Performativen. Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie. Band 10, Heft 1. Berlin: Akademie Verlag, 2001.

Freytag, Gustav: *Die Technik des Dramas*. Berlin: Autorenhaus Verlag, 2003.

Götsch, Dietmar: Auf der Suche nach der verlorenen Unmittelbarkeit. Zum Wechselspiel von grenzüberschreitender Liebe, Wahrheitssuche und Ironie in den dänischen DOGMA-Filmen. In: Lorenz, N. Matthias (Hrsg.): *Dogma 95 im Kontext. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Authentisierungsbestrebung im dänischen Film der 90er Jahre*. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag, 2003. S. 17-56.

Hallberg, Jana, Wewerka, Alexander (Hrsg.): *Dogma 95. Zwischen Kontrolle und Chaos*. Berlin: Alexander Verlag, 2001.

Hiß, Guido: *Der theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse*. Berlin: Reimer Verlag, 1993.

Hjort, Mette: *Small Nation, Global Cinema. The New Danish Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.

Irmer, Thomas: Ein leerer Raum in einem leeren Bühnenraum . Olaf Altmann im Gespräch mit Thomas Irmer. In: *Theater der Zeit*, Nr. 5/2002, S. 28-33.

Kanzog, Klaus: *Grundkurs Filmrhetorik*. München: diskurs film Verlag Schaudig & Ledig GbR, 2001.

Klein, Gabriele: Körper und Theatralität: In: Fischer-Lichte, Erika, Umathum, Sandra, Warstat, Matthias (Hrsg.): *Diskurse des Theatralen*. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG, Band 7, 2005. S. 35-47.

Klinger, Elisabeth: ... nichts als die Wahrheit! Zur Illusion der Authentizität in den ersten beiden DOGMA 95 – Filmen: Dogma #1: Festen und Dogma #2: Idioterne. Dipl., Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft 2003.

Kolesch, Kolesch: Text – Körper – Stimme. ‚Alte Medien‘ in der Postmoderne. In: Lützeler, Paul Michael (Hrsg.), Hoesterey, Ingeborg (Hrsg.), Honold, Alexander (Hrsg.), Kolesch, Doris (Hrsg.): *Räume der literarischen Postmoderne. Gender, Performativität, Globalisierung*. Tübingen: Stauffenberg, 2000, S. 167-181.

Kotte, Andreas: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*. Köln: Böhlau Verlag GbmH&Cie, 2005.

Kotte, Andreas (Hrsg.): *Theater im Kasten. Rimini Protokoll, Castorfs Video, Beuys & Schlingensief, Lars von Trier*. Zürich: Chronos Verlag, 2007.

Kotulla, Theodor (Hrsg.): *Manifeste Gespräche Dokumente. Band 2: 1945 bis heute*. München: R.Piper&Co Verlag München, 1964.

König, Anne-Sylvie: Warum und wie man Kinofilme auf das Theater bringt. In: *Dramaturg. Zeitschrift der Dramaturgischen Gesellschaft*, 2/2003. S. 15-16.

Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1964.

Kracauer, Siegfried: Die Errettung der physischen Realität (1960). In: Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films*. 5. durchgesehene und erweiterte Auflage, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2003. S. 241-255.

Lausberg, Heinrich: *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*. 4. Auflage, Stuttgart: Steiner, 2008.

Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999.

Lorenz, N. Matthias (Hrsg.): Wunsch und Wirklichkeit von DOGMA 95. Bilanz eines produktiven Scheiterns. In: ders. (Hrsg.): *DOGMA 95 im Kontext. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Authentisierungsbestrebung im dänischen Film der 90er Jahre*. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag, 2003. S. 57-96.

Müller, Tobi: Was am Boden zappelt, ist nicht tot. In: *Theater der Zeit*, Nr. 4/2001, S. 16-18.

Pavis, Patrice: *Analyzing performance: theater, dance, and film*. Michigan: University of Michigan Press, 2003.

