



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Projektionen im Theaterraum“

Verfasser

Andreas Stockinger

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, Jänner 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Meister

INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung.....	3
1 Bild und Raum.....	5
1.1 Der Theaterraum	5
1.2 Die Bühne des antiken Theaters.....	6
1.3 Die Bühne im Mittelalter	9
1.4 Frühbarock und Barockbühnen	13
2 Projektion	16
2.1 Geschichte der optischen Projektion.....	16
2.2 Die Camera obscura	18
2.3 Die Laterna magica	21
2.3.1 Die technische Entwicklung der Laterna magica	21
2.3.2 Was wurde dargestellt?	24
2.3.3 Bewegte Bilder und nebelige Erscheinungen	25
3 Analyse der Projektion anhand semiotischer Verfahren	26
3.1 Exkurs zur Kultursemiotik	30
3.1.1 Kulturelle Zeichen und ihre Bedeutung auf der Bühne	31
3.2 Die vier Schichten der Projektion	39
3.3 Die erste Schicht der Projektion – Text	40
3.3.1 Untertitel	42
3.3.2 Text	47
3.4 Exkurs in die Theorien der Farbgebung.....	50
3.5 Die zweite Schicht der Projektion – Bild.....	51
3.5.1 Bildsemiotik in der Projektion.....	52

3.5.2	Bedeutung, Einsatz und Analyse der zweiten Schicht.....	55
3.6	Die dritte Schicht der Projektion – Film	61
3.6.1	Die Semiotik des Films.....	66
3.7	Die vierte Schicht der Projektion – Live.....	71
3.7.1	Live ist nicht gleich live.....	72
3.7.2	Versuch einer Analyse der Projektion der vierten Schicht	75
4	Schlussbetrachtung	82
5	Abstract.....	84
6	Quellen	85
7	Abbildungsverzeichnis	88
8	Lebenslauf	89

Einleitung

„Trotz der schwachen theoretischen Hilfsmittel müsste man versuchen, diese Welt zu erobern, die Aufführungen zu beschreiben, in denen audiovisuelle Medien vorkommen. Das aber käme einem Abenteuer à la Don Quichotte gleich.“¹

Ich möchte mich in meiner Diplomarbeit mit dem Begriff der Projektion im Theaterraum befassen. Was wird wann projiziert und wie wird es wahrgenommen? Was löst diese Darstellung im Menschen aus und zu welchen dramaturgischen Möglichkeiten ist sie imstande? Zerstört sie oder unterstützt sie?

Durch mein Filmstudium am SAE Wien war für mich naheliegend, meine Diplomarbeit über ein Thema zu schreiben, das sowohl Film als auch Theater miteinander verbindet. Als ich dann Matthias Hartmanns Inszenierung von „Krieg und Frieden“ 2012 im Kasino am Schwarzenbergplatz gesehen habe, wusste ich, dass die Verbindung zwischen Projektionen und Theater ein ideales Forschungsfeld für mich sein würde. Wollte ich zuerst noch eine Einteilung der verschiedenen Projektionsarten treffen, um diese auf Hartmanns Stück anzuwenden, habe ich mich bereits bei den anfänglichen Recherchen davon distanziert, meine Überlegungen auf ein bestimmtes Stück zu beziehen. Zu groß wäre die Versuchung, das eigene Raster an ein bereits bestehendes Stück anzulehnen.

Je mehr ich mich mit dem Einsatz von Projektionen im Theater beschäftigt habe, desto mehr Möglichkeiten – aber auch Beschränkungen – kamen zum Vorschein. Die Beschäftigung mit meiner Idee, im Rahmen dieser Arbeit eine Einteilung verschiedener Arten von Projektion bzw. verschiedener Projektionsschichten zu entwerfen, zeigte mir die Breite dieses Gebietes. Kaum hatte ich eine Schicht für mich eingegrenzt, sah ich ein Theaterstück, das nicht in mein Raster passte. Einen Sonderfall stellen Animation dar, die in dieser Arbeit nicht berücksichtigt werden, da deren Analyse eigenen Bestimmungen unterliegt (vor allem technischen).

Eine allgemein gültige Einteilung in die von mir entwickelten vier Schichten² ist im Rahmen dieser Arbeit kaum möglich, weshalb thematische Eingrenzungen vorgenommen werden

¹ Pavis, Patrice: *Medien auf der Bühne. Die „anderen“ Medien in der Aufführung* In: Röttger, Kati; Jakob, Alexander (Hrsg.): *Theater und Bild. Inszenierung des Sehens*. Bielefeld: transcript Verlag, 2009, S. 115-131, hier S. 125.

² Warum Schichten? Siehe S. 38 unten.

mussten: Rein technische Aspekte werden hier meist nicht besprochen, des Weiteren entfallen alle Arten von Animationen, sowohl gezeichnete als auch computergenerierte. Es wird versucht, sowohl Unterschiede als auch Gemeinsamkeiten der verschiedenen Projektionsarten anhand semiotischer Modelle zu analysieren. Hierfür wird auf die Grundmodelle der Semiotik von Peirce, Eco und Barthes zurückgegriffen. Die semiotische Struktur, welche benutzt wird um die vier Schichten näher zu betrachten, hat keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit für alle Projektionen die auf der Bühne stattfinden. Anhand von Beispielen wird versucht, dieses System exemplarisch anzuwenden. Ziel ist es einen Ansatz zu liefern, Projektionen als eigenständiges Medium im Theaterumfeld wahrnehmen und reflektieren zu können.

Die Arbeit ist in drei große Überkapitel gegliedert, wobei sich das dritte ausschließlich mit den von mir entwickelten Projektionsschichten befasst. Das erste Kapitel verschafft einen kurzen Überblick über die Entwicklung der Bühne, das zweite einen über die Entwicklung der Projektionsapparate in den letzten Jahrhunderten. Diese beiden einleitenden Kapitel sind mir deswegen wichtig, weil durch sie angedeutet wird, wie vielfältig das Verhältnis Bühne – Projektion sein kann und sie eine geschichtliche Verortung des Themas erlauben. In den Kapiteln über die Geschichte der Bühne und der Projektionsapparate habe ich meist Quellen aus den Anfängen der 1990er-Jahre verwendet. Im dritten Teil der Arbeit spielen vor allem semiotische Modelle von Erika Fischer-Lichte, Umberto Eco und Charles Sanders Peirce eine tragende Rolle.

1 Bild und Raum

1.1 Der Theaterraum

Um zu verstehen, warum etwas auf der Bühne wie inszeniert wird, ist es notwendig, die Entwicklung des Bühnenraums zu kennen. Die Bühne ist einem ständigen Wechsel von Technik und Darstellungsart unterworfen. Die zentrale Frage, die sich hier stellt ist, ab wann man aus heutiger Sicht überhaupt von einer Bühne sprechen kann. Ist eine bloße Erhöhung eines Raumes für ein paar Zuseher bereits eine Bühne oder benötigt es dazu noch viel mehr?

Für den Einsatz und die Gestaltung von Projektionen ist die Kenntnis der verschiedenen Bühnenformen nötig, denn nur so machen die verschiedenen Arten auch Sinn. So kann etwa auf einer Guckkastenbühne nicht das gleiche Prinzip wie in einer Blackbox angewendet werden.

Dieses Kapitel soll keine Abhandlung über die Geschichte des Bühnenbildes werden. Vielmehr soll es einen Überblick über die verschiedenen Bühnenformen geben, welche in unserer heutigen Zeit immer wieder neu „entdeckt“ werden. Wichtig sind vor allem Berührungspunkte zwischen den „alten“ Bühnen und den heutigen. Der Aufbau der Bühne hängt unmittelbar mit den möglichen Projektionsarten zusammen. Durch das grundlegende Wissen der verschiedenen Bühnen können sich aber auch neue Einsatzmöglichkeiten für Projektionen entwickeln. Ob es hierfür bessere oder schlechtere gibt, kann pauschal nicht beurteilt werden. Im Folgenden sollen Denkanstöße geliefert werden, um den Einsatz von Projektionen nicht nur mit unserer klassischen Bühnenform (Guckkastenbühne) in Verbindung zu bringen.

Für den Begriff des Bühnenbildes wird folgende Definition im weiteren Verlauf der Arbeit verwendet.

„Der Begriff >Bühnenbild< ist noch nicht alt. Er entstand erst mit den Reformbestrebungen zu Anfang des 20. Jahrhunderts. [...] Dieser Begriff hat sich aber allen Anwürfen zum Trotz erhalten und allgemein durchgesetzt, obwohl er nach diesen Reformen letztlich kaum noch eine logische Berechtigung besitzt. Denn das Bühnenbild

ist ja kein Bild im eigentlichen Sinne und soll es nach der Auffassung unserer Zeit auch nicht sein! Jedes Bild wird normalerweise wesentlich nur von einem bestimmten Blickpunkt aus betrachtet, das Bühnenbild aber muß vielen und sehr verschiedenen Blickpunkten standhalten, von der Mittelachse des Parkett bis zu den seitlichen Logen hoch oben im Rang. Von überall soll es trotz der Verschiedenartigkeit all dieser Blickwinkel gut sichtbar und wenigstens in seinen Hauptteilen überschaubar sein, und überallhin soll es die Atmosphäre des Dramas in vollem Maße vermitteln. Kann man nun bei diesen durchaus räumlichen Gegebenheiten überhaupt noch von einem Bühnen-Bild sprechen? Doch wir wollen diesen heute allgemein üblichen Namen auch im Folgenden beibehalten, wenn er auch eigentlich am Kern des Problems vorbeigeht und leicht zu Mißverständnissen führen kann.“³

1.2 Die Bühne des antiken Theaters

„Das abendländische Theater ist in Griechenland entstanden und hat in Athen im 5. Jh. seine erste große Blütezeit erreicht, deren vielfältige Leistungen von ihrer ersten kreativen Rezeption in Rom über die Wiederentdeckung des antiken Dramas in der frühen Renaissance bis auf den heutigen Tag ihre nahezu kontinuierliche Wirkungskraft nachdrücklich bewiesen haben.“⁴

Wie das griechische Theater genau aufgebaut war, ist bis heute nicht vollkommen geklärt. Sicher ist nur, dass „fast alle uns bekannten Dramen für das Dionysostheater am Südostabhang der Akropolis geschrieben wurden.“⁵ Dessen Bestandteile sind wie folgt eingeteilt und gelten für die meisten griechischen Theater:

³ Schubert, Ottmar: *Das Bühnenbild. Geschichte. Gestalt. Technik*. 2. Auflage, Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2005. S. 133/134.

⁴ Seidensticker, Bernd: *Antikes Theater*. In: Brauneck, Manfred (Hrsg.): *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. 3. Auflage, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1992, S. 74-91, hier S. 74.

⁵ Seidensticker: *Antikes Theater*. S. 77.

„Das griechische Theater besteht aus drei Hauptbestandteilen: dem Platz, an dem der Chor singt und tanzt (Orchestra), dem Zuschauerraum (Theatron) und dem sich erst allmählich entwickelten Bühnenhaus, vor dem die Schauspieler agieren (Skēne).“⁶

Die Zuseher saßen im Kreis um das Spektakel herum. So hatte zwar theoretisch fast jeder Besucher die gleiche Möglichkeit das Schauspiel zu bewundern, praktisch hatte aber immer ein Teil der Besucher den Rücken der Akteure vor Augen. Hinzu kam noch das akustische Problem, denn ohne entsprechende Technik verstand man (bei diesen zugegebenermaßen sehr textbasierenden Vorträgen) kaum etwas. Von einem Bühnenbild in unserem heutigen Verständnis kann man noch nicht sprechen.

Durch das Auftreten mehrerer Schauspieler war es später allerdings notwendig die Skēne zu bauen. Somit konnten die Darsteller auf- und abtreten und sich hinter der Holzbühne verstecken. Ebenso befanden sich dort Requisitenräume und die Umkleide. Später wird die Skēne direkt in das Geschehen auf der Bühne miteinbezogen um z.B. bestimmte Orte darzustellen.

Um 500 v. Chr. wird die Skēne mit ihrer flachen Bühne durch wenige Stufen mit dem Orchestra verbunden. Eine dritte Spielebene war das Flachdach der Skēne, welches meist für Götterauftritte genutzt wurde.

„Eine grundlegende Veränderung vollzieht sich erst im 3. Jh. (der genaue Zeitpunkt ist umstritten), als infolge der stark reduzierten Rolle des Chors die Orchestra ihre Bedeutung als Spielstätte verliert und an Stelle der alten flachen Bühne eine drei bis vier Meter hohe Bühne entsteht, die mit Hilfe eines Säulenunterbaus vor der Skēne gesetzt wird (und deswegen «Proskēnium» heißt).“⁷

Von der Entwicklung eines Vorhangs oder reich geschmückten Bühnenportalen ist man allerdings noch weit entfernt. „Im Zusammenhang mit der Entwicklung eines stabilen Bühnenhauses ist zwangsläufig die Bühnenmalerei entstanden.“⁸ Man kann hier aber nicht von

⁶ Seidensticker: *Antikes Theater*.S.77.

⁷ Seidensticker: *Antikes Theater*.S.79.

⁸ Seidensticker: *Antikes Theater*.S.84.

Bühnenmalerei aus unserer heutigen Sicht sprechen. Die Bilder waren dazu da, die Skēnenrückwand zu „verschönern“. „Der Zuschauer war gewöhnt, sich den jeweiligen Schauplatz des Geschehens auf Grund der meist zu Beginn in den Text eingebauten Angaben vorzustellen (Wortregie).“⁹

Die Natur war bei diesen Freilichtaufführungen ständig im Blickwinkel. „Der Zuschauer sah neben dem Spiel über das Skēnengebäude hinweg in die freie Naturlandschaft; die Veränderung des Himmels, des Lichts und der Schatten waren Teil des Spiels. Die Natur als Ort der Götter war ständig anwesend.“¹⁰

Somit waren die antiken Theater auch sehr wetterabhängig. Die Sonne war die einzige Beleuchtungsquelle, die zur Verfügung stand. Die Lichteffekte die zum Einsatz kamen, waren Sonnenauf- und Untergang.

Zu den Aufführungen kamen meist mehrere tausend Leute aus allen Klassen und Schichten.

„Die Zuschauer versammelten sich, wie auch in anderen Kulturkreisen, ringförmig. [...] Die für ein Theater riesige Anzahl von 17 000 Zuschauern im Dionysostheater um 330 v. Chr. und die topographische Hangsituation an der Akropolis ließ zwangsläufig die ringförmig ansteigende Sitzordnung entstehen.“¹¹

War die Sitzplatzordnung anfangs noch frei, so wurde sie später angepasst. Senatoren und Ehrengäste hatten reservierte Sitzplätze, welche sich näher an der Bühne oder in den vorderen Reihen befanden – „VIPs“ gab es also schon im alten Griechenland.

Die römische Bühne entwickelte sich aus der griechischen. Die Skēne wurde nun fixer Bestandteil des Bühnenbildes und war nicht mehr ausschließlich aus Holz gefertigt. Die prunkvolle Ausstattung war bereits ähnlich der barocken Bühne. Das erste fixe römische Theater, das Theater des Pompeius (55 v. Chr.), unterschied sich schließlich doch deutlich von seinen griechischen Vorbildern. Zunächst wurde das Theater auf einer ebenen Fläche gebaut, die Zuschauerränge erinnerten an den Bau des Kolosseums und schlossen direkt an die Skēne an. Die Orchestra verschwand nun vollständig – aus ihr wurde ein weiterer Zuschauerraum.

⁹ Seidensticker: *Antikes Theater*. S.84.

¹⁰ Birr, Horst: *Theaterbau*. In: Brauneck, Manfred (Hrsg.): *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. 3.Auflage, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1992, S. 958-978, hier S. 960.

¹¹ Birr: *Theaterbau*. S. 960.

Um den Ehrengästen einen guten Blick zu ermöglichen, war die Bühne niedriger als die des hellenistischen Theaters.

Eine überaus interessante Neuerung des römischen Theaters war der Vorhang (aulaeum), der im Vergleich zur heute gängigen Praxis nicht nach oben gezogen wurde, sondern in eine Vertiefung im Boden verschwand.

Bereits bei den Theaterbauten der Römer spielte Akustik eine wichtige Rolle. Dies war sicherlich mit ein Grund, die Skēne aus Stein herzustellen, der den Schall bzw. die Stimme reflektiert, während Holz eher die Lautstärke reduziert.

Durch das Ende des römischen Reiches (480 n. Chr.) verschwand auch ein Großteil des antiken Theaters aus den Gedanken der Menschen. Erst Jahrhunderte später befasste man sich wieder mit dem Theaterbau und den Aufführung dieser fruchtbaren Theaterzeit.

1.3 Die Bühne im Mittelalter

Bestimmte Aspekte von mittelalterlichen Bühnenformen finden bis heute immer wieder Verwendung (z.B. Simultanbühnen). Viele Effekte, die man heute mittels moderner Technik auf eine Leinwand werfen kann, musste man früher mit den damals bekannten technischen Hilfsmitteln mühsam herstellen (wie z.B. Feuer und fliegende Drachen).

Ab dem 8. Jahrhundert wurden die Kirchen zu den Schauplätzen des Theaters.

„Aus dem Bedürfnis heraus, dem Volk das Wort Gottes möglichst augenfällig und überzeugend zugänglich zu machen, begann man schon ziemlich früh, an Stelle der Predigt eines einzelnen Priesters Wechselreden oder Wechselgesänge einzuführen. Von dort bis zum Spiel war es dann nur noch ein Schritt. In dem Augenblick, da man anfang, diesen Wechselreden die Geste beizugeben, war eigentlich das Theater in seiner primitiven Form schon geboren.“¹²

¹² Schubert, Ottmar: Das Bühnenbild. Geschichte, Gestalt, Technik. S. 22.

Man spielte vor allem die Auferstehung Christi, die Osterfeiern und Teile der Weihnachtsgeschichte nach.

„Das älteste Dokument dafür ist die *Regularis Concordia* aus dem 10. Jh. Hier stellen vier Geistliche mitten im Gottesdienst und als Teil desselben den Engel und die drei Marien am Grabe dar. In der Kleidung, Requisite, Gestik wird versucht, das Geschehene zu verlebendigen, zum Drama, zum Theater vorzustoßen. [...] Diese Visitatio, wie sie genannt wird, umschließt nach dem biblischen Bericht den Besuch der Marien am Grabe, den Lauf der Apostel Petrus und Johannes zum Grab, die Erscheinung Christi vor Maria Magdalena.“¹³

Es dauerte nicht lange und die Darstellungen verlagerten sich auf den Platz vor der Kirche. Der Grund hierfür ist offensichtlich: Auf dem Kirchenplatz konnten sich mehr Leute einfinden, um das Geschehen zu bewundern. Es war sowohl für die Zuschauer als auch für die Darstellungen, die immer opulenter wurden, mehr Platz vorhanden. Da das Leben der Bevölkerung auf dem Marktplatz stattfand, war es eine logische Konsequenz, dass sich die Kirche für ihre Bühnen eben diesen Ort aussuchte. Meist handelte es sich hierbei um Simultanbühnen.

„Die → Simultanbühne, am Beispiel der 25 Tage dauernden Passionsspiele von Valenciennes [...]), war eine langgestreckte Bühnenanlage, auf der Orte irdischer und symbolischer Art (Himmel, Hölle, Palast des Pilatus) als plastische Dekorationen aufgebaut waren. Die Zuschauer saßen dem Spielort linear gegenüber und wanderten im Laufe der Passionsgeschichte längs den Spielorten.“¹⁴

Diese Bühnenform ist besonders interessant, da die Szenen darauf simultan stattfinden und der Zuseher sich seinen eigenen Blickwinkel bildet. Durch die freie Beweglichkeit des Publikums konnte im eigenen Tempo von Szene zu Szene gewechselt werden. Dieses Prinzip der Simultanität ist in verschiedenem Ausmaß bei allen vier Projektionsschichten anzutreffen, wie später erläutert wird.

¹³ Michael, F.Wolfgang: *Mittelalter/Drama und Theater des Mittelalters*. In: Brauneck, Manfred (Hrsg.): *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. 3.Auflage, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1992, S. 614-618, hier S. 614.

¹⁴ Birr: *Theaterbau*. S. 961/962.

„Simultanität war das allen mittelalterlichen Bühnenformen gemeinsame Strukturprinzip. Dies galt für das religiöse wie für das weltliche Theater. Alle Spieler waren zur gleichen Zeit auf der Bühne anwesend; jeder hatte seinen festgelegten Standort, von dem aus er das neutrale Spielfeld betrat, seinen Part darbot und sich danach an diesen Standort wieder zurückzog.“¹⁵

Auf der Simultanbühne bestand keine Möglichkeit irgendwohin zu verschwinden, somit musste ein festgelegter Ort bestehen, an dem sich der Schauspieler zurückziehen konnte, um sowohl das Ende, als auch einen neuen Anfang anzudeuten.