Roselt, Jens: In Ausnahmezuständen. Schauspieler im postdramatischen Theater. In: Arnold, Heinz Ludwig und Dawidowski, Christian (Hrsg.): *Theater fürs 21. Jahrhundert*. München: Edition Text+Kritik, 2004. S. 166-176.

Roselt, Jens: Mit Leibe und Linse. Wie Theater mit Medien arbeitet. In: Arnold, Heinz Ludwig und Dawidowski, Christian (Hrsg.): *Theater fürs 21. Jahrhundert*. München: Edition Text+Kritik, 2004. S. 34-41.

Roselt, Jens: Postmodernes Theater: Subjekt in Rotation. In: Lützel, Mike (Hrsg.): Hoesterey, Ingeborg; Honold, Alexander und Kolesch, Doris: *Räume der literarischen Postmoderne. Gender, Performativität, Globalisierung*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2000. S. 147-166.

Roselt, Jens (Hrsg.): *Schauspieltheorien. Seelen mit Methode - Schauspieltheorien vom Barock bis zum postdramatischen Theater*. Berlin: Alexander-Verlag, 2005.

Roselt, Jens (Hrsg.): *Seelen mit Methoden. Schauspieltheorien vom Barock, bis zum postdramatischen Theater*. Berlin: Alexander Verlag, 2005.

Roselt, Jens: Breite Wand, tiefe Räume. Richtiges Kino und echtes Theater. In: *Theater der Zeit*, Nr. 4/2001, S. 12-15.

Roselt, Jens: Theater souverän. Bühne und Medien im Dialog. In: *Theater der Zeit*, Nr. 2/2004, S. 4-5.

Roselt, Jens: Hüllen des Selbst. Das Kostüm im Strukturwandel der Theaterästhetik. In: *Die Deutsche Bühne*. 2/2003. S. 18-21.

Seeßlen, Georg: Aufbruch in die Sackgasse. Die dänischen Dogma-Filme. Radikaldilettantismus oder Utopieverrat? Eine Zwischenbilanz. In: *Die Zeit*, 8. Juli 1999. S. 43.

Shakespeare, William: *Hamlet. Prinz von Dänemark*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1990.

Sucher, C. Bernd (Hrsg.): *Theaterlexikon. Epochen, Ensembles, Figuren, Spielformen, Begriffe, Theorien*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, 1996.

Sudmann, Andreas: *Die Abkehr vom Zwang des Möglichen*. Hannover: Offizin Verlag, 2001.

Sudmann, Andreas: Eine Antwort auf die „Tyrannei der Lust“. Zur Sexualpolitik der DOGMA 95-Filme. In: Lorenz, N. Matthias (Hrsg.): *DOGMA 95 im Kontext. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Authentisierungsbestrebung im dänischen Film der 90er Jahre*. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag, 2003. S. 123-140.

Stevenson, Jack: *Dogme Uncut. Lars von Trier, Thomas Vinterberg and the Gang that took on Hollywood*. Santa Monica, Californien: Santa Monica Press, 2003.

Stevenson, Jack: DOGMA 2003. Report from Denmark. In: Lorenz, N. Matthias (Hrsg.): *DOGMA 95 im Kontext. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Authentisierungsbestrebung im dänischen Film der 90er Jahre*. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag, 2003. S. 1-6.

Stevenson, Jack: Making the Waves. A closer look at the institutions that gave birth to Denmark's current film resurgence. In: Lorenz, N. Matthias (Hrsg.): *DOGMA 95 im Kontext. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Authentisierungsbestrebung im dänischen Film der 90er Jahre*. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag, 2003. S. 7-16.

Strindberg, August: *Briefe an das intime Theater*. München: Georg Müller Verlag, 1921.

Uka, Walter: Die Wirklichkeit gibt sich uns nicht einfach hin. Bemerkungen zu Schnittmengen und Missverständnissen zwischen dem DOGMA-Manifest und einigen theoretischen Ansätzen zum Dokumentarfilm. In: Lorenz, N. Matthias (Hrsg.): *DOGMA 95 im Kontext. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Authentisierungsbestrebung im dänischen Film der 90er Jahre*. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag, 2003. S. 111-122.

Wuss, Peter: Ein kognitiver Ansatz zur Analyse des Realitäts-Effekts von Dogma-95-Filmen. In: *montage/av* 9/2, 2000. S. 101-126.

Wuss, Peter: *Filmanalyse und Psychologie, Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozeß* [sic!]. Berlin: Rainer Bohn Verlag, 1993.

Kritiken – Inszenierung Michael Thalheimer

Berger, Jürgen: Das war also des Trubels Kern. Der Mann, der Hamburgs Abonnenten irritierte, ist gleich mit zwei Inszenierungen zum Berliner Theatertreffen eingeladen. In: *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 60/13. März 2001, S. 16.

Bolduan, Viola: Essen/Reden, Reden/Essen. Michael Thalheimers „Das Fest“ nach Vinterberg und Rukov. In: *Wiesbadener Kurier*, 21. Mai 2001.

Diez, Georg: Aufstand der Anständigen. Die Zukunft des Theaters war gestern, es folgt das neue Biedermeier. In: *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 44/22. Februar 2001, S. 15.

DPA. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. Feuilleton, Nr.120/2001, S. 46.

Heintges, Valeria: Bombe zur Vorspeise. Dogma-Film „Das Fest“ als Bühnenfassung im Schlosstheater. In: *Sächsische Zeitung*, 12. September 2000, S. 15.

Irmer, Thomas: Vom Vorbild abgelöst. „Das Fest“ als DOGMA-Theater in Dresden. In: *Theater der Zeit*, Nr. 10/2000. S. 12-13.

Kranz, Dieter: Auf der Ziellinie. Thomas Vinterberg/Mogens Rukov „Das Fest“, Ayckbourn „Ein komisches Talent“. In: *Theater heute*, Nr. 11/2000, S. 45-46.

Kranz, Oliver: Frühkritik: „Das Fest“ von Michael Thalheimer beim Theatertreffen. In: *ORB/NDR, Radio 3*, Sendung am: 17. Mai 2001.

Rossmann, Andreas: Das Gewitter der Tafelrunde. Ein Stück zum Film gleich zweimal auf dem Theater. „Das Fest“ von Vinterberg und Rukov in Dortmund und Dresden. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 212/12. September 2000, S. 69.

Rühle, Alex: Die Lüge einer Sommernacht. In Dortmund und Dresden wird aus Thomas Vinterbergs Film „Das Fest“ mehr oder weniger gelungenes Theater gemacht. In: *Süddeutsche Zeitung. Feuilleton*, Nr. 210/12. September 2000, S. 19.

Seidler, Ulrich: Der Bissen in seiner Natur. Theatertreffen: „Das Fest“ aus Dresden, die zweite Arbeit von Thalheimer. In: *Berliner Zeitung*, 18. Mai 2001.

Tomerius, Lorenz: Runde Geburtstage. Feier für Zadek und Jubel für „Das Fest“ beim Berliner Theatertreffen. In: *Nürnberger Nachrichten*, Nr. 19/20. Mai 2001.

Kritiken – Inszenierung Philip Tiedemann

Blaser, Patric: Zum zuschauen bestellt. Warum „Das Fest“ an der Josefstadt misslingen musste. In: *Die Furche*, Nr. 5/1. Februar 2007, S. 15.

Gabler, Thomas: Nicht nur das Wetter ist schlecht! Theater in der Josefstadt: Vinterberg/Rukov „Das Fest“ in Philip Tiedemanns Regie. In: *Kronen Zeitung*, 27. Jänner 2007, S. 33.

Haider-Pregler, Hilde: Ende des Patriarchen. Josefstadt-Debut von Philip Tiedemann: „Das Fest“ mit Erwin Steinhauer. In: *Wiener Zeitung*, 27. Jänner 2007. S. 15.