Der Betrachter hat keinen zentralen Punkt auf den er blickt, sondern geht von Bühne zu Bühne und sieht sich eine Szene an. Ein vorgegebener Blickwinkel war demnach nicht einmal im Ansatz gegeben. Gerade durch dieses Auflösen des zentralen Betrachtungspunktes wird der Zuseher dazu verleitet, sich zu entscheiden. Mehrere Betrachtungspunkte bieten auch mehrere Ebenen, auf denen ein Code transportiert werden kann – allerdings besteht immer die Gefahr, etwas zu verpassen. Während für den einen Betrachter der Text im Moment das wichtigste Merkmal ist, steht zeitgleich jemand anderer so weit entfernt, dass er das gesprochene Wort gar nicht verstehen kann und sich daher sein Blick mehr auf die Geste des Darstellers richtet.

Aus den Simultanbühnen entwickelte sich schließlich die Mysterienbühne, ein langes Podium, das in mehrere Szenenbilder unterteilt war.

„Die prozessuale Spielanlage legte für das Publikum keine Blickrichtung fest. Dieses hatte seinerseits auch keinen fest zugeordneten Standort, sondern folgte dem Spielgeschehen auch räumlich. Der Verzicht auf eine festgelegte Blickrichtung für das Publikum blieb auch ein Merkmal der späteren mittelalterlichen Bühnenformen und unterschied diese grundlegend von den antiken wie von den neuzeitlichen Bühnenanlagen, insbesondere von der Guckkastenbühne.“¹⁶

Gerade diese Bühne findet in moderner Form immer wieder Einzug in unsere heutigen Theaterhäuser. So gibt es zum Beispiel im Kasino am Schwarzenbergplatz eine abgeschwächte

¹⁵ Brauneck, Manfred: *Die Welt als Bühne: Geschichte des europäischen Theaters*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 1993.S.278.

¹⁶ Brauneck, Manfred: *Die Welt als Bühne: Geschichte des europäischen Theaters*.S.278.

Form dieser Bühnenart, die sich hervorragend für den Einsatz von Projektionen eignet. Durch die langgezogene Bühne (welche in diesem Fall nicht erhöht ist, sondern der Zuseher sitzt auf durchgehenden, aufsteigenden Bänken (vgl. griech./röm. Theater)) lassen sich verschiedene Darstellungen auf einmal zeigen.

Auf der linken Seite solcher Mysterienbühnen war meist der Himmel dargestellt, auf der rechten Seite die Hölle mit all ihren Scheußlichkeiten. Das Bühnenbild wurde durch die neuen technischen Errungenschaften immer opulenter. Sonne und Mond konnten bereits dargestellt werden, sowie feuerspeiende Drachen.

„Vor allem in späteren Perioden kannte das mittelalterliche Theater spektakuläre Bühneneffekte. Die Mysterieninszenierungen in Frankreich hatten eine aufwendige Bühnentechnik, zu der Flugmaschinen, Versenkungsanlagen und Geräte für die Erzeugung von Feuereffekten, Donner, Wassergüssen und anderen Spektakeln gehörten.“¹⁷

Durch die immer größer werdenden Bühnendarstellungen und vielen Szenen zog das mittelalterliche Theater bereits in Säle ein. Zum Einen war man dem Wetter nicht mehr schutzlos ausgeliefert, zum Anderen ist die Akustik in einem geschlossenen Raum erheblich besser.

Die Spielorte verlagerten sich nun von den Marktplätzen in Innenhöfe von Burgen oder in Turnierhöfe. Hier spielt Shakespeare eine tragende Rolle. Die Bühnen, auf denen er seine Stücke spielen ließ, sind unseren schon sehr ähnlich. Sie befanden sich meist in Wirtshäusern und verfügten über einen Vorhang. Der Torbogen war die Bühnenöffnung und die Schauspieler spielten auf einem erhöhten Podium. Während die Darsteller vor Wind und Wetter durch ein Dach geschützt waren, musste das Publikum unter freiem Himmel stehen. Die Darstellungen auf der Bühne waren für heutige Verhältnisse minimalistisch. Die Orte, wie z.B. Himmel und Hölle, waren höchstens durch ein Symbol angedeutet.

¹⁷ Brauneck, Manfred: Die Welt als Bühne: Geschichte des europäischen Theaters. S.279.

1.4 Frühbarock und Barockbühnen

Die Entdeckung der Perspektive in der Renaissance zwang auch die Theater und Bühnenbauer jener Zeit umzudenken. Wirklich genutzt wurde diese neue Erkenntnis allerdings erst nach einiger Zeit. Zu stark hatte sich das „klassische“ Bühnenbild mit seiner fixen Szenenwand in den Köpfen der Zuschauer und Theatermacher manifestiert. Erst nach und nach entstand unsere heutige Guckkastenbühne

„Der plastische Schmuck der Szenenrückwand fällt, sie verliert an Bedeutung. Das mittlere Portal wird breiter und bildet in kurzem die einzig gesamte Bühnenöffnung. Das davorliegende Proszenium, noch bei Palladio die einzige Bühne, wird unwichtig und verschwindet bald völlig oder es ist nur noch dem Namen nach vorhanden. Die perspektivische Straße aus Stuccohäuschen weitet sich, sie wird begehbar, so daß in ihr gespielt werden kann. Der rückwärtige Abschluß, nun um ein vielfaches breiter als im teatro olimpico, wird auf gespannte Leinwand gemalt; der Prospekt ist erfunden. An Stelle der Stuccohäuschen treten ebenfalls perspektivisch gemalte Häuser auf flachen, verschiebbaren, mit Leinwand bespannten Holzrahmen. Die Kulisse ist erfunden.“¹⁸

Die Ausstattung des Theaters im Barock wurde immer opulenter, man wollte so viele Schauplätze wie möglich visualisieren. Dadurch war die Bühne oft überladen, die Größenverhältnisse der Darstellungen waren nicht mehr gegeben. Offenbar war es dem Publikum wichtiger, alles auf einmal zu sehen, als exakte Größenverhältnisse zwischen Bühnenbild und Person zu erkennen. Es kann allerdings davon ausgegangen werden, dass das Publikum zu jener Zeit diese Art der Darstellung gewohnt war und deswegen diese „falsche“ Perspektive nicht weiter störend empfunden hat.

Nelson Goodman beschreibt diesen Vorgang der Perspektivendefinition zwar aus der Sicht eines Künstlers, der ein Bild malt, welches in einer Galerie hängt, doch das Problem bleibt dasselbe: „Perspektivisch gemalte Bilder müssen wie alle anderen gelesen werden; und die

¹⁸ Schubert, Ottmar: Das Bühnenbild. Geschichte. Gestalt. Technik. S.46.

Fähigkeit zu lesen muss erworben werden. Das nur an orientalische Malerei gewöhnte Auge versteht ein perspektivisch gemaltes Bild nicht sofort.“¹⁹

Der Theatervorhang entsteht und wird zu einem fixen Bestandteil der Bühne. Er dient – bis heute – vor allem dazu, dem Zuseher während der Umbauten des Bühnenbildes die Sicht zu nehmen. Durch den Vorhang hatte sich nun die endgültige Trennung zwischen Zuschauer-raum und Bühne vollzogen.

Das Bühnenbild wurde fortan nicht mehr wie im Mittelalter von links nach rechts strukturiert, sondern in die Vertikale verlagert – umgelegt auf das wichtigste Beispiel bedeutet dies, dass unten die Hölle, in der Mitte der Mensch und oben der Himmel dargestellt wird. „Der Renaissance-Spielraum repräsentiert in seinem horizontalen Bau die zwischenmenschliche Konfliktsphäre einer weltzugewandten Zeit.“²⁰

Die Oper war in jener Zeit die tragende Kraft in der Entwicklung des Bühnenbildes. Die verschiedenen Herrscherhäuser versuchten sich gegenseitig in Ausstattung, Opulenz und „Natürlichkeit“ zu übertrumpfen, wodurch das barocke Bühnenbild immer opulenter wurde. Das Theater war zu einem repräsentativen Teil des Kaiserreichs geworden.

„Der Theaterraum als Teil der höfischen Kultur (→Höfisches Theater, →Barocktheater) war Ort der Selbstdarstellung mittels Darstellung. Diesem besonderen Anlaß der Selbstfeier musste der Theaterraum als Ganzes entsprechen. Die teilweise ausufernden und monumentalen Scheinarchitekturen des Zuschauerraums wurde im Bühnenbild fortgesetzt.“²¹

Die Schauspieler des Stückes und das Stück selbst verloren allerdings bei diesem „Wettrüsten“ immer mehr an Bedeutung.

„Die Unmittelbarkeit der Zwiesprache des Darstellers mit dem Zuschauer war schon auf Grund der Entfernungen nicht möglich und nicht gewollt. Die Perspektivenbühne

¹⁹ Goodman, Nelson: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*. Frankfurt am Main: suhrkamp, 1997. S.25.

²⁰ Schneilin, Gérard: *Barocktheater*. In: Brauneck, Manfred (Hrsg.): *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. 3.Auflage, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1992, S.127-130, hier S. 129.

²¹ Birr: *Theaterbau*. S. 964.

definierte sich als ideales Gegenbild zu der Welt der nur noch Zuschauenden. Die Manipulations- und Verwandlungstechnik gab dem Darsteller wenig Gelegenheit, davor zu bestehen.“²²

Das Theater hatte sich zu einer Maschine entwickelt, welche völlig losgelöst von Schauspieler und Text bestehen konnte.

„Der Anspruch auf die totale Wiedergabe der sinnlichen Welt führte zum Triumph der Maschinerie, der Kulissen, der Feuer- und Wassereffekte; insbesondere die die Erfindung der Wechselkulisse und der Raumperspektive sind darauf bezogen.“²³

Der Zuseher wurde zum bloßen Beobachter der tollen Maschinen, Prospekte und Bilder, welche auf der Bühne erschienen. Man könnte vielleicht sagen, dass diese Entwicklung in der Mitte des 18. Jahrhunderts über ihr Ziel hinausschoss.

„Tatsächlich setzten bereits ab 1760 Entartungen großen Umfangs ein. Die Herrschaft des Theateringenieurs oder Maschinenmeister auf der Bühne wurden unerträglich. Das Publikum war gesättigt, man sehnte sich nach anderem. Die Reaktion konnte nicht ausbleiben. Zahlreiche Travestien auf die Maschinenoper wurden geschrieben.“²⁴

Die Entwicklung der Bühne war hier in eine Sackgasse gestolpert, welche schließlich zum Ende dieser Epoche führte. Es war nicht mehr möglich Steigerungen (technischer, maschineller Art) vorzunehmen. Die Zuseher sehnte sich wieder nach mehr Handlung und Schauspiel. Dieses Verlangen nach einer neuen Reduziertheit stillten die Künstler des ausgehenden Barock bzw. der anfangenden Klassik, wie etwa Schiller und Goethe.

Wie im Hochbarock beschäftigt auch heute immer wieder die Frage, wo die Grenze zwischen notwendigem bzw. ausreichendem Aufwand und einem Zuviel an Technik liegt. Diese legt heutzutage sicherlich das Publikum fest. Sind die Zuseher technikgeschulter, so kann man diesen auch mehr zumuten. Die Sehgewohnheit, z.B. bezüglich Filmen, ist bei etwa jungen Leuten sicherlich anders als bei einem älteren Publikum, um ein einfaches Beispiel

²² Birr: *Theaterbau*. S. 964.

²³ Schneilin: *Barocktheater*. S. 129.

²⁴ Schubert, Ottmar: *Das Bühnenbild. Geschichte. Gestalt. Technik*. S.72.

zu nennen. Die Videoprojektion auf der Bühne bietet auch heutzutage immer wieder Anlass für Diskussion.

„Die Videoprojektion scheint nach wie vor ein Fremdkörper im Theater zu sein, und das scheint sich auch von selbst zu verstehen. Diskutierenswert ist aus der Perspektive des Theaters und seiner KritikerInnen offensichtlich nur die Frage, ob und in welcher Menge dieser im Prinzip verzichtbare Fremdkörper zu gelten hat. Die Gereiztheit über eine oder wiederholte Videoproduktion verweist darauf, dass sie nicht zu den Theater-Konstanten, den selbstverständlichen Mitteln der Darstellung gerechnet werden, sondern als so etwas wie ein Regieeinfall gewertet und daher zu den Variablen gezählt werden müssen. Und Variablen nerven dann wenn sie konstant wiederkehren. Das dürfen sie erst dann, wenn sie als Konstante akzeptiert sind.“²⁵

2 Projektion

2.1 Geschichte der optischen Projektion

Der Gedanke und das Bemühen der Menschheit, Bilder einzufangen ist sicherlich älter als die ersten Aufzeichnungen darüber. In diesem Kapitel werde ich auf die zwei wichtigsten Apparaturen der Projektionsgeschichte eingehen: die Camera obscura und die Laterna magica. Diese beiden Geräte zeigen nicht nur den technischen Entwicklungsstand der jeweiligen Zeit, sondern beschreiben auch die allgemeine Wahrnehmung der Menschen.

„Die Frage nach den Bedingungen der menschlichen Wahrnehmung ist seit jeher untrennbar mit dem Diskurs über Beschaffenheit der optischen Erfahrung verknüpft. Die Geschichte der Vorstellung von der Natur des Sehens, die sich zwischen philosophischen Erklärungsmodellen und naturwissenschaftlich-empirischer Erkenntnis ausdehnt, findet eine konkrete Vergegenwärtigung in einer Gruppe von Geräten, die als

²⁵ Diederichsen, Diederich: Der Idiot mit der Videokamera. Theater ist kein Medium – aber es benutzt welche!. In: Theaterheute. Nr.4, April 2004, S. 27-32.hier S. 27.

frühe Vermittler visueller Information eine Mittelstellung zwischen naturwissenschaftlichen Experimenten und Unterhaltung einnahmen: Die Camera obscura, der Guckkasten und die Laterna magica.“²⁶

Auf den Guckkasten werde ich hier nicht näher eingehen, da seine Besonderheit eher in der Herstellung und Ausführung der Bilder lag. Die Vorführung an und für sich – also das Blicken in den Guckkasten – stellt keine Vorstufe für die heutigen Projektionsapparate dar.

Dieser Abschnitt meiner Arbeit soll keine vollständige Aufzählung aller Daten und Fakten werden, sondern viel mehr grundlegendes Wissen vermitteln, weshalb sich der Einsatz von Projektionen durchgesetzt hat und welche Voraussetzungen nötig waren, um die heutigen Projektionstechniken zu nutzen.

Die Abneigung gegenüber dem Unbekannten oder Unverständlichen zieht sich durch die Geschichte der Menschheit und manifestiert sich einmal mehr bei den Aufführungen der Laterna magica. Obwohl diese Angst vor den Darstellungen heute eher unverständlich erscheint, sind doch ähnliche Reaktionen gegenüber dem noch neuen Einsatz von Projektionen im Theater (vor allem beim älteren Publikum) zu beobachten. Trotz der Schulung des Auges für das filmische Bild und der breiten Akzeptanz für technische Hilfsmittel, welche mittlerweile allgegenwärtig sind, entsteht immer wieder ein Diskurs. Man kann sich heutzutage kaum mehr eine Theaterproduktion ohne den Einsatz von Tontechnik oder Einspielungen vorstellen, kein Theaterhaus kommt mehr ohne eine Tonanlage und Tontechniker aus. Im auditiven Bereich ist hier eine gewisse Schulung schon geschehen und es ist zu erwarten, dass sich Projektionen durch einen Gewöhnungs- und Schulungseffekt in Zukunft auch breiterer Akzeptanz erfreuen werden.

²⁶ Steinmetz-Oppelland, Angelika: *Camera obscura, Guckkasten und Laterna magica – Schauplätze optischer Repräsentation*. In: Breidbach, Olaf (Hrsg.): *natur der ästhetik – ästhetik der natur*. Wien; New York: Springer, 1997, S. 55-81, hier S.55.

2.2 Die Camera obscura

Die Camera obscura erscheint bildlich das erste Mal in der Mitte des 16. Jahrhunderts, doch sie wird bereits seit dem 10. Jahrhundert von Künstlern verwendet, um Landschaften genauer abzeichnen zu können.

„Vergegenwärtigen wir uns, dass Künstler vor jener Zeit kaum frei nach der Natur Landschaften zeichneten – zu den Ausnahmen gehörten Konrad Witz und Albrecht Dürer –, so ist verständlich, dass mit der Camera obscura, zusammen mit der Vervollkommnung der Kupferstichtechnik, eine wahre Popularisierung des Landschaft- und Städtebildes stattfand.“²⁷

Diese Art der Projektion war allerdings nur für die Person zu sehen, die sich in dem dunklen Raum mit dem Loch aufhielt. Erst ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wird die Camera obscura auch zur Unterhaltung eingesetzt. Hauptsächlich benutzen sie Künstler, um die Natur besser „einfangen“ zu können. „Der zielgerichteten Anwendung der Camera obscura geht die Entwicklung der *Zentralperspektive* voraus.“²⁸

Man kann bei der Funktionsweise der Camera obscura eigentlich nicht von einer Projektion nach heutigem Verständnis sprechen. Das Bild eines großen Gegenstands wird auf eine kleine Fläche geworfen; daher auch der Name vom aus dem Lateinischen abgewandelten Wort etwas „wohin werfen“. Diese Definition ändert sich im 18. Jahrhundert durch die technische Entwicklung. Ab diesem Zeitpunkt spricht man von einer Projektion, wenn das kleine Bild eines Gegenstands auf eine große Fläche geworfen wird.

Für die weitere Entwicklung und das Verständnis von Projektionen (nicht nur im optischen, auch im technischen Sinn), ist diese Entdeckung allerdings von großer Bedeutung. Es liegen Quellen vor, nach denen bereits Aristoteles über diesen Effekt Bescheid wusste und damit experimentierte. Das Rätsel wissenschaftlich zu entschlüsseln, gelang allerdings erst im 16. Jahrhundert.

²⁷ Ganz, Thomas: *Die Welt im Kasten. Von der Camera obscura zur Audiovision*. Zürich: Neue Zürcher Zeitung, 1994, S. 9.

²⁸ Steinmetz-Oppelland: *Camera obscura, Guckkasten und Laterna magica – Schauplätze optischer Repräsentation*. S.56.

„Bis zum 16. Jahrhundert, so kann daher zusammenfassend festgehalten werden, erscheint die Camera obscura vorrangig im Umfeld der sich entwickelnden wissenschaftlichen Überlegungen und Verwendungsweisen, d.h. im Kontext optischer Fragestellung und als Mittel einer die Augen schonenden astronomischen Beobachtung. Sie bleibt folglich als optisches Phänomen den wissenschaftlichen Intentionen untergeordnet und hat sich noch nicht zur eigenständigen Apparatur bzw. zum Modell für das Beobachten selbst entwickelt.“²⁹

In der Renaissance wird die Camera obscura erstmals detaillierter beschrieben und auch technisch weiterentwickelt. Die Faszination für sie ist groß, wird doch jedes Objekt in seiner Form und Farbe genau abgebildet. Nachdem es zum Einsatz verschiedenster Linsen und Spiegeltechniken kommt, entwickelt sich die Camera obscura zwar technisch weiter, bleibt jedoch im Prinzip für das Anwendungsgebiet der Zeichner und Maler gleich.

„Wesentlich für die weitere Entwicklung des Artefakts ist zunächst die noch in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts einsetzende Verbesserung seiner optischen Komponenten. 1550 wird von dem Mathematiker und Arzt Girolamo Cardano vermutlich erstmals die Verwendung einer Linse erwähnt. Daniele Barbaro dagegen ist 1568 zweifelsfrei die Möglichkeit zur Optimierung des Gerätes durch die Linse bekannt, die er noch um die Wirkung der Blende ergänzt. Wie schon Leonardo [da Vinci Anm.] weist auch er auf den möglichen Einsatz der Camera obscura, die Umrisse, Farben und Bewegungen wie natürlich erscheinen lasse, als Zeichenhilfe hin.“³⁰

Der Apparat war hauptsächlich für Künstler von Bedeutung, um ein Bild schneller fertig zu stellen, denn schnelleres Malen bedeutet mehr Werke verkaufen und demnach einen höheren Verdienst. Die Bekanntheit unter den Nutzern dieses Gerätes lag sicherlich auch in ihrer Verbreitung bzw. Nutzung. Der normale Bürger bzw. Käufer der Abbildung hatte mit dieser Art der Projektion nichts zu tun – er sah nur das Resultat, nämlich die Zeichnung. Auch in der heutigen Zeit sieht der Betrachter nur das Resultat der Projektion und hinterfragt sein Zustandekommen kaum, solange es sich in einem für ihn technisch halbwegs nachvollziehbaren Rahmen bewegt.

²⁹ Hick, Ulrike: *Geschichte der optischen Medien*. München:Fink,1999, S.24.

³⁰ Hick: *Geschichte der optischen Medien*. S.28/29.