Hirschmann, Christoph: „Prost auf den Mörder!“ „Das Fest“ in der Josefstadt: Erwin Steinhauer als Kinderschänder. In: *News*, 26. Jänner, 2007, S. 8.

Huber-Lang, Wolfgang: Griechische Tragödie im Speisesaal: „Das Fest“ in der Josefstadt. Philip Tiedemann inszenierte die Bühnenfassung des „Dogma“-Films mit einem beeindruckenden Ensemble. In: *APA*, 26. Jänner 2007.

Hütter, Friedo: Prost auf einen Mörder. Der junge Philip Tiedemann zeigt den Unterschied zwischen Eitelkeit und Souveränität: mit Thomas Vinterbergs „Das Fest“ in der Josefstadt. In: *Kleine Zeitung*, 27. Jänner 2007, S. 63.

Kralicek, Wolfgang und Hagen, Bettina: Spielplan: In *Falter*, 31. Jänner 2007. S. 59.

Reiterer, Reinhold: Rede zu Ehren von Papi. Wien: Packendes: „Das Fest“ in der Josefstadt. In: *Oberösterreichische Nachrichten*, 27. Jänner 2007.

Petsch, Barbara: Kinderschänder in der Josefstadt. Theater-Premiere. Philip Tiedemann inszeniert Vinterbergs „Das Fest“. Brilliant. In: *Die Presse*, 27. Jänner 2007. S. 35.

Philipp, Claus: Sie wissen nicht, was sie spielen. In: *Der Standard*, Sa./So., 27./28. Jänner 2007, S. 33.

Plank, Alexandra: Das Ende einer Lebenslüge. „Das Fest“ feierte in der Josefstadt seine umjubelte Premiere- Ein Abend, der unter die Haut ging. In: *Tiroler Tageszeitung*, 27. Jänner 2007. S. 16.

Schmidmaier, I.: Eine Familienfete entgleist. Beklemmend realistisch: „das Fest“ im Wiener Josefstadt-Theater. In: *Passauer Neue Presse*, Nr. 22/27. Jänner 2007, S. 8.

Schneeberger, Peter: Fumms Bö Wö. Theater. Regisseur Philip Tiedemann pfeift auf Klassikerpflege und hat sogar schon das Telefonbuch inszeniert. Jetzt zeigt der Quertreiber am Theater in der Josefstadt „Das Fest“. In: *Profil*, 22. Jänner 2007, S. 107.

Schreiber, Ewald: Vater unser. Das Theater in der Josefstadt zeigt eine Bühnenfassung von Thomas Vinterbergs ausgezeichnetem Film „Das Fest“. In *City*, 26. Jänner 2007, S. 14.

Thuswaldner, Werner: Trügerisches Idyll einer Familie. In: *Salzburger Nachrichten*, 27. Jänner 2007, S. 13.

Wagner, Renate: „Das Fest“ in der Josefstadt: Philip Tiedemann inszenierte die Bühnenfassung des Dogma-Films mit tollem Ensemble. In: *Neues Volksblatt*, 27. Jänner 2007, S. 23.

Internetquellen

Dogma 95: <http://www.dogme95.dk/menu/menuset.htm>. Zugriff: mehrfach.

Schepelern, Peter: Film According to Dogma. Restrictions, obstructions and liberations. In: *Dogme95.dk*. <http://www.dogme95.dk/news/interview/schepelern.htm>. Zugriff: 08.01.2008.

Staatsschauspiel Dresden: http://www.staatsschauspiel-dresden.de/front_end/index.php
Zugriff: mehrfach.

Theater in der Josefstadt:
<http://www.josefstadt.org/Theater/Theater/alleSpielstaetten.html> Zugriff: mehrfach.

Bildquellen

Abbildung 1 und 2: © HL Böhme.

Abbildung 3: © Etienne Pluss.

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Anhang

Dogma 95 – Das Manifest

„DOGMA 95 is a collective of film directors founded in Copenhagen in spring 1995, DOGMA 95 has the expressed goal of countering „certain tendencies“ in the cinema today.