„In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts setzte dann die Entwicklung zu kleineren, tragbaren Geräten ein, die nunmehr als Medium zwischen dem Betrachter und seiner Umgebung wirkten. Gleichzeitig wurden die Abbildungsqualitäten immer weiter verbessert. In der Mitte des 17. Jahrhunderts war bereits eine tragbare Kamera bekannt, die das Bild über eine Spiegelreflexeinrichtung zum bequemen Nachzeichnen auf einer Mattscheibe abbildete. Ein ausziehbarer Tubus oder eine Schiebekastenmechanik ermöglichten die Scharfeinstellung. Im mittleren 18. Jahrhundert wurde zur Vermeidung des Farbensaums der Abbildung eine achromatische Linse eingeführt.“³¹

Einhundert Jahre später wird auf die magische Funktion der Camera obscura kaum mehr eingegangen. Zu gut ist die dunkle Kammer bereits erforscht, zerlegt und erklärt worden. Nach wie vor finden Darstellungen zur Unterhaltung der Bevölkerung auf Märkten statt.

„Die Camera obscura besteht daneben in ihrer Funktion als naturwissenschaftliches, astrologisches und meteorologisches Beobachtungsinstrument fort, häufig auch in Kombination mit weiteren optischen Geräten wie z.B. dem Mikroskop oder Teleskop, wenngleich diese Verwendungsweise jetzt deutlich hinter der des Zeichnens und Illustrierens zurückgetreten ist.“³²

Nach und nach wird die Camera obscura durch neue Apparate abgelöst. Zu groß ist die Konkurrenz der anderen optischen Instrumente, die in der Zwischenzeit entwickelt wurden. Sie wird zwar noch in diversen anderen Bereichen eingesetzt (z.B. Wettervorhersagen), kann jedoch aufgrund ihrer technischen Gegebenheiten nicht mehr weiterentwickelt werden.

„Doch fungiert sie damit nunmehr lediglich als einer aus einer Vielfalt noch näher zu exemplifizierenden Bildapparaten, die mit ihren fortgeschrittenen Eigenschaften den veränderten Wahrnehmungsbedürfnissen angemessener Rechnung tragen und die Camera obscura zu einer Marginalie werden lassen. Im 20. Jahrhundert bleibt ihr ohnehin allenfalls ein nostalgischer Wert erhalten.“³³

³¹ Steinmetz-Oppelland, Angelika: *Camera obscura, Guckkasten und Laterna magica – Schauplätze optischer Repräsentation*. S.59.

³² Hick: *Geschichte der optischen Medien*. München, S. 74.

³³ Hick: *Geschichte der optischen Medien*. München, S. 77.

Einer der neuen Bildapparate, welche die Camera obscura verdrängen, ist die Laterna magica. Mit ihr startet eine neue Ära der Projektion.

2.3 Die Laterna magica

Dieses Kapitel enthält einen kurzen Überblick über Geschichte, Entwicklung und Nutzen der Laterna magica, welche als Vorläufer des heutigen Projektionsapparats gilt. Man kann sie als die Urform der Projektionsmaschinen bezeichnen, da es mit ihr erstmals möglich war, den umgekehrten Weg der Camera obscura zu gehen, nämlich ein kleineres Bild auf eine große Fläche zu werfen.

„Während durch die Camera obscura, die Ausschnitte der empirischen Wirklichkeit auf ihrer „Netzhaut“ empfängt, die äußeren Bilder der Welt verinnerlicht werden, wirft die Laterna magica ihre kunstfertig kreierten diaphanen Bilder auf eine Projektionsfläche, veräußerlicht gleichsam innere Bilder.“³⁴

Auch in diesem Kapitel wird nur auf die grundlegenden technischen Eigenschaften dieser Apparatur eingegangen. Es ist nicht Ziel dieser Arbeit, die verschiedenen Typen chronologisch aufzulisten und ihre technische Entwicklung zu beschreiben. Viel wichtiger ist die Frage: Wann wurde die Laterna magica wo eingesetzt?

2.3.1.1 Die technische Entwicklung der Laterna magica

„Die Laterna magica besteht im Prinzip aus einem meist viereckigen Behälter, in dessen Innerem sich eine Lichtquelle befindet. Zu ihrer Verstärkung wird an der Rückwand ein Hohlspiegel befestigt, der die Strahlen parallel nach vorne wirft. Dies schien zur Zeit der Erfindung und Verwendung geraten, denn die Möglichkeit der Lichtgewinnung beschränkte sich auf Kerzen, Ölfunzeln und später Petroleumlampen. An der

³⁴ Hick: Geschichte der optischen Medien. S. 126.

Vorderseite – dem Spiegel genau gegenüber – ist ein Rohr angebracht; darin stehen aufrecht zwei konvexe Linsen, wobei man die besten Vorführergebnisse mit einer plan- und einer doppelkonvexen Linse erzielt. Hinter dem gemeinsamen Brennpunkt dieser Linsen befindet sich ein Spalt, in dem nun das transparente Bild spiegelverkehrt und auf dem Kopf stehend eingeschoben werden kann, da ja die Lichtstrahlen – von den Linsen gekreuzt und gebrochen – divergierend aus dem Tubus kommen. Wegen der Rauchentwicklung der erwähnten Lichtquellen durfte ein Kamin auf dem Dach der Box nicht fehlen.“³⁵

So einfach sich diese simple technische Beschreibung liest, war der Bau des Geräts zu Anfang nicht. Der grundlegende Aufbau änderte sich in den folgenden Jahrhunderten kaum. Die Beschäftigung mit den Gesetzen der Optik, aber auch die handwerklichen Kenntnisse im Bereich des Linsenschleifens, mussten sich erst entwickeln bzw. erforscht werden, um schlussendlich eine Projektion im heutigen Sinne zu erzeugen.

„Der wohl bekannteste der vielen „Erfinder“ der Zauberlaterne – man sollte sie eher alle als Entwicklungshelfer bezeichnen – war Athanasius Kircher (1602 – 1680) aus Geisa bei Fulda. Er war Jesuitenpater und lehrte in Würzburg Mathematik, Philosophie und andere Wissenschaften. 1646 erschien in Rom sein Werk *„Ars magna lucis et umbra“*, worin er die Grundsätze der Projektion darlegte. Hier kann man gut verfolgen, wie er erst einen spiegelverkehrt und kopfstehenden bemalten Spiegel verwendete, um damit das Sonnenlicht einzufangen und es durch ein Fenster an die Wand eines dunklen Raumes zu werfen. Dieses Verfahren – schon vor ihm von Johann Baptist Porta als „Spiegelschreibkunst“ bezeichnet – verbesserte er, indem er zwischen Spiegel und Projektionsfläche eine Sammellinse anbrachte, die die Reproduktion wesentlich genauer auf der Wand erscheinen ließ.

Sicherlich war dies für die Zwecke des Jesuiten, der vornehmlich religiöse Belehrung und starke Wirkung auf ungläubige Seelen im Sinn hatte, recht eindrucksvoll. Denn der Lichtstrahl kam durch das Fenster und schlug sich wie das berühmte Menetekel an der Wand nieder, ohne daß sein Ursprung für den Beschauer einsichtig war. Doch es schien, daß Kircher sich nicht damit abfinden konnte, von der Sonne und ihrem Stand

³⁵ Hrabalek, Ernst: *Laterna Magica. Zauberwelt und Faszination des optischen Spielzeugs*. München: Keyser, 1985. S. 14.

abhängig zu sein und noch dazu am hellichten Tage den Raum verdunkeln zu müssen. So lag es nahe, die Projektion mit einer künstlichen Lichtquelle zu versuchen.“³⁶

„Die Laterna magica hat viele Väter.“³⁷ Da es nicht den „einen“ Erfinder der Zauberlaterne gibt, wurde in verschiedenen Bereichen geforscht und getüftelt. Kirchers Werk galt zwar als Standard für die Erforschung zusätzlicher Lichtquellen, jedoch war es ihm nicht vergönnt, seine eigenen Theorien fachgemäß zu überprüfen.

„Am Ende des siebzehnten Jahrhunderts war die Zauberlaterne – was die optischen Grundlagen betrifft – so weit entwickelt, daß man sich der Verbesserung ihrer Details zuwenden konnte; besonders den noch immer unzureichenden Lichtquellen.“³⁸ Die Darstellungen waren an die technischen Gegebenheiten gebunden. Wie bereits bei der Camera obscura fand der erste kommerzielle Durchbruch erst statt, als die Laterna magica kleiner und leichter zu transportieren wurde. Dadurch konnten verschiedene Jahrmärkte oder Feste von den reisenden Vorführern besucht werden und verbreiteten somit rasch ihre neuartige „Zauberkunst“.

Eine der wichtigsten technischen Entwicklungen für die Laterna magica war die Erfindung einer ungefährlichen und konstanten Lichtquelle. Die Entwicklung einer stärkeren, helleren und vor allem konstanten Lichtquelle war natürlich nicht nur für die Laterna magica von Bedeutung. Noch musste man mit dem Licht auskommen, das die Sonne lieferte. Kerzen waren eine wichtige, jedoch auch sehr leicht beeinflussbare Lichtquelle.

„1789 machte der Genfer Mathematiker Jean Robert Argand die Erfindung und Entdeckung des Argandbrenners. Dies ist im Prinzip schon der direkte Vorläufer der Petroleumlampe, wie sie bis ins zwanzigste Jahrhundert, besonders in Kriegszeiten, immer wieder zu Ehren kam. Argand verbesserte die alte Ölfunzel, indem er die Flamme mit dem Glaszylinder vor äußerem Luftzug schützte, und zugleich brannte sie im vertikalen Sog viel heller, weil die Sauerstoffzufuhr besser und gleichmäßiger war. Dies ergab eine Lichtausbeute, die drei- bis viermal höher lag als die einer Kerze.“³⁹

Es war essentiell für die Projektionen der Laterna magica, dass das Licht gleichmäßig brannte und nicht flackerte. Nur so konnte ein konstantes, gleichmäßiges Bild dargestellt

³⁶ Hrabalek: Laterna Magica. Zaubervelt und Faszination des optischen Spielzeugs.S.20.

³⁷ Steinmetz-Oppelland: *Camera obscura, Guckkasten und Laterna magica – Schauplätze optischer Repräsentation*. S.74.

³⁸ Hrabalek: Laterna Magica. Zaubervelt und Faszination des optischen Spielzeugs.S.26.

³⁹ Hrabalek: Laterna Magica. Zaubervelt und Faszination des optischen Spielzeugs.S.32.

werden. Für Projektionen in großen Räumen war die Petroleumlampe eine zu schwache Lichtquelle.

„Diesen gehobenen Ansprüchen genügte eine Erfindung, die bereits in modernere technische Dimensionen überleitete. Die englische Bezeichnung „lime-light“ – deutsch Kalklicht – taucht in der Stummfilmzeit in der Bedeutung von „Scheinwerfer“ wieder auf, nicht weil diese nach demselben Prinzip funktioniert hätten, sondern weil das Licht so überaus weiß und intensiv war.“⁴⁰

Bereits im 18. Jahrhundert entwickelte Willem Jakob's Gravesande (1688-1742) einen Laterna magica-Aufbau an dem sich bis ins 19. Jahrhundert nichts mehr änderte. „Mit einem Hohlspiegel als Reflektor, einer verschiebbaren 4-Docht-Öllampe und einer Kondensorlinse am Eingang des Objektivtubus als Beleuchtungssystem verfügt dieser Apparat laut Autor über eine Projektionsreichweite von ca. 4,5 – 6 m.“⁴¹

Die technische Entwicklung der Laterna magica war zwar jetzt abgeschlossen, doch in den Darstellungsvarianten war noch großes Entwicklungspotential vorhanden.

2.3.2 Was wurde dargestellt?

Die Darstellungsarten der Laterna magica waren vielfältig. Bewegte Bilder entstanden, welche nach unserem heutigen Empfinden mehr an kindische, nostalgische Spielereien erinnern, als an eine wahre Kunstindustrie, die in ganz Europa ihre Verbreitung fand. Doch nicht nur die beweglichen Laternenbilder entwickelten sich unglaublich rasch, sondern auch sogenannte Rauchprojektionen und Nebelbilder entstanden.

⁴⁰ Hrabalek: Laterna Magica. Zauberwelt und Faszination des optischen Spielzeugs.S.34.

⁴¹ Hick: Geschichte der optischen Medien. S. 124.

2.3.3 Bewegte Bilder und nebelige Erscheinungen

Durch das bessere Verständnis der physikalischen Grundgesetze in der Bevölkerung verlor die Laterna magica etwas von ihrer Magie.

„In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts war allerdings das Wissen um die physikalische Ursache der projizierten Bilder noch sehr vereinzelt bekannt, so daß das Publikum die Vorführung der Bilder zunächst für Magie hielt. Berichte von Augenzeugen solcher Vorführungen beschreiben eine geheimnisvolle Faszination durch die magischen Schatten. Erst seit den sechziger Jahren des 17. Jahrhunderts häuften sich die Schriften, die das Prinzip der Zauberlaterne publizierten“⁴²

Dass man Bewegung in einzelne Bilder aufteilen musste, um ein möglichst realistisches Bild zu erhalten, war bereits am Anfang des 18. Jahrhunderts zumindest einem Teil der Bevölkerung bekannt. Die technischen Tricks und Feinheiten um dies zu bewerkstelligen wurden allerdings erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts einer breiten Masse zugänglich.

„Bei den Schiegebildern bestand die Mechanik in zwei Glasplatten, auf deren einer der bewegliche Teil mit schwarzer Farbe abgedeckt war, und je schneller man nun die Platten übereinander und auseinander schob, desto hektischer bewegten sich die Figuren – sehr zur Freude der Kinder.

Hebelbilder wurden zur Darstellung von schaukelnden Schiffen und ähnlichen Motiven verwendet. Eine fixe Glasscheibe zeigt das Meer, eine drehbare das Schiff. Letztere wurde von einem Messingring gehalten und ließ sich mit Hilfe eines Hebels innerhalb eines kleinen Kreissegments kippen.“⁴³

Die Entwickler dieser Bilder waren sich demnach der Tatsache bewusst, dass Bewegungsabläufe durch Einzelbilder simuliert werden konnten. Es kam zu einer wahren Flut an unterschiedlichsten Ausführungen der Laterna magica mit diversen Hebeln und Drehscheiben. Die Darstellungen waren anfangs noch simpel: ein seilspringendes Kind, Blitze, eine Windmühle. Die technische Grundlage war nach wie vor die gleiche, jedoch änderten sich die

⁴² Steinmetz-Oppelland: *Camera obscura, Guckkasten und Laterna magica – Schauplätze optischer Repräsentation*. S.74-75.

⁴³ Hrabalek: *Laterna Magica. Zauberwelt und Faszination des optischen Spielzeugs*.S.36.

Anwendungsgebiete und die Ansprüche an die Laterne. „Die Techniker arbeiteten weiter an den optischen Teilen und erzielten immer bessere Produktionsergebnisse für immer größere Räume und höhere Ansprüche.“⁴⁴

So hatten sich am Anfang des 19. Jahrhunderts zwei Arten der Laterna magica entwickelt. Während die größeren Geräte bei öffentlichen Vorführungen eingesetzt wurden und den Zuschauern teilweise das Gruseln lehrten, wurden kleinere Formen als Unterhaltungs- sowie Lehrinstrument, vor allem für Kinder, eingesetzt.

Eine besondere Verwendung der Laterna magica stellt die sogenannte „Phantasmagorie“ dar. Der Begriff setzt sich aus den griechischen Wörtern „phantasma“ (Trugbild) und „agora“ (Versammlung) zusammen, es handelt sich hierbei also um die Vorführung von Trugbildern vor Publikum.

Umso größer das Wissen über die Handhabung der Laterna magica wurde, umso mehr verlor sie ihren Unterhaltungseffekt. Diesen „Abnutzungseffekt“ der Technik beim Betrachter erleben wir auch bei heutigen Medien. Kamerafahrten, Animationen oder sonstige neue technische Errungenschaften müssen immer verbessert werden, um die Aufmerksamkeit der Zuschauer zu erhalten.

3 Analyse der Projektion anhand semiotischer Verfahren

„Die Kunst hat sich lange der semiotischen Analyse entzogen. Zweifellos haben gleichwohl alle Künste Zeichencharakter, seien sie nun wesentlich zeitlich, wie die Musik und die Poesie, oder von Natur aus räumlich, wie die Malerei und die Skulptur, oder auch synkretistisch raum-zeitlich, wie die Vorstellungen des Theaters, des Zirkus und des Kinos.“⁴⁵

⁴⁴ Hrabalek: Laterna Magica. Zauberwelt und Faszination des optischen Spielzeugs. S. 44.

⁴⁵ Roman Jakobson: *Semiotik. Ausgewählte Texte 1919-1982*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988. S. 128.

Um den Versuch zu starten, Projektionen in ein eigenes semiotisches System zu fassen, müssen zuerst relevante semiotische Grundmodelle dahingehend geprüft werden, ob ihre Klassifizierung überhaupt den Anforderungen der Projektion standhalten, bzw. wie diese angepasst werden können. Hierbei kommt es zu Überschneidungen und eine Abgrenzung eines semiotischen Rahmens zu einem anderen kann nicht klar definiert werden. So ist es unverzichtbar, in den entsprechenden Kapiteln näher auf die spezifischen semiotischen Modelle einzugehen, welche benutzt werden bzw. auf welchen die Analyse beruht. In dieser Einführung werden nun die Grundmodelle näher beschrieben und stehen im direkten Bezug zu den weiteren Analysemethoden der vier Projektionsschichten.

Um näher auf semiotische Systeme einzugehen, ist es wichtig, die grundlegenden Begriffe bzw. deren Aufbau näher zu betrachten. Was sind die Eckpfeiler des semiotischen Denkens (und damit des Sinn-Erzeugens überhaupt)? „Nach der klassischen, auf das griechische Denken zurückgehenden Definition ist das Zeichen *aliquid pro aliquo*, d.h. etwas, das von jemandem als Hinweis auf etwas anderes erkannt wird.“⁴⁶

Ein Zeichen erzeugt immer Bedeutung. Es verweist auf etwas. Dieses Prinzip kommt nicht nur in der verbalen Kommunikation vor, wo z.B. das Wort „hier“ auf einen ganz bestimmten Ort verweist, sondern auch in jeglicher Kommunikation die nicht auf einer sprachlichen Ebene stattfindet.

An einem Beispiel erklärt, wäre der Begriff „Lampe“ unser Signifikant (Ausdruck) und das dazugehörige Signifikat (Inhalt) wäre „Licht“ oder besser „Licht spendend“. Der Begriff „Lampe“ offenbart also seinen Sinn erst mit der Tatsache, dass er Licht spendet. Hinzu käme nun ein dritter Begriff, nämlich der des Referenten, welcher nun alle Lampen zusammenfassen würde. Hier sei auf Roland Barthes verwiesen, der sich genauer mit dem Sinn eines Objekts beschäftigt hat.

„[...] Das Objekt dient dem Menschen dazu, auf die Welt einzuwirken, die Welt zu modifizieren, auf aktive Weise in der Welt zu sein; das Objekt ist eine Art Vermittler zwischen der Handlung und dem Menschen. Hier könnte man übrigens anmerken, daß es sozusagen nie ein Objekt *für nichts* gibt; [...].“⁴⁷

⁴⁶ Volli, Ugo: *Semiotik. Eine Einführung in ihre Grundbegriffe*. Tübingen; Basel: Francke, 2002. S. 22.

⁴⁷ Barthes, Roland: *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt am Main: suhrkamp, 1988. S. 189.

Für Barthes gibt es kein Objekt, das keinen Sinn ergibt. Der Sinn des Objekts übersteigt immer die Verwendung desselben. Somit kann ein Laptop nicht nur auf einen arbeitenden Menschen verweisen, sondern die Art des Laptops lässt z.B. auf den sozialen Status schließen oder auf eine bestimmte Lebenseinstellung (man denke hier zum Beispiel an Apple und auch daran, mit welchen Werbemitteln eine Zielgruppe angesprochen wird). Somit ergibt sich die logische Schlussfolgerung, dass jedes Objekt immer auch ein Signifikat besitzt. Ein Objekt ohne Signifikat kann laut Barthes folglich nicht existieren. Doch ab wann wird einem Objekt ein Sinn zugesprochen? Barthes Definition bezieht sich bereits auf den Unterschied zwischen Verwendung und Sinn. „Ich wäre versucht zu antworten, daß dies stattfindet, sobald das Objekt produziert und von einer Gesellschaft von Menschen konsumiert wird, sobald es hergestellt, normalisiert wird; [...]“⁴⁸

Auf der Bühne wird dieser Sinn des Objekts bewusst manipuliert bzw. definiert. Durch einen bestimmten Einsatz oder eine bestimmte Darstellung des Objekts kann dessen „wirklicher Sinn“ anders definiert werden.

Hierzu die Darstellung des semiotischen Dreiecks nach Umberto Eco:

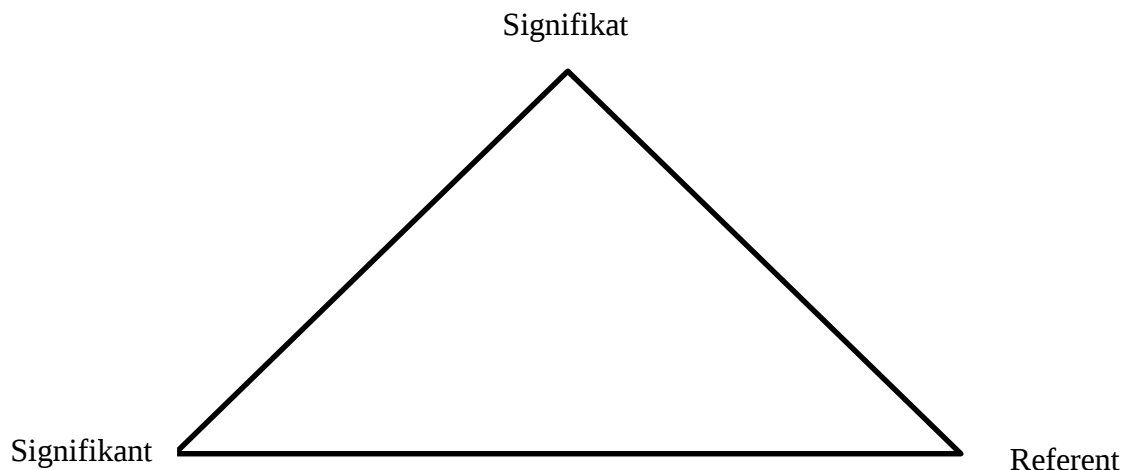


Abbildung 1:
Das semiotische Dreieck nach Eco in: Eco, Umberto: Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte. 1. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.S. 28.

⁴⁸ Barthes, Roland: Das semiologische Abenteuer. S. 190.

Umberto Eco weist hier zwar auf die Vereinfachung dieser Einteilung hin, gibt aber auch gleichzeitig die Antwort, warum sie für den weiteren Verlauf mehr als ausreichend ist: „Die Einwendungen, die man gegen diese Klassifikation erheben könnte, gehen schon über den Bereich des Alltagsverständes hinaus, weshalb wir sie hier vernachlässigen.“⁴⁹

Das semiotische Dreieck kann als Grundlage für das Verständnis semiotischer Zusammenhänge gesehen werden. Dieser Zeichenzusammenhang setzt auch immer gleichzeitig voraus, dass jemand die Verbindung zwischen dem Signifikant (Ausdruck) und dem Signifikat (Inhalt) herzustellen vermag. Wenn man die Bedeutung einer Lampe nicht kennt, so ergibt der Ausdruck oder das Objekt selbst keinen Sinn und somit auch kein Signifikat. Dieser Fall kann entweder durch kulturelle Unterschiede oder sprachliche Barrieren auftreten.

Bei der Betrachtung semiotischer Modelle darf auch jenes von Charles S. Peirce nicht fehlen. Er trifft eine Einteilung in *Ikon*, *Index* und *Symbol*. Um zu verdeutlichen, wie schwierig eine genaue Definition nur einer Theorie in der Zeichenlehre darzustellen ist, werden verschiedene Begriffe nach Peirce beschrieben.

„Ein *Ikon* ist ein Zeichen, dessen zeichenkonstitutive Beschaffenheit eine Erstheit ist, das heißt, daß es unabhängig davon ist, ob es in einer existentiellen Beziehung zu seinem Objekt steht, das durchaus nicht existieren kann. Ein reines Ikon kann nur in der Phantasie existieren, wenn es streng genommen überhaupt existiert. [...] Ein *Index* ist ein Zeichen, dessen zeichenkonstitutive Beschaffenheit in einer Zweitheit oder einer existentiellen Relation zu seinem Objekt liegt. Ein Index erfordert deshalb, daß sein Objekt und er selbst individuelle Existenz besitzen müssen. [...] Das indizierte Objekt muss tatsächlich vorhanden sein: dies macht den Unterschied zwischen einem Index und einem Ikon aus. [...] Ein *Symbol* ist ein Zeichen, dessen zeichenkonstitutive Beschaffenheit ausschließlich in der Tatsache besteht, daß es so interpretiert werden wird.“⁵⁰

Die unklarste Definition in dieser Liste ist das Ikon. Streng gesehen sind Ikone nur mentale Bilder. Ein Quadrat hat als grundlegende Eigenschaft zwar vier Ecken, jedoch kann nicht näher auf die genaue Eigenschaft eben jenes Quadrats eingegangen werden, da es sich um

⁴⁹ Eco, Umberto: *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*. 1. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977. S. 30.

⁵⁰ Pape, Helmut (Hrsg.): *Charles S. Peirce. Phänomen und Logik der Zeichen*. 2. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993. S. 65

ein mentales Bild handelt. Für Umberto Eco ist z.B. die Fotografie ikonisch, da sie „aufgrund einer Ähnlichkeit, aufgrund innerer Merkmale, die in irgendeiner Weise Merkmale des Gegenstandes korrespondieren, auf den bezeichneten Gegenstand verweisen.“⁵¹

Hier eine genaue Definition zu finden, ist eine unlösbare Aufgabe. Jedoch können grundlegende Merkmale für den weiteren Verlauf dieser Arbeit vorab definiert werden. Ist ein Ikon ist also etwas, das man nicht sieht, aber das durch bestimmte Merkmale gezeigt wird – bei dem Bild eines Seglers würde man z.B. an Wind denken. Da der Wind nicht tatsächlich beim Betrachten des Bildes vorhanden ist, ist das Bild ikonisch. Es ist aber auch ein Index: Man sieht den Segler, er ist also tatsächlich vorhanden; während der Wind nicht sichtbar ist, aber von aufgrund einer logischen Folgerung auch vorhanden sein muss / kann.

Mit diesem Grundmodell wird im weiteren Verlauf dieser Arbeit immer wieder gearbeitet. Eine genauere Ausdifferenzierung bestimmter semiotischer Gebiete findet in den jeweiligen Kapiteln statt.

3.1 Exkurs zur Kultursemiotik

Hier erscheint es ratsam, sich zumindest kurz mit dem Gebiet der Kultursemiotik zu beschäftigen, denn „das“ allgemeine semiotische System für die Interpretation von Bildern oder gar Prospekten im Theater gibt es nicht. Es ist daher erforderlich, anfangs festzuhalten, von welchem kulturellen Raum bei den nachfolgenden Überlegungen ausgegangen wird. In diesem Fall ist es der westeuropäische Kulturraum. Doch inwiefern ist der Begriff der Kultursemiotik wichtig für das Theater?

⁵¹ Eco: *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*. S. 30.

3.1.1 Kulturelle Zeichen und ihre Bedeutung auf der Bühne

„Die Beziehung zwischen Vielheit und Einzigartigkeit gehört zu den elementaren, fundamentalen Merkmalen der Kultur.“⁵²

Zeichen lassen sich in jeder Kultur, unabhängig von Lage, Bildung oder Lebensumständen erkennen. Da das Theater Zeichen der Gesellschaft verwendet und diese auf der Bühne darstellt, nimmt es direkt Bezug auf das jeweilige kulturelle Zeichensystem.

„Die menschliche Zivilisation hängt von Zeichen und Zeichensystemen ab, und der menschliche Geist ist nicht zu trennen von Zeichenprozessen – falls Geist nicht überhaupt mit solchen Prozessen identifiziert werden muß.“⁵³

Es gibt keinen generellen Begriff der „Kultursemiotik“, der alle Eigenschaften dieses Gebietes vereinen könnte, dafür ist es zu schnelllebig und differenziert. All die Bestrebungen, eine Einteilung zu schaffen – wie etwa in geordnete, organisierte, grammatikalisierte oder textualisierte Kulturen – scheinen nur Annäherungen zu sein; der Versuch, an bestehenden kulturellen Systemen bestimmte Merkmale festzumachen.

Die Voraussetzungen, die die Individuen einer Kultur erfüllen müssen um Projektionen zu dekodieren, sind vielfältig. Die Zuseher müssen die Funktionsweise eines Projektionsapparates zuerst einmal verstehen bzw. dessen Endprodukt (ein Bild mittels Licht auf einen Hintergrund werfen) als etwas Alltägliches sehen. In einem Kulturkreis, der in einem Projektionsapparat einen Zauberkasten sieht, wird die Interpretation des Gezeigten durch den Überraschungseffekt stark beeinflusst. Projektionen der 1. und 2. Schicht sind technisch gesehen leicht zu dekodieren, da sie keine Bewegung enthalten und eher mit einem Bild vergleichbar sind.

Komplizierter wird es bei Projektionen der später erläuterten 3. und 4. Schicht. Die technischen Tricks, die angewendet werden, sind teilweise derart komplex, dass ein sofortiges Akzeptieren des Gezeigten schwer möglich ist.

⁵² Lotman, Jurij. M.: *Kultur und Explosion*. Berlin: Suhrkamp, 2010. S. 9.

⁵³ Morris, Charles William. *Grundlagen der Zeichentheorie. Ästhetik und Zeichentheorie*. München: Carl Hanser Verlag, 1972. S. 17.

Beispielsweise ein Fernseher als Objekt auf einer Bühne kann und wird von den ZuschauereInnen sehr unterschiedlich wahrgenommen werden.

„Bedeutung entsteht dann, wenn ein Zeichen von einem Zeichenbenutzer innerhalb eines Zeichenzusammenhangs auf etwas bezogen wird, sie kann sich ändern, wenn das Zeichen a) in einen anderen Zusammenhang eingefügt oder b) auf etwas anderes bezogen oder c) von einem anderen Zeichenbenutzer verwandt wird. Ändert sich also eine der drei Dimensionen, ändert sich die Bedeutung des Zeichens. Denn Bedeutung ist eine semiotische Kategorie. Mit diesem Charakteristikum erklärt sich auch die allgemein bekannte Tatsache, daß verschiedene Menschen demselben Zeichen – sei dies nun ein Wort oder eine Zeichnung, ein Werkzeug oder ein Gebäude – unterschiedliche Bedeutungen beizulegen vermögen.[...]

Bedeutung ist also immer als ein Komplex zu begreifen, der sich aus einem in der betreffenden Kultur intersubjektiv gültigen „objektiven“ Anteil und recht unterschiedlichen „subjektiven“ Anteilen zusammensetzt.“⁵⁴

Der Fernseher auf der Bühne steht im „objektiven Anteil“⁵⁵ der Zuschauer für ein technisches Gerät, welches sowohl Unterhaltung als auch Information bereitstellt. Dies kann von Person zu Person variieren, seine Bedeutung kann sich mit dem gerade Gezeigten bzw. mit dem Umgang des Gegenstandes Fernseher ändern. Wird der Fernseher als Mordwaffe benutzt, wird die Grundannahme des Zuschauers zerstört, die er in Bezug auf einen Fernseher hatte. Das Zeichen Fernseher wird, wie in a) beschrieben, in ein anderes Zeichensystem eingefügt. Gehört ein Zuseher allerdings einem Kulturkreis an, in dem etwa die meisten Todesfälle durch Fernseher verursacht werden, so wäre zumindest diese Bedeutung eines Fernsehers einem kleinen Teil der Zuschauer vertraut. Die Funktionen eines Fernsehers hängen also direkt mit dem Zeichensystem zusammen, aus welchem der Zuseher entstammt. (Es wäre unrealistisch anzunehmen, dass es einen Kulturkreis gibt, in dem der Fernseher ausschließlich als Mordwaffe gesehen wird.)

Ebenso besteht ein Unterschied zwischen dem Objekt Fernseher als Requisite und dem Objekt Fernseher als zusätzliche Informationsquelle für den Zuschauer. (Siehe Projektionen der

⁵⁴ Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Band 1. Das System der theatralischen Zeichen*. 5. unveränderte Auflage, Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2007. S. 8/9.

⁵⁵ Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters. Band 1. Das System der theatralischen Zeichen*. S. 9.

4. Schicht, S.70)

Denn alleine die Ausrichtung des Bildschirms verrät schon, für welchen Zweck er bestimmt ist. Bildschirme, die so positioniert sind, dass nur die Zuschauer sie sehen können, machen aus jenen sofort „Fernsehzuschauer“. In unserem Kulturkreis, in dem der Fernseher ein allgegenwärtiges Objekt in den heimischen Wohnzimmern (und teilweise auch Schlafzimmern!) geworden ist, bedeutet ein eingeschalteter Bildschirm: „Hier wird etwas Wichtiges gezeigt!“

Als Requisite muss der Fernseher nicht zwingend etwas zeigen, er verweist dann auf einen bestimmten Ort. Das kann – wie oben beschrieben – zum Beispiel eben das Wohnzimmer sein oder aber etwa in Südamerika, wo die Telenovelas von der Hausfrau neben dem Kochen verfolgt werden, vielleicht auf die Küche.

Doch selbst der Fernseher als Zeichen ist einem ständigen Wandel unterworfen.⁵⁶ So sagt die Art des Fernsehers (Alter, Größe) schon einiges über den Fernsehbesitzer aus oder verweist auf eine bestimmte Zeit, wie zum Beispiel durch den Einsatz eines Röhrenmonitors. Wieder gilt: in einem anderen Kulturkreis, in dem Flachbildfernseher noch nicht etabliert sind, hat der Röhrenmonitor eine andere Bedeutung. Was für uns alt erscheinen mag, ist woanders vielleicht Standard.

Laut Barthes „kann man nur eine mehrdeutige Antwort liefern, denn die Signifikate hängen stark vom Empfänger der Mitteilung ab, nicht vom Sender, das heißt vom Leser des Objekts. Das Objekt ist polysemisch, das heißt, es ist in mehreren Sinnlektüren zugänglich; vor einem Objekt sind fast immer mehrere Lektüren möglich, und zwar nicht nur von einem Leser zum anderen, sondern manchmal auch im Inneren ein und desselben Lesers. Anders ausgedrückt besitzt jeder Mensch in seinem Inneren sozusagen mehrere Wortschätze, mehrere Lesevorräte, je nach der Zahl der Kenntnisse, der kulturellen Niveaus, die ihm zu Gebote stehen.“⁵⁷

Gerade hier nimmt das Theater eine eigene Funktion in der Semiotik ein. Es zeigt Zeichen nicht in ihrer wirklichen Darstellung, sondern engt den Interpretationsradius ein, um dem

⁵⁶ Fischer-Lichte beschreibt dies als Codes von Unterschiedlicher Stabilität. „So ist in unserem Kulturkreis z.B. der syntaktische Code der Sprache recht stabil – er ist über die Jahrhunderte hinweg nur geringfügigen Veränderungen unterlegen. Dagegen ist der die Kleidungsvorschriften – die Mode – regelnde Code äußerst anfällig für Veränderungen:[...] in Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Band1. Das System der theatralischen Zeichen*. S. 11.

⁵⁷ Barthes, Roland: *Das semiologische Abenteuer*. S. 195.

Zuschauer ein möglichst klares Bild zu vermitteln, welches dieser eindeutig oder zumindest meist eindeutig verstehen kann.

Dieses Beispiel ist nicht nur für einen Teil der Requisite anwendbar, sondern auch auf alle Gegenstände, die kulturell mit einem bestimmten Wert behaftet sind. Zusammenfassend soll noch einmal darauf hingewiesen werden, dass sich eine Analyse von bestimmten Projektionsarten mit Hilfe eines semiotischen Systems immer nur innerhalb des kulturellen Zeichensystems bewegt, in dem man sich befindet.

„Designation gibt es nur, wenn dem System der Signifikanten ein System der kulturellen Einheiten entspricht. Es ist faktisch unmöglich, dieses System zu definieren, zu beschreiben und zu erschöpfen, und zwar nicht nur wegen seines Umfangs, sondern auch deshalb, weil im Kreis der unbegrenzten Semiose die kulturellen Einheiten sich entweder aufgrund neuer Wahrnehmungen oder durch entstehende Widersprüche in ihren Korrelationen beständig neu strukturieren (darin besteht das Leben der Kultur).“⁵⁸

Der kulturelle Einfluss ist auch bei Übersetzungen von Texten nicht zu vernachlässigen. Gerade bei Texten, die in einem anderen Medium umgesetzt werden (Theater, Film) muss auch auf die kulturelle Quelle des Textes eingegangen werden.

„Aus semiotischer Sicht ist die Übersetzung daher kein bloßer Vorgang sprachlicher Übertragung, der zur Herstellung eines dem Ausgangstexte vollkommen treuen Zieltextes führt. [...] Die einzige „Regel“ besteht darin, stets Enzyklopädie und Kultur zu beachten, die sowohl den Augenblick der Entstehung des Ausgangstextes wie den der Aufnahme des Zieltextes bestimmen.

Jede Übersetzung bedingt daher eine umfassende semiotische Arbeit, und sie ist eine Textdeutung, die nicht allein zwei Sprachen in eine Kommunikation bringt, sondern zwei Kulturen.“⁵⁹

Bevor ein Werk auf einer Bühne inszeniert wird, muss der Text bzw. die Übersetzung auf das kulturelle System untersucht werden. Wo spielt die Handlung und welche Zeichenprozesse sind für diese Zeit, diesen Ort von Bedeutung? Das oben beschriebene Beispiel des

⁵⁸ Eco: *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*. 179/180.

⁵⁹ Volli, Ugo: *Semiotik. Eine Einführung in ihre Grundbegriffe*. Tübingen; Basel: Francke, 2002. S. 240.

Fernseher ist auch hier wieder anwendbar: In einem amerikanischen Text der sechziger Jahre ist die Bedeutung des Fernsehers eine komplett andere als zum Beispiel in Österreich zur selben Zeit.

„In dem Augenblick, in dem wir eine Übersetzung analysieren, müssen wir daher jeden der beiden Texte in Hinsicht auf seine spezifische *sozio-kulturelle Einordnung* betrachten.“⁶⁰

Daher wird im weiteren Verlauf Bühnenbild und Projektion teilweise getrennt behandelt. Um es per Definition zu unterscheiden, so ist das Bühnenbild die Ansammlung aller haptischen Gegenstände auf der Bühne. Diese kann man sowohl sehen, angreifen und (manchmal) bewegen.

In bestimmten Situationen wird es möglich sein, die Projektion isoliert zu behandeln, in anderen nicht. Somit kann es während der Analyse zu zwei Situationen kommen:

1. Die Projektion lässt sich fast völlig unabhängig betrachten (fast, da Faktoren wie Sichtbarkeit, Hintergrund, etc. immer eine Rolle spielen werden).
2. Das Bühnenbild der gesamten Szene muss beschrieben werden, um genauer auf die Projektion eingehen zu können. Obwohl die Projektion als völlig eigenständiges „Bild“ zu betrachten ist, muss trotzdem auf die Verbindung mit Dekorationselementen und Requisite hingewiesen werden. Wenn zum Beispiel zwei Schauspieler einen Schlitten (welcher auf einer Leinwand projiziert wird) durch den Raum ziehen und dabei immer wieder über umgedrehte Stühle stolpern, welche als Schnee gedeutet werden, kann die Projektion nicht unabhängig analysiert werden. In diesem Fall weder unabhängig von der Kleidung, vom Dialog, noch von den erwähnten „Schneemassen“.

Diese Einteilung nimmt allerdings keinerlei Bezug darauf, ob die Projektion das einzige Element des Bühnenbildes an sich ist. Es betrifft eher den Stellenwert des Gezeigten. Während bei 1. das projizierte Bild für sich alleine steht und es auch Ziel ist, die Aufmerksamkeit des Zuschauers nur dorthin zu lenken, zählt bei 2. das gesamte Erscheinungsbild. Die Projektion nimmt hier nicht die Funktion eines gesamten Bühnenbildes ein, sondern ist nur ein Teil davon.

Schließlich soll die Projektion aber nicht nur in Bezug zur restlichen Bühne betrachtet werden, sondern auch bezüglich folgender Eigenschaften:

⁶⁰ Volli,: Semiotik. Eine Einführung in ihre Grundbegriffe, S. 241.

(a) Fläche bzw. die Größe der Projektion: Nimmt sie den gesamten Raum ein oder nur Teile?
Diese Frage führt unweigerlich zu

(b), dem Ort. Die Projektion kann völlig losgelöst von ihrer Größe nicht nur auf einem bestimmten Ort auf der Bühne erscheinen, sondern so gut wie an jedem beliebigen Ort im Raum.

(c) betrifft die Darstellung des Bildes. Welche Informationen verstecken sich in der Projektion? Ist es eine schwarz/weiß Projektion? Welche Farben werden verwendet oder werden bestimmte Gegenstände besonders hervorgehoben? Zu diesem Punkt gehören also alle Mittel, die technisch hinzugefügt werden können und zusätzliche Information transportieren. Und schließlich – ebenfalls eng mit (b) verbunden,

(d), die Bewegung der Projektion, wie zum Beispiel durch Schwenken des Projektors. Im Gegensatz zu (b) wird die Projektion hier aktiv bewegt und wandert so durch den Raum.