DOGMA 95 is a rescue action!

In 1960 enough was enough! The movie was dead and called for resurrection. The goal was correct, but the means were not! The new wave proved to be a ripple that washed ashore and turned to muck.

Slogans of individualism and freedom created works for a while, but no changes. The wave was up for grabs, like the directors themselves. The wave was never stronger than the men behind it. The anti-bourgeois cinema itself became bourgeois, because the foundations upon which its theories were based was the bourgeois perception of art. The auteur concept was bourgeois romanticism from the very start and thereby ... false!

To DOGMA 95 cinema is not individual!

Today a technological storm is raging, the result of which will be the ultimate democratisation of the cinema. For the first time, anyone can make movies.

But the more accessible the media becomes, the more important the avant-garde. It is no accident that the phrase „avant-garde“ has military connotations. Discipline is the answer ... we must put our films into uniform, because the individual film will be decadent by definition!

DOGMA 95 counters the individual film by the principle of presenting an indisputable set of rules known as THE VOW OF CHASTITY.

In 1960 enough was enough! The movie had been cosmeticised to death, they said; yet since then the use of cosmetics has exploded.

The “supreme“ task of the decadent film-makers is to fool the audience. Is that what we are so proud of? Is that what the “100 years“ have brought us?

Illusions via which emotions can be communicated? ... By the individual artist's free choice of trickery?

Predictability (dramaturgy) has become the golden calf around which we dance. Having the characters' inner lives justify the plot is too complicated, and not "high art". As never before, the superficial action and the superficial movie are receiving all the praise.

The result is barren. An illusion of pathos and an illusion of love.

To DOGMA 95 the movie is not illusion!

Today a technological storm is raging of which the result is the elevation of cosmetics to God. By using new technology anyone at any time can wash the last grains of truth away in the deadly embrace of sensation. The illusions are everything the movie can hide behind.

DOGMA 95 counters the film of illusion by the presentation of an indisputable set of rules known as THE VOW OF CHASTITY.

THE VOW OF CHASTITY

I swear to submit to the following set of rules drawn up and confirmed by DOGMA 95:

1. Shooting must be done on location. Props and sets must not be brought in (if a particular prop is necessary for the story, a location must be chosen where this prop is to be found).
2. The sound must never be produced apart from the images or vice versa.
(Music must not be used unless it occurs where the scene is being shot).
3. The camera must be hand-held. Any movement or immobility attainable in the hand is permitted. (The film must not take place where the camera is standing; shooting must take place where the film takes place).
4. The film must be in colour. Special lighting is not acceptable. (If there is too little light for exposure the scene must be cut or a single lamp be attached to the camera).
5. Optical work and filters are forbidden.
6. The film must not contain superficial action. (Murders, weapons, etc. must not occur.)
7. Temporal and geographical alienation are forbidden. (That is to say that the film takes place here and now.)
8. Genre movies are not acceptable.
9. The film format must be Academy 35 mm.
10. The director must not be credited.

Furthermore I swear as a director to refrain from personal taste! I am no longer an artist. I swear to refrain from creating a “work“, as I regard the instant as more important than the whole. My supreme goal is to force the truth out of my characters and settings. I swear to do so by all the means available and at the cost of any good taste and any aesthetic considerations.

Thus I make my VOW OF CHASTITY.

Copenhagen, Monday 13 March 1995

On behalf of DOGMA 95

Lars von Trier, Thomas Vinterberg²⁰⁸

²⁰⁸ Zitiert aus: Hallberg, Jana, Wewerka, Alexander (Hrsg.): *Dogma 95. Zwischen Kontrolle und Chaos*.