Fischer-Lichte hat eine ähnliche Einteilung, allerdings bezüglich des Lichts, getroffen.

„In seiner Eigenschaft als Zeichen sowohl in einer Kultur als auch auf dem Theater funktioniert das Licht aufgrund der Einheiten von (1) Intensität, (2) Farbe, (3) Verteilung und (4) Bewegung. Ändert sich einer dieser Faktoren, kann sich auch die Bedeutung des Lichtes ändern [...]“⁶¹

Die von ihr beschriebenen Lichtdarstellungen (sowohl künstlich als auch natürlich) können nicht auf die Beschreibung von Projektionen umgelegt werden. Sogar bei der einzigen Überschneidung (4) und (d) sind völlig andere Voraussetzungen gegeben, da Fischer-Lichte die Darstellung des Lichts in Bewegung als eine Vermittlung von bestimmten Stimmungen definiert.

„[...] so mag intensives gelbes Licht auf der Bühne mittäglichen Sonnenschein, abgeschwächtes gelbes Licht nachmittäglichen Sonnenschein, abgeschwächtes bläuliches Licht Mondschein bedeuten: über den ganzen Raum verteiltes Licht kann einen freien Platz, in Strahlen einfallendes Licht einen Wald anzeigen, von links kommendes Licht

⁶¹ Fischer – Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Band1. Das System der theatralischen Zeichen*. 5.unveränderte Auflage, Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2007. S. 156.

mag auf den Morgen, sein weiterwandern zur Hinterbühne und von da nach rechts auf den Tagesablauf über Mittag zum Abend verweisen.“⁶²

Dies trifft auf Projektionen nur dann zu, wenn man diese als gebündelte Lichtstrahlen, die ein Bild erzeugen, sieht. Der Projektionsapparat kann in einer anderen Funktion z.B. als reine Lichtquelle genutzt werden, umgekehrt ist aber ein Scheinwerfer nicht in der Lage, ein bewegtes Bild zu projizieren (bewegt deswegen, da die Möglichkeit besteht, einen Filter bzw. bestimmten Ausschnitt vor der Lichtquelle anzubringen und somit ein Bild zu erzeugen, s. *Laterna magica*.)

„Das Licht verwandelt also das Zeichen eines Zeichensystems in ein anderes Zeichen dieses Zeichensystems und schafft im Hinblick auf dieses Zeichensystem neue von ihm zu aktualisierende Bedeutungsmöglichkeiten. Es bewirkt eine Veränderung der im Repertoire der betroffenen Zeichensysteme vorgesehenen Bedeutungsmöglichkeiten, ohne selbst als abgrenzendes Zeichen mit eigenen Bedeutungen zu fungieren.“⁶³

Da es kein spezielles Zeichensystem gibt, welches sich ausschließlich mit Projektionen beschäftigt, ist es ratsam, sich an ähnlichen Systemen zu orientieren.

„Wenn Zeichensysteme nicht in alle anderen Zeichensysteme oder zumindest in ein universales Zeichensystem übersetzbar sind, dann ist es für ihr Verständnis aufschlußreich, in welcher Hinsicht sie es nicht sind [sic!]“⁶⁴

Bevorzugt werden hierbei semiotische Systeme, die sich entweder auf Objekte, Bilder oder direkt auf das Theater beziehen.

Während bei Fischer-Lichte der Spielort in „1. diejenigen Räume, die ausdrücklich als Theaterbau errichtet und 2. diejenigen Räume, die in Realisierung einer anderen praktischen Funktion geschaffen wurden“⁶⁵ eingeteilt wird, so wird diese Einteilung auf den Projektionshintergrund angepasst.

⁶² Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Band1. Das System der theatralischen Zeichen*. S. 156/157.

⁶³ Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Band1. Das System der theatralischen Zeichen*. S. 158

⁶⁴ Jakobson: *Semiotik. Ausgewählte Texte 1919-1982*. S.12.

⁶⁵ Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Band1. Das System der theatralischen Zeichen*. S. 137.

Die Einteilung wird hier nicht bezüglich des Spielortes getroffen, sondern ist abhängig von dem Hintergrund der Bühne, auf welchen projiziert wird.

I. Eine Projektionsfläche (meist eine Leinwand oder eine weiße Wand), welche explizit für Projektionen verwendet wird. Einen Sonderfall stellt hier die Übertragung auf einen Bildschirm dar. Diese Methode ist deswegen so interessant, da man aufgrund der technischen Entwicklungen der letzten Jahre ohne Kabel und (fast) ohne Qualitätsverlust ein live aufgenommenes Bild direkt auf einen oder mehrere Bildschirme übertragen kann. Diese Methode ist flexibler, denn man benötigt hier keine freie Fläche und ist auch völlig unabhängig von der Position eines Projektors. Ebenso kann das Bild einfach durch den Einsatz mehrerer Geräte für den gesamten Zuschauerbereich sichtbar gemacht werden.

II. Die Fläche der Projektion wird nicht extra hergestellt, sondern es wird auf einen bereits vorhandenen Hintergrund projiziert. Eventuell kommt es dadurch zu Verlusten im Bereich der Qualität und Sichtbarkeit des Bildes, allerdings werden bereits vorhandene Gegenstände oder die Wandbeschaffenheit eingebunden und bleiben somit immer sichtbar.

Auch wenn das gesamte Bühnenbild nur aus einer Leinwand bestehen würde, so stellt sich immer noch die Frage: „Was sieht man rundherum?“ Ein Extrembeispiel: Sieht man sonst nichts und sind auch keine Schauspieler auf der Bühne anwesend, handelt es sich eine klassische Kinosituation.

Ausgehend von Fischer-Lichtes Spielort 1. ist in manchen Theaterräumen der Einsatz einer oder mehrere Projektionen zwar möglich, doch können die Projektionen nicht von jedem Zuschauer gleich gesehen werden. Die Guckkastenbühne des 19. Jahrhunderts bietet sich für die Projektionen auf Leinwände bzw. große Flächen wohl am Besten an, schränkt aber gleichzeitig auch ein. Hier können zwar alle Zuseher die Projektion aus einer halbwegs zentralen Perspektive sehen, der Einsatz bleibt jedoch gerade deswegen eingeschränkt. Faktoren wie Größe, Ort und Qualität sind hier von zentraler Bedeutung.

Kann die Projektion das komplette Bühnenbild eines Theaterraumes ablösen? Noch nicht, denn solange der Darsteller mit Objekten auf der Bühne haptisch verfährt, müssen diese auch anwesend sein. Man kann (noch?) kein projiziertes Glas auf die Bühne werfen.

Ein Beispiel: Die Projektion von Text. Ist es „nur“ die Übersetzung, kommt dieser dieselbe Gewichtung wie dem Dargestellte zu. Es werden keine zusätzlichen Informationen übertra-

gen, der Text verweist auf nichts, was man nicht unmittelbar vor sich sieht. Werden allerdings während einer Textpassage beispielsweise Zitate projiziert, die in einer nachvollziehbaren Systematik zum Gesprochenen stehen, so öffnet sich für den Zuschauer eine neue Ebene. Ein Zitat von König Nero etwa hat (rein geschichtlich) bestimmt nichts mit einer Hexenverbrennung im Mittelalter zu tun, jedoch kann ein Zusammenhang gebildet werden, der Zuseher versteht vielleicht die Lust am Feuer oder an den Schreien der verbrennenden Menschen besser. Er interpretiert einen eigenen Bezug, der individuell verschieden ist – auch ein vermeintlicher geschichtlicher Zusammenhang ist denkbar: Nero verbrennt die Christen, jetzt verbrennen die Christen Nero. Wäre der Zuseher jemals auf diese Verständnisebene gelangt, wenn zum Dargestellten kein Zitat hinzugekommen wäre?

3.2 Die vier Schichten der Projektion

Der Begriff „Schichten“ wurde aus einem ganz bestimmten Grund gewählt. Denn Schichten können neben-, unter-, über- oder aufeinander liegen. Sie können zusammenstoßen, sich ineinander verkeilen und somit etwas Neues freisetzen. Es gibt keine hierarchische Ordnung innerhalb dieser Schichten, jede hat die gleiche Wertigkeit und kann unabhängig von der anderen bestehen. Die vier unterschiedlichen Schichten sind wie folgt benannt: 1. Text, 2. Bild, 3. Film und 4. Live.

Da sich diese nicht klar voneinander abgrenzen lassen (denn schließlich ist der Film auch nur bewegtes Bild), kommt es hierbei immer wieder zu verschiedenen Kombinationen. 1+2 und 3+4, oder nur 3+4. Hier bedarf es einer genauen Definition der oben beschriebenen Schichten, um etwaige Missinterpretationen zu vermeiden.

Schicht 1. Text definiert somit jedes geschriebene Wort, welches auf der Bühne projiziert wird, Schicht 2. Bild jedes Bild, das keine (oder nur minimale) Bewegung aufweist.

Schicht 3. beschreibt den Einsatz von Filmen auf der Bühne, Schicht 4. beschäftigt sich mit dem Einsatz von Kameras auf der Bühne, deren Bildmaterial live übertragen wird.

3.3 Die erste Schicht der Projektion – Text

Die erste Schicht ist in zwei Teilkategorien unterteilt, erstens in die des Textes als Untertitel und zweitens in Texte, die keine Untertitel sind. Da es sich in diesem Kapitel nicht um Texte in Buchform handelt, ist die semiotische Analyse eine spezielle. Bestimmte Faktoren sind bei Textdarstellungen auf der Bühne zwingend notwendig, denn der Sinn einer solchen Projektion ist es ja, mit vergleichsweise geringem Aufwand, Information an eine möglichst große Anzahl Leser zu vermitteln (man denke sich, alle Zuseher müssten die ganze Zeit im Programmheft mitlesen).

„Zugrunde liegt allen diesen Richtungen folgende Annahme: Will man das Funktionieren eines (auch nichtverbalen) Textes erklären, so muß man sein Augenmerk nicht nur auf die Erzeugung dieses Textes richten, sondern auf die Rolle des Adressaten, der den Text versteht, aktualisiert, interpretiert, und auf die Art, wie der Text diese Mitarbeit des Adressaten voraussetzt.“⁶⁶

Der Sonderfall im Bereich der Untertitel wird im Kapitel 4.3.1 behandelt. Laut Eco muss jeder Text, der auf der Bühne erscheint, bereits mit einer speziellen Bedeutung geladen sein, da bereits bei der Erzeugung des zu verwendenden Textes die Gedanken der Zuschauer in bestimmte Bahnen gelenkt werden. Ob dies gelingt, hängt von verschiedenen Faktoren ab, auf die später eingegangen wird. Folgende zwei Fragen sollen in dieser Einleitung näher betrachtet werden: Wie lautet die Definition von Text? Und welche Methoden gibt es, um diesen zu analysieren bzw. zu dekodieren?

Hier muss aus semiotischer Sicht der Begriff „Text“ noch einmal näher erläutert werden, da sein Gebrauch zu Verwechslungen führen kann. Text bezeichnet in weiterer Folge nur das geschriebene Wort, welches auch tatsächlich zu lesen ist. Jeglicher Text, der in irgendeiner Art der Vertonung oder körperlichen Darstellung erzeugt wird, erfordert eine eigene Art der Zeichendeutung und wird im folgenden Kapitel ausgeschlossen. Das hier verwendete Zeichensystem beschränkt sich auf den Bereich der Textsemiotik.

Nun ist Text nicht bloß eine reine Aneinanderreihung von festgelegten Symbolen, sondern

⁶⁶ Eco, Umberto: *Die Grenzen der Interpretation*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1995. S. 28.

viel mehr ein Medium des Mitteilens, welches vom Leser in verschiedenster Weise interpretiert werden kann. Der Leser ist also derjenige, der sich Vorstellungen von Ort, Zeit und anderen vorgegeben Parametern machen kann, die im Text beschrieben werden (man kennt dieses Verhalten bei Literaturvorlagen in Theater und Film, wenn die Figuren oder die Umgebung genau so dargestellt werden, wie es beim Lesen der Lektüre im Kopf stattgefunden hat). Eco teilt die Leser in zwei Gruppen ein, die auch auf das (lesende) Theaterpublikum anwendbar sind: diejenigen, die semantisch interpretieren und diejenigen, die kritisch interpretieren.⁶⁷ Während der Leser bei der semantischen Interpretation nur den Text an sich als Gegenstand der Deutung verwendet, setzt der kritische Leser seine Interpretation aus verschiedenen Bezugsquellen zusammen. Wenn nun ein Text auf der Bühne gezeigt wird, der nicht mit den szenischen Geschehnissen zusammenhängt, so wird eine Interpretation für den semantischen Leser fast unmöglich. Er kann sich in diesem Fall nicht auf den Text stützen, den er liest, da zu wenige Informationen enthalten sind, um ihm ein Bild zu vermitteln. Die näheren Beschreibungen entnimmt er dem Gezeigten auf der Bühne und interpretiert somit nicht den Text, sondern die Verbindung zwischen beiden Komponenten. Der kritische Leser nimmt durch Zerlegung des Textes eine selbstständige Dekodierung vor, wobei natürlich die Gefahr besteht, dass sich sein Verständnis des Textes nicht mit jenem des Regisseurs deckt. Meist aber hat der kritische Leser sich vorher mit dem Stück beschäftigt (Kritiken gelesen oder das Programmheft studiert) und kann somit auf eine vorgefertigte oder zumindest geprägte Lesart des Textes zurückgreifen. Die gesammelten Informationen rund um das Stück sind eine Art Leitfaden, in welche Richtung der Regisseur die Inszenierung angelegt hat. Somit ist der Rahmen der Deutung merklich eingeschränkt.

Hierbei handelt es sich um einen Modell-Leser. „Der Modell-Autor ist jener Autor, der, als Textstrategie, einen bestimmten Modell-Leser hervorbringen möchte.“⁶⁸

Ist nun die Intention des Modell-Autors, den Leser bzw. Zuschauer zu verwirren, so sollte dieser Verwirrung empfinden, wenn er den Text liest.

Für den Text im Theater bedeutet das nun Folgendes: Versteht der Leser des Textes den Text als Modell-Leser, so folgt er genau der Intention des Autors oder Regisseurs, versteht er ihn als Nicht-Modell-Leser, so folgt er seiner eigenen Interpretation. Liest er den Text und kann

⁶⁷ Vgl. Eco, Umberto: Die Grenzen der Interpretation. S. 43.

⁶⁸ Eco, Umberto: Die Grenzen der Interpretation. 1995. S. 49.

ihn in gar keinen Zeichenprozess einordnen, so sorgt dies im schlechtesten Fall für Ratlosigkeit, im besten Fall zum Ignorieren des Textes.

3.3.1 Untertitel

Folgendes Zitat bezieht sich auf die Übersetzung von Literatur.

„Der Sinn einer Übersetzung wie dieser kann nur sein, den Informationsgehalt des übersetzten Werkes Lesern zu vermitteln, die die Sprache des Originals nicht verstehen. Der Übersetzer muß sich also bemühen, einerseits den Informationsgehalt möglichst korrekt und vollständig wiederzugeben, und ihn andererseits so wiederzugeben, daß er dem mit den textexternen Voraussetzungen des Originals nicht vertrauten Leser möglichst eingängig [...] verständlich ist.“⁶⁹

Der Untertitel bildet demnach eine Sonderform der Übersetzung, welche nur den Informationsgehalt wiedergibt. Alle weiteren textexternen Informationen müssen auf der Bühne durch Darstellung präsentiert werden.

Der Untertitel (in weiterer Folge werden aus Gründen der Vereinfachung alle Übersetzungen als Untertitel bezeichnet, auch wenn diese über, neben oder sonst wo auf der Bühne erscheinen) wird im Theater (öfter eigentlich im Musiktheater) verwendet, um dem Zuseher den Text in seine Landessprache zu übersetzen. Dies mag im Theater nicht gängige Praxis sein, da die meisten Stücke, die im deutschsprachigen Raum zur Aufführung kommen, entweder in Deutsch geschrieben wurden oder bereits übersetzt worden sind. Vor allem im Musiktheater haben Untertitel die Stücke zugänglicher gemacht. Die Zuschauer müssen nun nicht mehr den gesamten Inhalt der Oper kennen oder eifrig im Libretto mitlesen, um die Handlung zu verstehen. (S. Staatsoper Wien wo jeder Zuschauer einen kleinen Bildschirm vor sich hat, in dem er den Text in Übersetzung mitlesen kann.)

Doch kann man sich auf das Stück ausreichend einlassen, wenn man gleichzeitig liest? Ist die Bühne im Verhältnis zur Schrift sehr groß, kann das kurze Abschweifen des Blickes dazu

⁶⁹ Keil, Rolf – Dietrich (übstzt) : *Vorbemerkung des Übersetzters*. In: Lotman, Jurij M. : *Die Struktur literarischer Texte*. 4. Auflage, München: Willhelm Fink Verlag, 1993. S.7.

führen, dass eine wichtige Geste oder Handlung übersehen wird.

In solchen Übersetzungen für Untertitel wird nicht mehr transportiert als der bloße Text, es entsteht keine zusätzliche Ebene und wie eben beschrieben, wird die Wahrnehmung eher beschnitten als erweitert.

„Die Einblendung von fortlaufenden Texten in sogenannten Obertiteln stellt ein sehr gutes Beispiel für eine Medientechnologie dar, die einen direkten Einfluss auf unsere Wahrnehmung hat. Ohne dass uns dies unmittelbar bewusst ist. Selbst wenn man die Sprache versteht oder den Text kennt und das Mitlesen natürlich jedem freigestellt ist, so übt die mitlaufende und sich bewegende Schrift auf das Auge des Zuschauers eine Anziehungskraft aus der man sich nicht erwehren kann. Mehr oder weniger diskret in das Bühnengeschehen integriert erscheinen sie gleichsam wie eine ins Bild gesetzte Kalligraphie.“⁷⁰

Wenn U. Eco sagt: „Nur das gesprochene Wort bezeichnet ein „mentales“ Signifikat bzw. ein „Ding“. Das geschriebene Wort verweist auf das gesprochene, [...]“⁷¹, so bedeutet dies nun bei Untertiteln, dass diese auf gar nichts verweisen. Zumindest auf nichts, woraus sich etwas Neues bilden kann, hier wird bloß das gesprochene Wort zum geschriebenen. Die Projektion dient in diesem Fall der reinen Informationsbereitstellung, nicht mehr und nicht weniger. Ihre technische Aufgabe bzw. Herausforderung ist es, diese für alle Zuseher lesbar zu machen – idealerweise in einer Position, in der man sich nicht entscheiden muss zwischen Text und Schauspiel.

Hier kommt es bereits zu einer minimalen Überschneidung der zu treffenden Einteilung. Einerseits lassen sich Untertitel zur ersten Kategorie zuordnen, andererseits ebenso zur zweiten. Obwohl es durch Einfluss der Schauspieler, Sprache usw. im Theater schwierig ist, können Untertitel auch völlig isoliert betrachtet werden. Eine separate Analyse der Untertitel führt jedoch zu einer eigenen Disziplin und er erscheint – aus dem Kontext gerissen – eher sinnlos. Somit muss der Untertitel in Beziehung zum Rest der Aufführung gestellt werden und gehört damit zu Kategorie 2.

⁷⁰ Pavis: *Medien auf der Bühne*. 3. Die „anderen“ Medien in der Aufführung S. 117/118.

⁷¹ Eco: *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*. S. 56.

Selbst wenn man nur liest (angenommen die Untertitel sind an einem Ort an dem man den Rest des Stückes kaum sieht), so hört man doch den vorgetragenen Text mit all seinen Emotionen und Pausen. Die gesprochene Sprache ergänzt den bloßen Text in großem Maß. Durch das Zuhören wird der Interpretationsrahmen des Zuschauenden/Lesenden deutlich kleiner. Untertitel sind auch keine Texte die man etwa zu Hause liest, um sich in einer fiktionalen Welt zu verlieren, sondern erfüllen nur den Zweck der Übersetzung bzw. Unterstützung beim Verfolgen der Geschehnisse auf der Bühne.

Teilt man die Untertitel in das Peirce'sche Modell ein, so wären diese am Ehesten als symbolisch zu bezeichnen. Die Zuordnung bestimmter Worte oder Ausdrücke zu gewissen Gegenständen sind willkürliche Übereinstimmungen für das Verständnis der Zuschauer. Im nächsten Kapitel wird gezeigt, dass Text nicht zwangsläufig symbolisch sein muss. Semiotische Theorien lassen sich nicht einfach auf andere Systeme übertragen. Deswegen soll hier aufgezeigt werden, wie schwer es ist klare Definitionen zu finden.

Eine Einteilung der Untertitel zu treffen, gestaltet sich relativ einfach und logisch.

(a) Die Größe der Untertitel richtet sich nach der Beschaffenheit der Bühne. Je größer die Bühne und der Zuschauerraum, umso größer sollten auch die Untertitel sein. Nur ein kleiner Teil der Bühne wird durch die Projektion betroffen, denn das Hauptaugenmerk liegt auf den handelnden Akteuren.

(b) Der Ort der Untertitel hängt zu einem großen Teil von der Beschaffenheit der Bühne ab. Er sollte möglichst zentral bzw. so gewählt werden, dass alle Zuschauer die Möglichkeit haben, den Text zu lesen, wobei unbedingt die Lichtsituation der Umgebung beachtet werden sollte. Eine Projektion benötigt trotz aller modernen Technik eine dunkle Umgebung. Wenn diverse Lichtwechsel die Untertitel teilweise unlesbar machen, so muss die Position an einen Ort verlegt werden, an dem konstante Lichtverhältnisse herrschen.

(c) Die Darstellungsfarbe sollte möglichst neutral gewählt werden, um eine gute Lesbarkeit zu garantieren. Weiß auf dunklen Hintergrund ist eine klassische Lösung.

Auf (d) muss in diesem Fall nicht eingegangen werden, da jegliche aktive Bewegung des Textes den Lesefluss erheblich stören und somit den Nutzen der Untertitel in Frage stellen würde.

I. Der Projektionshintergrund sollte von einheitlicher Farbgebung sein, damit eine optimale Lesbarkeit garantiert wird. Die Farbe des Hintergrunds steht in unmittelbarem Zusammenhang mit (c), da die Farbe des Untergrunds auch die Farbe der Schrift bestimmt.

Zum Einsatz kommen auch immer wieder andere Flächen, die aber nicht direkt mit dem Apparat der Projektion zu tun haben. Teilweise wird auf einem im Bühnenraum befindlichen Bildschirm der Text gezeigt. Dies ist eine einfache Möglichkeit sowohl (a), (b) und (c) zu kontrollieren und wenn möglich auch schnell zu adaptieren. Hier kann I. jederzeit beliebig verändert werden und ebenso (c), die Farbe. Ausgehend von der Annahme, dass mittlerweile überall Strom vorhanden ist, ist man also unabhängig von bühnentechnischen Faktoren. Diese Möglichkeit hat sich erst in den letzten Jahren durchgesetzt, da gerade Flachbildschirme eine immer größere Diagonale bei gleichbleibender Qualität aufweisen. Durch diese Methode wird auch oben (in (b)) beschriebenes Problem umgangen. Bildschirme sind weniger anfällig gegenüber anderen Lichtquellen, da sie selbst das Bild erzeugen. Ebenso kann ihre Position leichter verändert werden, z.B. kann ein Bildschirm auf Höhe der Bühnenrampe gehängt werden und ist somit nicht den Lichtverhältnissen des bespielten Teils der Bühne ausgeliefert.



Abbildung 2:
Schauspielhaus Wien, „Die Ereignisse“ von David Craig. 2014. 30.12.2014 © Andreas Stockinger

Hier ein Beispiel für einen englischen Untertitel auf einem Fernsehbildschirm aus dem Schauspielhaus Wien, in dem Stück „Die Ereignisse“ von David Craig. Wie man erkennen kann, hängt der Bildschirm in ca. zwei Metern Höhe auf der rechten Seite der Bühne und projiziert den deutsch gesprochenen Text auf Englisch. Die Frage der Position ist hier von zentraler Bedeutung, da sich der Blick durch das Lesen des Textes auf die rechte Seite der Bühne verschiebt – meiner Meinung nach eine nicht ganz optimale Lösung.

Neben ihren Darstellungsvarianten haben Untertitel ganz spezielle Eigenschaften. Volli unterscheidet hier drei Fälle:

„Im ersten Fall deuten wir einen Text damit, daß wir dessen Zeichen durch andere Zeichen derselben Sprache ersetzen, wie bei der *Periphrase*. Im zweiten Fall, dem der Übersetzung, wie man sie normalerweise versteht, schreiben wir einen Text in einer anderen Sprache neu. Im dritten Fall hingegen haben wir es mit einem Fall der Umwandlung zu tun, bei der ein Zeichensystem, etwa ein visuelles oder musikalisches, übertragen wird. Zu diesem Typ gehören die *Verfilmungen*, aber auch die Erscheinungen der *Synchronisation* oder *Untertitelung*, also im Wesentlichen alle Texte, die das Ergebnis einer Übertragung von Ausdruckssubstanzen sind.“⁷²

Die Untertitel im Theater nehmen hierbei eine Sonderstellung ein, denn im Vergleich zum Film sind sie unabhängiger vom auf der Bühne Gezeigten. Hier ist wieder die Platzierung der Untertitel von Bedeutung. Es steht nur eine bestimmte Fläche zur Verfügung, auf der die gesamte Information dargestellt werden muss. Durch diverse Schnitte ist man gezwungen, dem Film seine völlige Aufmerksamkeit zu widmen; das Blickfeld ist vorgegeben und vieles geht schneller als auf der Bühne vonstatten. Zu Volli's drittem Fall können sicherlich noch die Theateraufführungen hinzugerechnet werden.

⁷² Volli: Semiotik. Eine Einführung in ihre Grundbegriffe. S. 239.

3.3.2 Text

„Als Empfang definiert man den Akt, mit dem eine bestimmte Botschaft oder ein Text von einem Menschen (bzw. einem anderen Lebewesen oder einer dazu geeigneten Vorrichtung) aufgenommen wird, der dabei als Adressat, Empfänger, Rezipient oder Leser gilt. Der Empfang ist also der Augenblick, in dem in einem bestimmten Weltbestandteil, den der Akt des Empfangs gerade als Text qualifiziert, für jemanden ein Sinn entsteht.“⁷³

Liest also jemand den Text nicht, entsteht kein Sinn und es kommt folglich zu keiner Kommunikation. „Die Erzeugung von Zeichen hingegen gehört in den Bereich der *Manipulation*. Es geht hier nämlich um die Schaffung von Gegenständen, die um ihrer Machart oder Position willen nach einer Deutung „verlangen“.“⁷⁴ Genau dies schafft der eingeblendete Text. Er verlangt nach einer Deutung, die durch die Geschehnisse auf der Bühne zusätzlich beeinflusst wird.

Ein projizierter Text muss zwangsläufig nicht nur aus Untertiteln bestehen. Man kann dem Stück eine zweite Ebene geben, indem man Textpassagen (oder nur Wörter) einspielt, die entweder das Gesagte (oder Gespielte) unterstützen, oder im Gegensatz dazu stehen. Wichtig ist hierbei nur, dass der Zuschauer den Zusammenhang mit dem auf der Bühne Gezeigten erkennen kann. Ebenso muss der Code kulturell übereinstimmen. Im Gegensatz zum Untertitel ist es nicht zwingend erforderlich, diese Texte auch zu lesen. Sie geben Zusatzinformationen, erweitern das Stück oder machen den Interpretationsradius kleiner. Bsp.: Wenn der Schauspieler „Baum“ sagt und die Projektion „Nadel“ zeigt, dann wäre das Symbol der Nadelbaum. Dies gilt natürlich nur dann, wenn man sich sicher sein kann, dass alle Zuseher Nadelbäume kennen. Das bedeutet: Zwischen dem Signifikant „Baum“ und dem Signifikat der Vorstellung eines Baumes wird ein Wort eingeschoben, das den Zuseher (sofern er dieses auch liest) automatisch dazu veranlasst, an eine bestimmte Art von Baum zu denken.

Dieses Beispiel zeigt die Beschneidung der Interpretationsmöglichkeiten. Das Wort „Baum“ mag für jeden einzelnen im Publikum eine andere Art von Baumvorstellung hervorrufen,

⁷³ Volli: Semiotik. Eine Einführung in ihre Grundbegriffe. S. 11.

⁷⁴ Volli: Semiotik. Eine Einführung in ihre Grundbegriffe. S.14.

Hauptsache sie gehört zur Gruppe der Bäume. Mit dem Wort „Nadel“ ist der Referent aber nicht mehr die Gruppe aller Bäume, sondern eben nur die Gruppe aller Nadelbäume.

Doch welche genauen Unterschiede zeigen sich bei dieser Art von Text auf der Bühne im Vergleich mit Untertiteln? Die Projektion fällt in diesem Fall in die 2. Gruppe. Sie lässt sich zwar rein theoretisch unabhängig vom restlichen Geschehen auf der Bühne betrachten, es macht jedoch praktisch keinen Sinn. Denn selbst wenn der Text eine eigene Geschichte erzählt, muss er in irgendeiner Weise mit den Bühnenaktionen in Verbindung gebracht werden können, wie etwa im obigen Beispiel in Form von gesprochenem Text oder sonstigen Handlungen. Daraus folgt: die Projektion kann nur in Verbindung mit bestimmten anderen Aktionen betrachtet werden und nicht völlig isoliert.

Somit steht der Text immer in irgendeiner Verbindung zum auf der Bühne Gezeigten. Wenn auf der Bühne „ein Sturm tobt“ und die Darsteller durch den Raum geschleudert werden, ist der Satz „Es ist windig.“ als Index zu verstehen.

Als Beispiel für eine ikonische Funktion möchte ich Seitenzahlen nennen, wie sie von Matthias Hartmann in seiner Inszenierung von „Krieg und Frieden“ immer wieder einsetzt, um zu zeigen, an welcher Stelle des Romans sich die Handlung gerade befindet. Gezeigte Seitenzahlen verweisen also auf ein Buch bzw. auf eine bestimmte Seite, die wiederum auf die gezeigte Szene verweist, oder zumindest auf den Zeitrahmen.

Wie bereits festgestellt, sind Text-Untertitel symbolisch, da sie ausschließlich aufgrund ihrer willkürlich gewählten Verbindung bestehen. Ein Beispiel ist hier wahrlich schwer zu finden und kann, wenn überhaupt, nur in einer Überschneidung stattfinden. Eine Ampel auf der Bühne, die nicht leuchtet, mit dem dazugehörigen Text „Rot“ kann symbolisch gedeutet werden, wenn man davon ausgeht, dass die Bezeichnung nur über eine historische gewachsene Beziehung zwischen der Ampel und der Farbe Rot zustande kommt. Ebenso könnte aber davon ausgegangen werden, dass die Verbindung Ampel – Rot auch die Funktion eines Index sei. Denn schließlich ist der Gegenstand auf den verwiesen wird, auf der Bühne tatsächlich anwesend.

Auch hier sollte die Größe (a) der Projektion dem Spielraum angemessen sein. Wobei es in diesem Fall nicht zwingend notwendig ist, allen Zusehern eine sehr gute Lesbarkeit des Textes zu garantieren. Es liegt beim Regisseur, wie wichtig ihm die Darstellung des Textes ist und welchen Stellenwert er diesem gibt.

Der Ort (b) hängt wie in (a) mehr von der Relevanz des gezeigten Textes ab. Im Gegensatz zu den Untertiteln, die möglichst am selben Ort bleiben sollten, kann der Ort etwas freier gewählt werden und auch variieren. Es handelt sich hier ja um Wörter bzw. Texte, die nicht zwingend gelesen werden müssen und auch nicht durchgehend erscheinen. Der Ort, an dem der Text erscheint, kann in einer Szene anders genutzt werden. Er kann angeleuchtet, gespielt, verstellt oder komplett außer Acht gelassen werden.

Wie wichtig der Ort in diesem Fall ist, ist erkennbar, wenn Untertitel und Text gezeigt werden. Hier muss (abgesehen von der technischen Herausforderung) der Ort spezifisch gewählt werden, damit der Zuschauer nicht den Überblick verliert. Spinnt man diesen Gedanken noch weiter, könnte man mit der Überlegung spielen, in welcher Sprache der Text auf der Bühne gezeigt werden könnte, wenn das Werk schon untertitelt wäre. Eine Frage, die es sich vielleicht zu untersuchen lohnt, ist, wie dann ein Kommunikationsmodell funktionieren könnte. Darauf soll an dieser Stelle jedoch nicht weiter eingegangen werden.

(c) Da verschiedene Farben verschiedene Gefühlsregungen beim Betrachter auslösen, erzeugt eine bestimmte gewählte Farbe auch eine bestimmte Regung. Diese kann mit dem Text oder mit dem Gezeigten auf der Bühne zusammenhängen.

Die Bewegung (d) hat hier, im Vergleich zu den Untertiteln, durchaus Berechtigung. Der Text kann vorbeiziehen, mitgehen oder an verschiedenen Stellen plötzlich erscheinen. Da er nicht zwingend gut lesbar sein muss, kann durch Wiederholung ein bestimmtes Schema erarbeitet werden. „Schwimmende“ und aufsteigende Texte sind hier ein praktisches Stilmittel, um gewisse Stimmungen zu unterstützen.

Die Texte können auf so gut wie jeden beliebigen Hintergrund geworfen werden. Da sie zusätzliche Stimmungen vermitteln und, wie oben beschrieben, weder ihre Position und Größe, noch Farbe und Bewegung keinerlei Einschränkungen unterworfen sind, ist hier jede Fläche passend. Die Leinwand (oder ein ganz spezifischer Ort, der extra für den Text verwendet wird) kann natürlich verwendet werden, um in bestimmten Situationen die Präsenz des Textes zu verstärken, jedoch ist sie nicht zwangsläufig notwendig.

3.4 Exkurs in die Theorien der Farbgebung

Durch die technischen Möglichkeiten der Projektion ist es äußerst einfach, in verschiedenen Farben zu projizieren. Da Farben eben auch spezielle Stimmungen vermitteln und als Zeichen innerhalb eines kulturellen Systems sehr große Bedeutung haben, werden hier die Grundzüge der Farbenlehre näher erläutert. Was löst also Farbe beim Betrachter aus und welche Prozesse zur Zeichendeutung werden in Gang gesetzt?

Um sich nicht in dem großen Gebiet der Farbtheorien zu verlieren, wird nur auf die drei Grundfarben Rot, Grün und Blau eingegangen. Die zwei gängigsten Theorien kurz zusammengefasst: unbewusste oder emotionale Reaktionen auf Farben beruhen auf Sprachassoziationen, oder aber es gibt Farben, die uns aufgrund ihrer „natürlichen“ Bedeutung unabhängig von kulturellen oder sozialen Einflüssen geprägt haben bzw. prägen.⁷⁵

Allen Theorien gemeinsam ist der Ausgangspunkt, dass Farben definitiv einen Einfluss auf den Menschen, seine Assoziationen und Prägung haben.

Die Wirkung der Farben, in diesem Fall der Farbe Rot, beschrieb schon Johann Wolfgang von Goethe in seiner Farbenlehre von 1810:

„ 796 Die Wirkung dieser Farbe ist so einzig wie ihre Natur. Sie gibt einen Eindruck sowohl von Ernst als auch von Würde, als von Huld und Anmut. Jenes leistete sie in ihrem dunklen verdichteten, dieses in ihrem hellen verdünnten Zustande. Und so kann sich die Würde des Alters und die Liebenswürdigkeit der Jugend in eine Farbe kleiden.“⁷⁶

Diese Assoziationen haben sich bis heute erhalten. Zum Beispiel sind sowohl rote Rosen als auch rote Umhänge allgegenwärtig und werden in der westlichen Kultur auch mit den oben beschriebenen Attributen in Verbindung gebracht. In der Analyse am Beispiel von Text und in weiterer Folge an der Darstellungsfarbe (c) des Textes, würde das nun bedeuten, dass ein roter Text andere Auswirkungen zeigt als ein „neutral“ weißer oder schwarzer (neutral deswegen, weil wir an einen schwarzen oder weißen Text gewöhnt sind). Eine rote Farbe würde

⁷⁵ Vgl. Fraser, Tom; Banks, Adam. *Farbe im Design*. 2005. S. 19/20.

⁷⁶ Goethe, Johann Wolfgang von.: *Farbenlehre*. Köln: M. DuMont, 1974. S. 122.

dem Text eine leidenschaftlichere oder gefährvollere Bedeutung geben. Nicht nur für die erste Schicht ist Farbe wichtig. In den weiteren Schichten können ganze Filme oder Passagen unterschiedlich eingefärbt werden, um dem Rohmaterial mehr Information hinzuzufügen. Wenn eine bestimmte Farbe in einem Bild dominiert, entsteht bereits eine Bedeutung. Ein überwiegend grünes Landschaftsbild aus unserem Kulturkreis, vermittelt die Illusion von Sommer.

Genauso wie der Text mehr Information beinhaltet als die Wörter selbst beschreiben, , enthält auch Farbe zusätzlichen Inhalt, welcher vom Zuschauer automatisch dekodiert wird.

Goethe schreibt zur *sinnlich-sittlichen Wirkung der Farbe*: „758 Da die Farbe in der Reihe der uranfänglichen Naturerscheinungen einen so hohen Platz behauptet, indem sie den ihr angewiesenen einfachen Kreis mit entscheidender Mannigfaltigkeit ausfüllt, so werden wir uns nicht wundern, wenn wir erfahren daß sie auf dem Sinn des Auges, dem sie vorzüglich zugeeignet ist und durch dessen Vermittlung, auf das Gemüt, in ihren allgemeinsten Elementaren Erscheinungen, ohne Bezug auf Beschaffenheit und Form eines Materials, an dessen Oberfläche wir sie gewahr werden, einzeln eine spezifische, in Zusammenstellung eine teils harmonische, teils charakteristische, oft auch unharmonische, immer aber eine entschiedene und bedeutende Wirkung hervorbringe, die sich unmittelbar an das Sittliche anschließt. Deshalb denn Farbe, als ein Element der Kunst betrachtet, zu den höchsten ästhetischen Zwecken mitwirkend genutzt werden kann.“⁷⁷

3.5 Die zweite Schicht der Projektion – Bild

Die zweite Schicht der Projektion ist der gegenwärtigen Vorstellung eines Bühnenbildes durchaus ähnlich. Hierbei wird ein Bild statisch auf den Hintergrund geworfen und bedeckt somit einen Großteil des Bühnenraumes. Durch die neueren technischen Möglichkeiten und

⁷⁷ Goethe.: *Farbenlehre*. S.117.

die immer besseren Projektoren sind in Bezug auf Größe, Ort und Qualität kaum mehr Grenzen gesetzt. Der Projektor ist mittlerweile ein sehr kompaktes Gerät, das aus verschiedenen Perspektiven (von oben, unten oder hinter der Bühne) qualitativ hochwertige Bilder auf jeglichen Untergrund werfen kann.

Während in der ersten Schicht die Textsemiotik einleuchtend erläutert wurde, muss hier die Bildsemiotik näher betrachtet werden. Folgend werden die grundlegenden Theorien der Bildsemiotik, welche auf Projektionen anwendbar sind, etwas näher erläutert, um in den folgenden Kapiteln eine bessere Differenzierung zu ermöglichen.

3.5.1 Bildsemiotik in der Projektion

Die Projektionen der zweiten Schicht müssen das Bühnenbild nicht zwangsläufig vollständig ersetzen. Die Möglichkeiten sind hier schier unbegrenzt und es ist ein Leichtes, verschiedene Spielorte mit einem Klick herzustellen. Dieses statische Bild führt uns unweigerlich zur Bildsemantik oder besser zu einem Versuch, Theorien der Bildsemantik auf das projizierte Bühnenbild anzuwenden. Die Semiotik stößt gerade bei den Bildenden Künsten oft an ihre Grenzen. Nicht alles produziert Sinn und eindeutige Deutungsmuster sind gerade in der Malerei sehr kompliziert, da sie vom Rezipienten abhängen. Goodman wirft die Frage von Realismus und Ähnlichkeit auf.

„Wenn Ähnlichkeit nicht das Kriterium ist, was dann? Eine populäre Antwort ist die, daß der Test für Treue in der Täuschung besteht, daß ein Bild gerade in dem Ausmaß realistisch ist, in dem es eine gelungene Illusion ist, die den Betrachter zu der Annahme verleitet, daß das Bild ist, was es repräsentiert, oder daß es dessen Eigenschaften besitzt. Der vorgeschlagene Maßstab für Realismus besteht mit anderen Worten in der Wahrscheinlichkeit der Verwechslung von Repräsentation und Repräsentiertem.“⁷⁸

Diese Tatsache ist für die Theaterbühne wichtig, wenn es darum geht, Illusionen zu erzeugen und Ähnlichkeiten zu schaffen. In der Deutung von Bildern ergibt sich aber aus Goodmans

⁷⁸ Goodman, Nelson: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*. Frankfurt am Main: suhrkamp, 1997. S.42/43.

Sicht ein Problem. So entsteht die Illusion durch das, was man beobachtet bzw. durch das, was man gelernt hat zu beobachten. Dies variiert von Person zu Person und von Kulturkreis zu Kulturkreis, ebenso ändert sich die Darstellung von Realismus im Lauf der Zeit immer wieder. Was vor 200 Jahren als realistische Malerei in Mitteleuropa galt, macht heute einen wenig realistischen Eindruck auf den Betrachter.