Sequenzunterteilung

FILM <i>FESTEN</i> Regie: Thomas Vinterberg (1997)		INSZENIERUNG <i>DAS FEST</i> Regie: Michael Thalheimer (2000)		INSZENIERUNG <i>DAS FEST</i> Regie: Philip Tiedemann (2007)	
Drehbuchfassung Thomas Vinterberg und Mogens Rukov		Für die Bühne eingerichtet von Heike Müller-Merten und Michael Thalheimer.		Bühnenfassung von Burkard C. Kosminski und Juliane Gruner. Für die Bühne eingerichtet von Philip Tiedemann.	
				Prolog Linda versteckt den Brief; Auftritt des Vaters und Rede <i>ad spectatores</i>	
Exordium	Squ. 1 Die Anreise	Exordium	Szene 1 Die Ankunft - Christian	Exordium	1. Bild (vor der Hotel-Lobby): 'Die Ankunft'
	Squ. 2 Willkommen		Szene 2 Die Ankunft – Mette und Michael		
	Squ. 3 Christian und sein Vater		Szene 3 Gespräch der Brüder		
	Squ. 4 Gratulation		Szene 4 Michael will ein Zimmer		
			Szene 5 Ankunft - Helene		
Narratio	Squ. 5 Das Zimmer der Schwester	Narratio	Szene 6 Das Finden des Briefes	Narratio	2. Bild Simultanszene 'Im Hotel'
	Squ. 6 Die Schuhe		Szene 7 Christian und seine Mutter		
	Squ. 7 Auf der Suche		Szene 8 Christian und sein Vater		
	Squ. 8 Das Fest beginnt		Szene 9 Michelle ruft		
	Squ. 9 Ansprache		Szene 10 Christian und Pia		
	Squ. 10 Vorspeise		Szene 11 Einmarsch der Gäste		
			Szene 12 Die Schuhe		
			Szene 13 Videospiel mit Helge und den Kindern; Indianerspiel (wurde in der Inszenierung auf der Bühne erst später eingefügt)		
			Szene 14 Helge ertappt Michael und Mette		
			Szene 15 Michaels und Mettes Reaktion		
			Szene 16 Helge und Michael		
			Szene 17 Michelle und Michael		
			Szene 18 Tischgespräche		
			Szene 19 Das Fest beginnt		
			Szene 20 Vorspeise		
Propositio	Squ. 11 Christian	Propositio	Szene 21 Rede Christian	Propositio	3. Bild 1. Teil 'Der Geburtstag'
Argumentatio	Squ. 12 Nichts ändert sich	Argumentatio	Szene 22 Nichts ändert sich	Argumentatio	3. Bild 2. Teil Die Festtafel
	Squ. 13 Christian bleibt		Szene 23 Christian bleibt		
	Squ. 14 Gbatokai		Szene 24 Gespräch unter vier Augen		
	Squ. 15 Die zweite Rede		Szene 25 Christian und Helge		
	Squ. 16 Auseinandersetzung		Szene 26 Opa erzählt eine Geschichte		
	Squ. 17 Der Vater rächt sich		Szene 27 Michael sieht nach dem Rechten		
	Squ. 18 Hauptgang		Szene 28 Michael begegnet Gbatokai		
	Squ. 19 Die Mutter		Szene 29 Auseinandersetzung zwischen Gbatokai und Michael		
	Squ. 20 Christians dritte Rede		Szene 30 Gbatokai wird den Eltern und der Festgesellschaft vorgestellt		
	Squ. 21 Rauswurf Christians		Szene 31 Die zweite Rede		
			Szene 32 Der Vater rächt sich		
			Szene 33 in der Inszenierung gestrichen		
			Szene 34 Tischgespräche		
			Szene 35 Die Auseinandersetzung		
			Szene 36 Die Mutter		
			Szene 37 Rauswurf Christians		
			Szene 38 rassistisches Lied		
			Szene 39 Der Brief		
			Szene 40 in der Inszenierung gestrichen		
			Szene 41 Polonaise		
			Szene 42 Helene und Gbatokai		
Peroratio	Squ. 23 Der Brief	Peroratio	Szene 43 Der Brief	Peroratio	5. Bild Ähnlich 3. Bild, die Festtafel: 'Brief'
	Squ. 24 Der Traum		Szene 44 Überleitung Toastmaster		
	Squ. 25 Schlaflos		Szene 45 Der Traum		
	Squ. 26 Am Morgen		Szene 46 Schlaflos		
			Szene 47 Michael schlägt Helge		
			Szene 48 Am Morgen		6. Bild Die Festtafel: 'Frühstück'