„Realistische Repräsentation hängt, kurz gesagt, nicht von Imitation oder Illusion oder Information, sondern von Impfung ab. Fast jedes Bild kann fast alles repräsentieren; d.h., sind Bild und Gegenstand gegeben, dann gibt es normalerweise ein Repräsentationssystem, einen Korrelationsplan, nach dem das Bild den Gegenstand repräsentiert. Wie korrekt das Bild nach diesem System ist, richtet sich danach, wie genau die Information über den Gegenstand ist, die man erhält, wenn man das Bild systemgemäß liest. Aber wie buchstäblich oder realistisch das Bild ist, richtet sich danach, wie sehr das System zum Standard geworden ist. Wenn Repräsentation eine Frage der Wahl ist und Korrektheit eine Frage der Information, dann ist Realismus eine Frage der Gewohnheit.“⁷⁹

Wie bereits in 4.1 beschrieben, ist die Wahrnehmung von Bildern eng mit der Kultur des Wahrnehmenden verbunden. Was bedeutet das nun für Projektionen der zweiten Schicht? Müssen die projizierten Bilder zwangsläufig realistisch sein, um gewisse Stimmungen zu erzeugen?

Der Zuseher ist sich ständig bewusst, dass das Abbild auf der Bühne nur ein Bild ist und nicht wirklich dort existiert. Er stellt aber schnell Verbindungen zwischen der Projektion und einer realen Situation her. Der heutige Standard eines realistischen Bildes ist am ehesten mit der Fotografie vergleichbar. Ein Zuseher liest in dieser die relevanten Informationen am schnellsten heraus, ohne sich mit dem Bild als Kunstwerk zu beschäftigen. Dies ist sicherlich auch einer der Gründe, warum projizierte Fotos oft als Hintergrund verwendet werden. Man muss sich bei der Dekodierung nicht genau mit dem Bild bzw. seinem Herstellungsprozess oder gar dem Künstler auseinandersetzen, um es zu deuten.

⁷⁹ Goodman: Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie. 1997. S.46/47.

Die gezeigten Bilder bilden nicht nur etwas Bestimmtes ab, sondern vermitteln auch bestimmte Emotionen oder Stimmungen. Daraus folgt: Betrachtet man das Bild als eigenständiges Kunstwerk, ist dies für eine Analyse sicherlich sinnvoll. Für das Verständnis der Vorstellung, die in einem theatralen Raum stattfindet, ist dies aber zu wenig. Das Theater - Bild entsteht erst durch die Arbeit an einem Stück. Es wird für eine bestimmte Szene auf der Bühne angefertigt. Es wird daher nicht mit der Absicht dargestellt, selbstständig zu bestehen.

Die folgenden Thesen sollen einen Anstoß geben, besser mit den Projektionen der zweiten Schicht umgehen zu können.

„Thesen zur Bildsemantik“ nach Sachs-Hombach

- (5) Ein Gegenstand G_1 bildet einen Gegenstand G_2 ab (ist ein Bild von G_2), sofern G_1 als Zeichen aufgefasst wird, das G_2 ähnlich ist.
- (5.1) Die Bildsemantik behandelt das Verhältnis von Bildträger und Bildinhalt. Es kann sich im formalen, interpretativen und philosophischen Sinn geben.
- (5.2) Ähnlichkeit ist eine notwendige semantische Eigenschaft abbildender Bilder und eine hinreichende Bedingung zur Unterscheidung bildhafter und sprachlicher Zeichen.
- (5.3) Fiktionale Bilder liefern keine Gegenbeispiele für die Ähnlichkeitstheorie.
- (5.4) Die Bestimmung der Bildbedeutung ist mitunter von pragmatischen Vorgaben abhängig.⁸⁰

Wendet man diese Thesen auf projizierte Bilder an, so sind diese immer im Zusammenhang mit der gesamten Vorführung zu betrachten.

⁸⁰ Sachs-Hombach, Klaus: Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft. Köln: Herbert von Harlem Verlag, 2006. S.124.

3.5.2 Bedeutung, Einsatz und Analyse der zweiten Schicht

Betrachtet man nun das projizierte Bild als einen Hauptbestandteil des Bühnenbildes, so ergibt sich folglich, dass das Bild auch völlig unabhängig von den Handlungen auf der Bühne analysiert werden kann. Die Projektion ersetzt in diesem Fall das Prospekt auf einer klassischen Bühne. Der Vorteil der Projektion besteht in der schnellen und unkomplizierten Wandelbarkeit. Es müssen keine aufwändig bemalten Hintergründe mehr durch den Raum geschoben werden, sondern es kann per Mausklick die gesamte Erscheinungsform der Bühne verändert werden.

Angenommen eine Szene spielt im Wiener Prater, so kann man als Hintergrund das Wiener Riesenrad verwenden. Der Ort sowie das Umfeld sind (regional) sofort bekannt und neben der bloßen Projektion werden Emotionen transportiert, die den Zuseher auch in die für ihn zum Bild zugehörige Gemütslage versetzen. Spiel, Spaß, Unterhaltung sowie viele Menschen sind hier nur einige Assoziationen, die dem Zuschauer sofort in den Kopf kommen können. Hierbei muss aber davon ausgegangen werden, dass alle Zuseher das Riesenrad kennen. Das Symbol des Riesenrades ist für alle Besucher Wiens ein gängiges. Sollte dies nicht der Fall sein, so verweist ein Riesenrad zumindest immer auf einen Ort, an dem Unterhaltung geboten wird. Semiotisch gesehen, passt sich die Projektion der zweiten Schicht an die Peirce'sche Definition eines Index an. „Ein *Index* ist ein Zeichen, dessen zeichenkonstitutive Beschaffeneheit in einer Zweitheit oder einer existentiellen Relation zu seinem Objekt liegt. Ein Index erfordert deshalb, daß sein Objekt und er selbst individuelle Existenz besitzen müssen.“⁸¹

Das Objekt muss also tatsächlich vorhanden sein und darf nicht nur in den Gedanken der Zuseher realisiert werden.⁸² Nun hatte Peirce sicherlich nicht damit gerechnet, dass in Zukunft so gut wie jedes Objekt auf der Bühne dargestellt werden kann. Für unser heutiges Verständnis reicht die Projektion des Riesenrades, um uns auch an den Ort desselben zu versetzen. Da im Theater meist Bedeutung erzeugt wird, darf man hier das Bild nicht nur aus der Perspektive des Empfängers betrachten. Der „Erzeuger“ des Bildes versucht, dem Zuschauer einen möglichst klar definierten Code zur Verfügung zu stellen, den dieser schnell entschlüsseln kann. Es verhält sich hier nicht wie bei einem Gemälde, bei dem man (durch

⁸¹ Pape, Helmut (Hrsg.): *Charles S. Peirce. Phänomen und Logik der Zeichen*. 2. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993. S. 65.

⁸² Vgl. Pape, Helmut (Hrsg.): *Charles S. Peirce. Phänomen und Logik der Zeichen*. 1993.

Recherche über Zeit, Herstellungsart usw.) sich eine bestimmte Interpretation schafft, sondern das Bild sollte möglichst schnell dekodiert und in den Rahmen des Gezeigten eingefügt werden können. Das Beispiel des Riesenrades (und es ist in diesem Fall völlig unerheblich, ob es ein Foto oder eine Zeichnung ist) verweist auf den realen Ort des Riesenrades und ist gleichzeitig mit dem ganzen Flair der Umgebung konnotiert.

„Dieser Unterschied zwischen Denotation und Konnotation läßt sich in einem einfachen Schema zusammenfassen: Dabei wäre die Denotation eine Art „harter Kern“ des Sinnes, an den sich ein unbestimmter und verschwommener Bereich der Konnotation anschließen würde.“⁸³

Welche Begriffe nun mit dem Bild genau konnotiert werden, ist von Betrachter zu Betrachter unterschiedlich. Schließlich ist auch das Gefühl „Spaß“ bei jeder Person unterschiedlich. Für manche ist das Riesenrad eine überbeachtete, fade Angelegenheit. Mit dieser anfänglichen Gefühlsregung wird eine komplexe Kette an weiteren Konnotationen in Gang gesetzt. Wieviel Ähnlichkeit vorhanden sein muss, um beim Betrachter etwas auszulösen, ist nicht klar definiert.

„Schließlich ist nicht klar, was die besagte „Ähnlichkeit“ sein soll: Ein Bild ist zweidimensional, die abgebildete Person [Anm. Ort, Gegenstand] aber dreidimensional; das Bild besteht aus Farbpigmenten, die Person aber aus Fleisch und Blut [Anm. Schnee, Stahl,...], usf. Ganz allgemein ist daher die Feststellung wichtig, daß alle „Ikonen“ gegenüber der Komplexität des Realen radikale *Vereinfachungen* sind. Denn die Gegenstand und Darstellung „gemeinsamen Merkmale“ machen im Vergleich zur grenzenlosen Vielfalt des Wirklichen nur eine *sehr geringe* Menge aus.“⁸⁴

Doch zurück zur Bühne. Das Riesenrad (inklusive seiner individuellen Konnotationen) hat eine bestimmte Funktion, denn das Dargestellte auf der Bühne verweist auf zumindest ein gemeinsames Element. Es muss zumindest eine mögliche Dekodierung zulassen bzw. unterstützen. Es macht keinen Sinn einen bestimmten Ort darzustellen, um dann so zu tun, als würde sich die Handlung wo ganz anders abspielen – vor dem Hintergrundbild "Prater" wird wahrscheinlich in der Szene nicht dargestellt, man würde sich auf der Santa Monica Bay

⁸³ Volli: Semiotik. Eine Einführung in ihre Grundbegriffe. S.45/46.

⁸⁴ Volli: Semiotik. Eine Einführung in ihre Grundbegriffe. S.217.

befinden und aufs Meer schauen. (Außer die Intention ist es, eben keinen sinnergreifenden Zusammenhang herzustellen.)

Wie bereits erwähnt, nimmt die Projektion (a) einen Großteil des Raumes ein. Die Qualität des Bildes muss sehr hoch sein, da die Projektion mindestens so groß sein muss, dass alle Zuschauer die grundlegende Information dieser erkennen können. Im obigen Beispiel sollte man das Riesenrad erkennen und die roten Kabinen, um auch ganz sicher zu gehen, allen die gleichen Informationen zur Verfügung zu stellen. Aufgrund der Relevanz der Darstellung wird der Ort (b) der Projektion meist sehr zentral gewählt. Die Schauspieler spielen wie vor einem klassischen Prospekt. Wird vor dem Riesenrad gespielt, ist der Ort der Handlung ganz klar festgelegt. Wie bereits in Kapitel 4.4 näher erläutert, ist bei einem Bild die Farbgebung (c) von großer Bedeutung. Angenommen, das Riesenrad erscheint in Farbe und es ist erkennbar, dass die Kabinen rot sind, so kann keine genaue Angabe über die Zeit der Entstehung des Bildes machen. (Abgesehen davon, dass das Riesenrad tatsächlich existiert haben muss.) Eine schwarz/weiß Aufnahme des gleichen Bildes versetzt die Zuschauer in eine komplett andere Stimmung. Somit können, ohne das Bild an sich zu verändern, nur durch die Farbgebung verschiedene Zeitsprünge suggeriert werden.

Am Beispiel des Riesenrades könnte man z.B. schwarz/weiß als den Prater im Nationalsozialismus, verwaschen als Beispiel der Achtzigerjahre und hochaufgelöst als aktuelle Zeit darstellen. Somit wird allein durch die Farbe des Bildes eine andere Assoziation bedient – in diesem Fall die Zeit, in welcher die Szene spielt. Die Bewegung der Projektion (d) ist nicht von Bedeutung. Betreffen minimale Animationen lediglich einen bestimmten Teil des Bildes, ist die Projektion trotzdem noch der zweiten Schicht zurechenbar.

Diese Art der Projektion bedarf eines Hintergrundes, der die Projektion gut sichtbar erscheinen lässt. Eine Leinwand ist hier die gängigste Variante, da auf ihr ein gleichmäßiges Bild erzeugt werden kann. Natürlich kann die Projektion auch auf einen anderen Hintergrund erscheinen, doch das Bild muss immer klar von allen Zusehern erkannt werden.



Abbildung 3:
Thiemo Strutzenberger in *Die Wohlgesinnten* von Jonathan Littell. Schauspielhaus Wien, 2013.

In dieser Inszenierung am Schauspielhaus Wien von 2013 mit dem Titel „Die Wohlgesinnten“, nach einem Roman von Jonathan Littell, läuft während der ganzen Aufführung ein aufgezeichneter Film durch. Der Film zeigt eine Brücke in einem Park und eine Uferböschung, in der sich manchmal mehr, manchmal weniger Leute herumtreiben. Es handelt sich um einen Sonderfall: Eigentlich zur dritten Schicht gehörend, da ein Film verwendet wird, sind die Aspekte der zweiten Schicht mehrheitlich vertreten.

Der Film wird in Echtzeit gezeigt und nimmt den gesamten Bühnenhintergrund ein. Obwohl immer wieder Passanten vorbeigehen und auch sonst etwas Bewegung herrscht (Blätter fallen, Wind weht, Fische schlagen Ringe auf der Oberfläche des Wassers), ist es in diesem Kontext kein selbstständiger Film, sondern eher Hintergrund, Bühnenbild, die Darstellung eines Ortes. Die Frage, die hier zu stellen ist, lautet: Welche Unterschiede muss man bei der Analyse treffen, wenn man zwischen Bild und bewegtem Bild unterscheidet?

Für die Analyse ist es weit sinnvoller, diese Projektion als bewegtes Bild, denn als Film zu

betrachten. Denn alle Faktoren, die in dieser Bildanalyse vorkommen, wären in einer Film-analyse zwar auch vorhanden, müssten aber anders behandelt werden. Eine derartige Analyse würde nur zu einer Aufzählung der zu sehenden Aktionen, der zufällig erscheinenden Personen und Vorkommnisse führen. Da das Geschehen auf der Bühne nicht mit denen des Films abgestimmt ist, und auch nicht sein kann, ist er im Bezug auf die Handlung mehr oder weniger arbiträr. Aufgrund einer zufällige Verbindung bzw. Gleichzeitigkeit eine Analyse durchzuführen, halte ich für ein fragliches Unterfangen.

Als Gegenargument kann allerdings vorgebracht werden, dass sehr wohl ein Unterschied besteht zwischen dem Beobachten eines starren Bildes dieser Szene und einem laufenden Film. Wie unschwer zu erkennen ist, sind die Grenzen der Projektionsschichten fließend und greifen ineinander. Es scheint also sinnvoll, die Projektion nicht zwanghaft in eine Schicht zu stecken. Vielmehr ist es eine flexible Einteilung, deren Grenzen sich bedarfsorientiert neu definieren können.

Um den Unterschied zwischen einem Bild in einer Theateraufführung und einem Bild in jedem anderen Raum genauer zu beschreiben, sollen zuerst die Grenzen der Bildtheorie erläutert bzw. ihre Probleme benannt werden. Als Beispiel werden hierfür fiktionale Bilder betrachtet. Als fiktionale Bilder werden jene bezeichnet, die etwas Fiktives, etwas nicht Reales darstellen (z.B. Fantasiegestalten). Worauf verweisen eben jene Bilder, wenn sie sich auf nichts beziehen, das wirklich existiert? Wenn man hierbei von Ähnlichkeit spricht, dann stellt sich die Frage: Ähnlichkeit wozu? Zu einem mentalen Bild? Inwiefern können mentale Bilder als Zeichen aufgefasst werden, wenn diese sich jeglichem realen Zeichensystem entziehen?

Das Problem an diesen fiktiven Bildern ist, dass man schnell zu der Behauptung kommt, dass ihnen keine Denotation (im Sinne einer klaren Hauptbedeutung) innewohnt. Goodman nennt diesen Vorgang eine „Nullnotation“.⁸⁵ Er umgeht das Problem, indem er einfach jedes fiktive Bild (und sei dies nun das Bild eines Einhorns oder eines Zyklopen) in eine eigene Klasse einteilt. Somit ergeben sich allerdings unendlich viele Klassifikationen, die keine klaren Grenzen haben.

Der Begriff der Nullnotation lässt sich für die Theaterprojektionen nur schwer anwenden, denn diese löst sich in Verbindung mit dem szenisch Gezeigten auf. Für den Zuseher muss

⁸⁵ Goodman: Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie..S.31.

das Bild im Hintergrund auf etwas verweisen, das in Zusammenhang mit dem restlichen Bühnengeschehen steht. Gerade bei Bildern, die nichts Reales darstellen, sind verschiedene Interpretationen möglich, um das Bild in ein Verhältnis zum Gezeigten zu bringen. Für manchen mag ein rotes beflecktes Tuch einen Vulkanausbruch darstellen, für den Anderen eine Geburt und für jemand dritten eine Schlachtung. Fakt ist, dass die Darstellung auf der Bühne dem Bild eine Denotation verleiht. Wird auf der Bühne eine Geburt gezeigt, ist der Zusammenhang klarer und die beiden anderen Interpretationen erscheinen nicht mehr sehr nahe.

Der Begriff der Nulldenotation einer Projektion der zweiten Schicht im Theater ist nicht haltbar, da das szenisch Dargestellte dem Bild immer zumindest eine Deutungsrichtung verleiht und umgekehrt.

Die Bildprojektion schafft dem Zuseher die Möglichkeit, ein nicht sinntragendes Bild in ein Sinnbild zu verwandeln. Dies geschieht, indem sich Projektion und sichtbare Handlung auf der Bühne zu einer neuen Denkart verbinden.

„Denn das in der Guckkastenbühne fixierte Bild von der Realität weist von sich als Bild, aber auch von sich als Theater weg. Dies ist bekanntermaßen eine der Voraussetzungen für den Effekt der Einfühlung. Mit der ikonischen Wendung auf dem Theater [...] wird der Zuschauer auf die besondere Bildqualität des Gezeigten und auf den Akt von dessen Aufführung aufmerksam gemacht. Werden die Augen der Betrachter für die Sicht auf die aufgeführten Bilder geöffnet, tritt die produktive Leistung der Bilder in den Vordergrund: sie bilden Realität nicht einfach ab, sondern bringen eine eigene Realität hervor. Damit wird das Sehen von Bildern zu einer aktiven, produktiven oder besser gesagt: *mitproduzierenden* Leistung erhoben.“⁸⁶

Dies ist eine logische Konsequenz beim Betrachten der Projektion auf der Bühne. Das Bild bekommt seine Bedeutung erst durch die Zusammensetzung Bild plus Darstellung auf der Bühne. Die neue, eigene Realität bildet sich erst durch ein Zusammenspiel des Ganzen.

⁸⁶ Röttger, Kati: Bilder Schlachten im Bambiland: Zur Politik des Sehens im Theater. Ikonische Wendung. In: Röttger, Kati; Jakob, Alexander (Hrsg.): Theater und Bild. Inszenierung des Sehens. Bielefeld: transcript Verlag, 2009, S. 61-77, hier S. 71.

3.6 Die dritte Schicht der Projektion – Film

Die dritte Schicht der Projektion beschäftigt sich mit dem bewegten Bild, dem Film. Vorneweg sollen einige Begriffe der Filsemiotik geklärt werden.

Zu allererst muss unterschieden werden, ob nun Film als audiovisuelles Medium dargestellt wird – also mit Filmtone –, oder aber als Stummfilm. Wiederum sollte hier an die Möglichkeit eines Fernsehbildschirms als Projektionsfläche gedacht werden, welcher natürlich ganz andere Eigenschaften der Filmdarstellung besitzt, als eine Projektion.

Anfangs stellt sich die Frage, in welchem Zusammenhang Filmsequenzen projiziert werden, denn der Film folgt bestimmten Regeln, die mit der Theateraufführung in Einklang gebracht werden müssen. Nun kann man zwar im Film Zeit, Ort und Handlungen überspringen, doch in Verbindung mit den Geschehnissen auf der Bühne geht das mitunter nicht. Der Film im Theater braucht eine Einleitung, einen Rahmen in dem er sich bewegen kann. Der Ort oder zumindest das Umfeld muss bekannt sein, sonst kann der Zuseher keinerlei Zusammenhang zwischen dem Gezeigten auf der Bühne und dem Film erkennen. Meist geschieht dies in Verbindung mit einer einleitenden Erklärung eines Darstellers oder aber der Darsteller spricht während des Films direkt dazu. Er unterstützt dann den filmisch gezeigten Vorgang und gibt ihm so die nötige Substanz, um dem Zuseher den Rahmen zu bieten, in dem er interpretieren kann. Der Film auf der Bühne ist also meist eine Erweiterung des bereits Gezeigten.

Es folgt ein fiktives Beispiel von Geschehen auf der Bühne, um den Zusammenhang verständlicher zu machen. Erzählt der Text oder ein sinnerzeugender Faktor etwas aus der Geschichte der Habsburger, so unterstützt eine Realaufnahme von Kaiser Franz Joseph I. diesen Vorgang. Der Film bleibt also in dem vorher erzeugten Rahmen und leistet einen Realitätsbezug, den das Theater durch seine Eigenschaften als solches nicht schaffen kann. Selbst wenn jemand als Kaiser Franz Joseph I. auftritt und diesem auch täuschend ähnlich sieht, so weiß der Zuschauer trotzdem, dass es sich nur um eine beliebige Person handelt, die ihn darstellt. Niemand würde behaupten den leibhaftigen Kaiser vor seinen Augen gesehen zu haben. Im Film hingegen akzeptieren die meisten Personen den Wahrheitsgehalt des Gezeigten: Eine alte Aufnahme vor dem Schloss Schönbrunn, ein älterer Herr mit bekanntem Kostüm und markantem Bart steigt aus der Kutsche. Diese Information reicht dem Zuseher, um

die Echtheit dieser Person zu akzeptieren.