Abstract

Abstract (Deutsch)

Mitte der 1990er Jahre entstand in Dänemark ausgehend von vier Regisseuren eine Bewegung, die den zukünftigen Film von jeglicher technischer Illusion befreien wollte. Die in dem so genannten Dogma 95-Manifest schriftlich fixierten zehn Regeln, sollten bei der Umsetzung dieses Vorhabens helfen. Als erster Film der Dogma-Bewegung erlangte *Festen* des dänischen Regisseurs Thomas Vinterberg internationale Bekanntheit. Der Film, der vorrangig durch seine Bildästhetik und den reduzierten Umgang mit Technik auffiel, erlebte innerhalb nur weniger Jahre zahlreiche Bühnenadaptionen. Anhand der Inszenierungen von Michael Thalheimer (Dresden 2000) und Philip Tiedemann (Wien 2007) wird der Frage nachgegangen, mit welchen Mitteln Theater diesen Dogma-Film umsetzt. In der Beantwortung dieser Frage rücken Raum und Darsteller in den Mittelpunkt des Interesses. Die Dogma 95-Filmästhetik wird besonders von der Verwendung der Handkamera geprägt. Diese avancierte zum Erkennungsmerkmal von Dogma 95-Filmen und beeinflusste auf Grund ihrer Mobilität und Handlichkeit auch die Nähe des Kameramannes zu den Darstellern. Genau mit diesem Spezifikum wird in den beiden Bühneninszenierungen sehr unterschiedlich umgegangen. Auf diesen Grundlagen verdeutlicht die Arbeit Schnittmengen und Differenzen von Filmvorlage und Bühnenadaption am Beispiel von *Festen*.

Abstract (English)

In the middle of the 1990s four film directors from Denmark aspired to extract technical illusions from the film. They defined their so called Dogma-Manifesto containing ten rules to implement and realize their intentions. One of the first films that gained international acknowledgement for this realization was *Festen* from the young Danish director Thomas Vinterberg. This film that mainly attracted attention for the reduced handling with the technique became a very popular and often considered option for adaptations on stage within the following years. Based on the staging by Michael Thalheimer and based on extracts of the staging by Philip Tiedemann I try to ascertain the instrumentality that the theatre is devoted to by presenting a Dogma-film on stage. This will be less focused on dramaturgy than on space and the actors within it. The portable

camera is a filmographic tool particularly associated with the Dogma 95 movement. It evokes characteristic aesthetics which, over time, evolved into a well-known trait of Dogma 95. Also, its uncomplicated and manageable use provides a high degree of proximity between the cameraman and the actors. This particular trait is applied to drama in different ways. This paper will therefore demonstrate overlaps and differences between them.

Danksagung

Beim Verfassen dieser Arbeit haben mich viele Menschen unterstützt, mich motiviert und mir neue Anregungen gegeben. Bedanken möchte ich mich daher bei: Giampiero Avanzato, Ingrid Fiala, Karin Haupt, Birgit Kalteis, Christian Kohlhofer, Sonja Mach, Sylvia Marz-Wagner, Birgit Peterson, Birgit Petritsch, Sabine Pribil, Thomas Schlösser, Irene Rauch, Pamela Wahl und Maria Weitgasser.

Mein besonderer Dank gilt meiner Familie, insbesondere meiner Mutter Sieglinde Mandl und meinem Vater Alois Mandl. Sie haben mir im Sommer eine Schreibboase geschaffen, waren stets aufmerksame Zuhörer und haben mir nicht zuletzt auch das Studium ermöglicht. Meiner Großmutter Elisabeth Kirl danke ich für ihren Zuspruch, der mich in aussichtslos scheinenden Momenten wieder zum Lachen gebracht hat. Der größte Dank gebührt meinem Freund Wolfgang Gilke, der für mich nicht nur fachlich, sondern vor allem menschlich eine unglaubliche Stütze war.

Zu guter Letzt möchte ich auch meinem Betreuer Univ.-Prof. Dr. Stefan Hulfeld einen herzlichen Dank aussprechen. Ohne seine Motivation, seine Kritik und vor allem seine Geduld wäre die Arbeit vermutlich bis heute nicht fertig geworden.

Curriculum Vitae

Persönliche Daten

Name: Isabella Mandl

Geburtsdatum: 04.01.1983

Geburtsort: Leoben/Steiermark (Österreich)

Ausbildung

- [Seit Oktober 2001] Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien
- [2005 - 2006] Studium der Kunst-, Musik- und Theaterwissenschaft an der Universität in Bologna – Dipartimento di Musica e Spettacolo – Italien
- [1993 – 2001] AHS Bruck an der Mur (Steiermark/Österreich)
- [1989 – 1993] Volksschule Obergailach (Steiermark/Österreich)

Arbeiten im Kulturbereich

- [seit August 2008] Project-Consultant im Bereich Presse- und Öffentlichkeitsarbeit bei SKYunlimited; im Rahmen der Arbeit zahlreiche Aus- und Weiterbildungen u.a. bei APA-OTS und Institut für Kulturkonzepte Wien
- [November – Dezember 2007] Assistenz im Bereich Presse- und Öffentlichkeitsarbeit am Volkstheater Wien
- [April – Juni 2007] Regie- und Dramaturgieassistenz *Johnnys Jihad* Regie: *Andrea Hügli* – Drachengasse Wien
- [Juli – September 2006] Absolventin der Sommerakademie für Kulturmanagement in Wien und Hamburg
- [Mai – Juni 2006] Projektmitarbeit und Darstellerin *Anna Karenina* von Leo N. Tolstoi Regie: *Dott. Giuseppe Liotta* – Universität in Bologna (Italien)
- [Juli – August 2005] Regieassistenz *Der tolle Tag oder die Hochzeit des Figaro* Regie: *Paola Aguilera* – Ensembletheater Wien

- [Mai – Juni 2005] Regieassistentz *Ein Wiener Sommernachtstraum* Regie: *Adi Hirschal* – Wiener Lustspielhaus (Wiederaufnahme)
- [Februar – März 2005] Regieassistentz *Einordnen, Ausflug, Land der Toten* Regie: *Harald Posch* – Drachengasse Wien
- [September – Oktober 2004] Regieassistentz *Roma Festival* Regie: *Frauke Steiner* – Internationales Roma Festival in Graz
- [Juli – August 2004] Regiehospitantz *Hotel Genoscha* Regie: *Paola Aguilera* – Künstlerhaus Wien
- [Juni – August 2004] Regiehospitantz *Ein Wiener Sommernachtstraum* Regie: *Adi Hirschal* – Lustspielhaus Wien
- [Mai 2004] Produktionsassistentz *Selbstportrait* Regie: *Robert Passini* – Filmschule Wien
- [März 2004] Produktionshospitantz *DRAMA X – 10 Stücke in einer Nacht* – Galaxy Tower Wien

Auslandsaufenthalte und Sprachkurse

- [September 2005 – Juli 2006] – Erasmus Stipendium der Universität Wien in Bologna – Italien
- [Januar 2006] Sprachkurs in Bologna – Italien
- [September 2005] Sprachkurs in Bologna – Italien
- [Juli – August 2000] Au-pair in Paris – Frankreich
- [August 1998] Sprachkurs und Aufenthalt in Hastings – England

Sprachkenntnisse

- Deutsch (Muttersprache)
- Englisch (sehr gut in Wort und Schrift)
- Französisch (sehr gut in Wort und Schrift)
- Italienisch (sehr gut in Wort und Schrift)