Doch noch etwas passiert mit dem Zuseher, wenn er dieses Bild vor Augen geführt bekommt. Der Filmausschnitt verstärkt die Illusion, er schafft eine neue Dimension, nämlich die der Realität auf der Bühne. Dadurch fühlt sich der Betrachter in diese Zeit versetzt und passt sein Zeichensystem dieser Zeit an. Je nachdem, wie viel Information über die Begebenheiten vorhanden sind, umso genauer wird überprüft was wahr und was falsch ist.

Ein solcher Einsatz vom Film ist also unweigerlich mit dem Akt auf der Bühne verbunden. Doch was geschieht, wenn der Film eine eigene Geschichte erzählt (was er ja in diesem Beispiel nicht tut)?

Ob sich eine Filmprojektion unabhängig vom Geschehen auf der restlichen Bühne betrachten lässt (1), kann in logischer Konsequenz nur mit „ja“ beantwortet werden. Somit ist er auch im Theaterraum als eigenständiges Medium zu betrachten. Doch wo ist die Grenze zwischen Film und Bühnenpräsenz? Wie kann das Eine neben dem Anderen existieren, ohne dass es sich gegenseitig auslöscht? Denn während der Film keinerlei Anwesenheit einer Person oder eines Objekts bedarf, so ist es gerade das, was das Theater definiert. Die Anwesenheit des Schauspielers, der sich jetzt im Moment mit Wasser übergießt, ist jedes Mal aufs Neue eine einmalige Angelegenheit, egal wie gut choreografiert die Szene ist, während der Film einmal abgedreht und dann geschnitten, beliebig oft immer gleich abgespielt werden kann.

Schon Jakobson beschreibt bereits 1933 das Problem der Abgrenzung zwischen Film und Theater.

„Es wird behauptet, daß der Sprechfilm das Kino in gefährliche Nähe zum Theater gerückt hat. [...] Er hat das Kino wieder angenähert, um gleich drauf eine neue Befreiung auszulösen. Denn im Prinzip sind die Sprache auf der Leinwand und auf der Bühne etwas tief Unterschiedliches. Das Material des Films ist die optische Sache, solange der Film stumm war, heute die optische und akustische Sache. Das Material des Theaters ist das menschliche Handeln. Die Sprache im Film ist ein spezieller Fall der akustischen Sache, neben dem Summen einer Fliege und dem Murmeln eines Bachs, neben dem Rattern von Maschinen usw. Die Sprache auf der Bühne ist eine der menschlichen

Verhaltensweisen.“⁸⁷

Wenn auf der Bühne eine Filmprojektion der dritten Schicht dargestellt wird, so verlagert sich der Fokus des Zuschauers oft zur Gänze auf die gezeigte Projektion. Gerade durch die vielfältigen Interpretationsmöglichkeiten lässt sich Film und gleichzeitiges Schauspiel schwer simultan dekodieren. Die Zeichenprozesse werden zu komplex und können immer langsamer zerlegt werden.

Je nach Darstellung kann die Größe (a) der Projektion variieren. Möchte man weite, große Landschaften darstellen, so sollte auch die Projektion einen Großteil des Hintergrunds einnehmen. Durch die Möglichkeit, selbst aus altem Filmmaterial vollwertige Full HD Kopien zu machen, sind größentechnisch (rein theoretisch) keine Grenzen gesetzt. Die Zeiten, in denen Projektionen von Filmen bei einer Vergrößerung massiv an Qualität verlieren, sind vorbei.

Die Projektion sollte also so groß sein, dass auch der letzte Zuschauer die wichtigen Merkmale erkennen kann. Wenn das wichtigste Zeichen des gezeigten Filmes das Muttermal von Marilyn Monroe ist, so muss dieses in einer Größe gezeigt werden, die garantiert, dass jeder im Raum dieses Zeichen auch erkennt. Ob alle Zuschauer die Fältchen auf den Lippen sehen, ist in diesem Fall nicht von Bedeutung.

Die Größe der Darstellung hat auch unmittelbar mit dem gezeigten Film zu tun. Durch die verschiedenen Kameraperspektiven werden auch bestimmte Objekte oder Merkmale vergrößert dargestellt. Noch einmal zurück zum Beispiel Marylin Monroe (es kann jede x-beliebige Frau mit einem Muttermal sein) bei folgender Bildfolge: Kopf Marylin – Muttermal Marilyn, so ist die Größe der Projektion umso bedeutender. Mag es passend sein den Kopf von Marylin Monroe möglichst groß zu zeigen, so würde bei dem Zeigen des Muttermals vielleicht eine falsche Botschaft gesendet werden. Reagieren Leute mit Ekel (man stelle sich ein Muttermal in Großformat auf der Bühne vor) oder bringen die beiden Bilder in Zusammenhang, so würde das Bild Marylin plötzlich eine neue Bedeutung bekommen. Ist diese Reaktion gewollt, so mag umgekehrt eine zu kleine Projektion nicht den gewünschten Effekt auslösen.

Betrachtet man den Ort der Projektion näher (b), so führt der Gedanke einer Filmprojektion

⁸⁷ Jakobson, Roman: Semiotik. Ausgewählte Texte 1919-1982. S. 260.

sofort zu einer Kinosituation. Doch das Theater ist schon aufgrund seiner Bauart nicht gleichzusetzen mit einem Kinosaal. Somit muss also ein Ort gefunden werden, der im Verhältnis zur Größe der Projektion ein Maximum an Sichtbarkeit des Materials für einen Großteil der Zuseher darstellt. Dies ist meist (und hier spielt sicherlich die Konditionierung auf die Kinoleinwand eine Rolle) ein zentraler Punkt auf der Bühne.

Einen Sonderfall stellt hier wieder der Einsatz von Fernsehgeräten dar. Geht man nun davon aus, dass der entsprechende Film auf einem Fernseher gezeigt wird, so ist die Frage der Größe irrelevant. Die Darstellung ist so groß wie der Fernsehbildschirm (ausgehend vom heutigen Standard sind das maximal 200cm Diagonale, ausgenommen sind Prototypen oder sonstige Einzelobjekte). Der Fernseher ist an einem fixen Ort installiert und zentriert so die gesamte Aufmerksamkeit des Theaterpublikums auf eine, im Verhältnis, kleine Fläche der Bühne. Darunter leidet natürlich die Sichtbarkeit des Gezeigten, denn ein Fernseher ist nun einmal ab einer bestimmten Entfernung für die Wahrnehmung des Zuschauers zu klein.

Dieses Problem kann umgangen werden, indem man mehrere Fernseher in Publikumsnähe platziert, die alle dasselbe zeigen. Obwohl (bei kluger Platzierung) nun alle Zuseher auch den Film in guter Qualität zu sehen bekommen, kommt es hier natürlich zu einer Verschiebung der Aufmerksamkeit von der Bühne weg. Dieses Verfahren degradiert den Theaterzuschauer zu einem bloßen Fernsehzuschauer, der nun seinen Film in Gemeinschaft genießen kann.

Die bloße Darstellung eines Filmes auf einem Bildschirm löst im Zuseher eine andere Haltung aus als die Darstellung eines Filmes auf der Bühne als Projektion. Der Fernseher verweist auf das Gerät an sich und ist sichtbar. Es gibt kein Fernsehbild ohne dem entsprechenden Gerät auf der Bühne. Die Projektion hingegen verweist nicht auf den Projektionsapparat, da dieser meist nicht sichtbar ist. Der projizierte Film ist somit direkt mit dem Bühnengeschehen verbunden, die Darsteller können daneben stehen oder sogar auf das Gezeigte reagieren. Ebenso kann zur Projektion auf der Bühne etwas erzählt werden. Bei einem am Fernseher gezeigten Film ist dies viel schwerer möglich, denn die gängige Vorstellung eines Fernsehers ist nun einmal die Darstellung von Bild und Ton. Hinzu kommt der nicht unerhebliche technische und inszenatorische Aufwand. Der Sprechende, also der Schauspieler, sofern er auf der Bühne ist, müsste entweder zeitlich perfekt seinen Text aufsagen, um auch

die Bilder zu unterstützen, oder die ganze Zeit auf einen Fernseher starren. Bei einer Projektion kann direkt auf das Gezeigte eingegangen werden, denn alle Zuseher haben ihren Blick auf einen bestimmten Punkt gerichtet und akzeptieren die Anwesenheit des Sprechers leichter.

In welcher Farbe (c) der Film dargestellt wird ist, wie schon bei der zweiten Schicht, eine zentrale Frage. Was mit dem Zuseher passiert, wenn der Film in schwarz/weiß oder anderen Farben gezeigt wird, wurde bereits besprochen. Die Farbe ist bei der dritten Schicht der Projektion, genau wie bei der zweiten, von zentraler Bedeutung, denn der Film hat durch seinen Wandel und die Verbesserung des Filmmaterials einen qualitativen Sprung gemacht, der auch dem Kino- oder Fernsehzuschauer nicht entgangen sein kann. Als Grundsatz gilt, der Film sollte in der Farbgebung gezeigt werden, die auch seine Stimmung unterstützt oder – wenn gewollt – bricht.

„Im Gegensatz zur ikonischen Zeichenkonstruktion, die aufgrund automatischer unterhalb der Bewusstseinssebene liegender Prozesse das zu Sehende mit dem bisher visuell Wahrgenommenen vergleicht und sehr zuverlässig abläuft, ist das bei der symbolischen Zeichenkonstruktion nicht der Fall. [Anm. siehe S. 14] [...] Kontextabhängig lassen sich nur ganz abstrakte *Bedeutungsprädispositionen* ausmachen. Gleichwohl sind diese Bedeutungstendenzen ganz konkreten Ursprungs: Sie resultieren – und darin stimmen sie mit der ikonischen Zeichenkonstruktion überein – aus der außertextuellen Wahrnehmung, nur eben nicht auf der Basis eines einfachen Ähnlichkeitsverhältnisses, sondern eines Kontiguitätsverhältnisses, also eines nicht auf Ähnlichkeit, sondern auf andere zusammenhängende Verhältnisse. Konkret heißt das, dass in der Lebenswelt bestimmte Farbton-, Helligkeit- oder Sättigungszustände bestimmten Objekten zu Eigen sind, denen selbst wiederum bestimmte Bedeutungen oder Bedeutungstendenzen anhaften.“⁸⁸

Die Darstellungsfarbe fällt also in die Peirc'sche Einteilung eines Symbols. Es ist reine Willkür, bestimmten Begriffen bestimmte Farben zuzuordnen, ein sprachlicher Code, auf den

⁸⁸ Gräf, Dennis; Grossmann, Stephanie; Klimczak, Peter; Krah, Hans; Wagner, Marietheres: *Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*, Hier: 2.2.1 Farbton, Helligkeit, Sättigung. In: Nies, Martin (Hrsg.): *Schriften zur Kultur- und Medien-semiotik. Band 3*: Marburg: Schüren Verlag, 2011. S. 28.

sich ein Kulturkreis geeinigt hat. Somit besitzt der Film neben seinen ikonischen und indexikalischen auch symbolische Eigenschaften.

Sich mit der Bewegung (d) einer Filmprojektion zu beschäftigen, kann getrost vernachlässigt werden. Obwohl ein Film ja immer am gleichen Ort verhaftet bleibt, so simuliert er durch seine Kamerafahrten und Schnitte immer Bewegung. Hier auch noch den Projektor zu verschieben, erscheint als sinnlos. Es muss eine spezielle Situation sein, in der sich solch eine Bewegung lohnt. Man kann z.B. einen gefilmten oder in diesem Fall besser, animierten Vogel quer über die Bühne fliegen lassen. Wie viele Möglichkeiten hier noch entstehen und welche es gibt, obliegt jenen Personen, die aktiv auf der Bühne mit diesen filmischen Tricks arbeiten.

Es bietet sich an, für die Sichtbarkeit, den Film auf eine Leinwand oder sonstigen einfarbigen Hintergrund zu projizieren. Wenn man bestimmte Objekte auf der Bühne oder architektonische Einheiten in dem Film nutzen will (als Gegensatz zur simulierten Tiefe des Raumes eine tatsächliche schaffen, z.B. mit Plastiken), so kann es durchaus von Nutzen sein, auf bestimmte Wände zu projizieren. Man kann das Medium Film, innerhalb der Projektion der dritten Schicht, somit entweder als komplett eigenständiges Medium betrachten, oder aber als Zusammensetzung zwischen Darstellung auf der Bühne und Filmvorführung.

3.6.1 Die Semiotik des Films

Film ist mehr als nur eine Aneinanderreihung mehrerer Einzelbilder und dies gilt es auch bei der Analyse zu betrachten – er besitzt durch seine Machart und Darstellung einen eigenen Code der, wie alle, kulturell sehr stark geprägt ist.

„Der Hund erkennt einen gemalten Hund nicht, weil die Malerei insgesamt ein Zeichen ist – die malerische Perspektive ist eine künstlerische Konvention, ein schöpferisches Mittel. Der Hund bellt die Hunde auf der Filmleinwand an, denn das Material des Kinos ist die reale Sache, aber er bleibt blind einer Montage gegenüber, der Zeichenkorrelation der Sachen gegenüber, die er auf der Leinwand sieht. Der Theoretiker der bestreitet, daß der Film eine Kunst ist, faßt den Film nur als bewegte Fotografie auf,

beachtet die Montage nicht und will nicht zur Kenntnis nehmen, daß es sich hier um ein besonderes System von Zeichen handelt – das ist die Einstellung eines Lesers von Gedichten, für den die Worte keinen Sinn haben.“⁸⁹

Jakobsons bissiger Kommentar über den Kunstanspruch des Films stammt aus einer Zeit, in der der Film eher ein technisches Spielzeug war, als eine neue Kunstform. Doch auch hier wird schon auf die einzelnen Prozesse des Films eingegangen. Er hebt den Film als eine eigene Kunstgattung hervor und als diese muss sie auch ein eigenes Zeichensystem besitzen und kann nicht in ein anderes gesteckt werden.

„Wenn man nun die Vielfalt der Beiträge zur Semiotik des Films betrachtet, so läßt sich allgemein feststellen, dass bestimmte Aspekte jeweils auf Kosten anderer bevorzugt werden, also etwa Montage, Bildausschnitt, graphische Spuren, Toncodes, Inszenierung, Darstellung von Raum und Zeit, Blickrichtung, Aussagekraft, Personen, Äußerungsweise, Erzählebene usf.“⁹⁰

Daraus ergeben sich wieder mehrere eigene Zeichenprozesse, die unter den Überbegriff der Filmsemiotik fallen. Dies lässt sich dadurch erklären, dass während eines Filmes mehrere Codes gleichzeitig transportiert werden und verschiedene Zuschauer auch verschiedene Vorlieben haben. Während manche gerne Landschaftsaufnahmen bewundern, sind diese für andere uninteressant. Genauso kann man diesen Gedanken mit schnellen oder langsamen Schnitten, mit Musikuntermalung oder keiner Musikuntermalung weiterspinnen.

Film denotiert von sich aus etwas, muss aber zwangsläufig nichts konnotieren. Die Darstellungen sind meist in einem kulturellen oder historischen Bezug zu sehen. Dies liegt auch daran, dass die verwendete Filmsprache durch das Umfeld in dem man den Film produziert beeinflusst wird.

„[...] Jeder Film ist zwangsläufig in der Kultur verortet, in der er produziert wird, er ist somit Teil dieser Kultur. Diese Tatsache hat Konsequenzen für die Filmdeutung. Zum einen impliziert dies, dass ein Film letztlich nur vor dem Hintergrund jener Kultur zu

⁸⁹Jakobson, Roman: Semiotik. Ausgewählte Texte 1919-1982. S. 259.

⁹⁰ Volli: Semiotik. Eine Einführung in ihre Grundbegriffe. S.337.

verstehen ist, in der er verankert ist, zum anderen, dass die Kultur ihre Spuren hinterlässt, seien es nun explizit oder bewusst gesetzte Spuren oder unbewusste, zufällige die der Verankerung in genau dieser Kultur geschuldet sind und auf sie rückverweisen.“⁹¹

Welche Aspekte der Filmsemiotik sind nun wichtig für die dritte Schicht der Projektion? Es werden nur jene Filmprojektionen behandelt, die nicht komplett selbstständig zu betrachten sind. Also solche, die man nicht auch als eigenständigen Film betrachten kann. Denn in diesem Fall müsste man sich mehr mit der Kinoform der Projektion beschäftigen und den Spielraum Theater, in dem sie sich in unserem Fall befindet, fast vollkommen außer Acht lassen.

Die Aufgaben eines Films in einer Theateraufführung können vielfältig sein, lassen sich allerdings am besten erklären, wenn man davon ausgeht, was das Theater nicht oder schwer realisieren kann. Oder besser, wo unterstützt der Film das Theater, wenn sich jenes bei der Vermittlung bestimmter Inhalte schwer tut. Hier sollte der Grundaspekt beachtet werden, dass Theater und Film sich gegenseitig nutzen und nicht das Eine mit dem Anderen in Konkurrenz steht.

Die Filmprojektion hat, abgesehen von ihren Darstellungsmöglichkeiten, einen großen Vorteil gegenüber dem Theater: nämlich den Zeitbegriff. Nirgends lässt sich so leicht ein Zeitsprung darstellen, wie im Film. Durch die Gewöhnung an filmische Bilder ist dem Zuseher völlig klar, wann ein Zeitsprung stattfindet. So kann dieser einen ohne großen Aufwand sowohl in die Zukunft führen, als auch in die Vergangenheit. Um diesen Effekt beim Theater zu erzielen, wird oft auf einen Wechsel der Lichtstimmung zurückgegriffen, der jedoch zuerst eingeführt werden muss, um den Theaterbesucher zu schulen. So mag helles Licht in der Gegenwart spielen, während vielleicht abgedunkeltes Licht auf einen Sprung in die Vergangenheit verweist. Der Film bietet hier mehr und vor allem schnellere Möglichkeiten. Der Zeitfaktor kann hier durch verschiedenste Techniken verdeutlicht werden, wie z.B. eine bestimmte Farbgebung der Projektion, aber auch durch Kostüme oder Requisiten. Ebenso kann ein geschichtlicher Verweis hier sehr hilfreich sein. Wenn ein Kriegsverletzter von einer bestimmten Schlacht erzählt, so können Schlachtbilder das Gefühl dieser verstärken. Eine

⁹¹Gräf, Dennis; Grossmann, Stephanie; Klimczak, Peter; Krah, Hans; Wagner, Marietheres: *Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*, Hier: 1.4.3 Kulturelles Wissen.. In: Nies, Martin (Hrsg.): *Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik. Band 3*: Marburg: Schüren Verlag, 2011. S. 61-66, hier: S.61.

Aufgabe, die das Theater durch bloßes Erzählen zustande bringt. Der Zuseher muss sich dann das mentale Bild selbst erstellen.

Eine zweite wichtige Funktion des Filmes im Theater ist der Ortsbegriff, der sich unter optimalen Umständen mit dem Zeitbegriff in Einklang befindet. Die Projektion kann durch eine Filmeinspielung einen Ort vorstellen oder einführen, ohne dass dadurch Umbauarbeiten zu leisten sind. Die Projektion der dritten Schicht stellt den Ortsbezug selbst her und bespielt diesen auch selbst.

Als Beispiel kann hier wieder ein Kriegsszenario angeführt werden. Die Filmprojektion stellt aufgrund ihres Sprunges in Zeit und Raum eine komplett eigenständige Welt dar, ohne dass die Akteure auf der Bühne darauf reagieren müssen. Der Krieg kann gezeigt werden und die Zuseher wissen beim Betrachten des Films, dass sie sich nun nicht mehr in der vorangegangenen Bühnensituation befinden.

Man stelle sich dieses Beispiel bei einer Projektion der zweiten Schicht (Bild) vor. Als Hintergrund wird zum Beispiel plötzlich nicht mehr der Salon des Erzählenden gezeigt, sondern ein Kriegsschauplatz. Der Zuseher würde sofort darauf schließen, dass sich auch die Handlung auf der Bühne folglich an diesen Kriegsschauplatz anpasst (wie auch immer das geschehen kann). Manchmal ist es vielleicht vollkommen ausreichend, wenn der Darsteller einen Monolog über die Herkunft seiner Verletzung hält und die Projektion auf sein mentales Bild verweist .

Doch ohne irgendeine Reaktion, die auf der Bühne stattfindet, kann das Bild nichts erzählen. Es wird also vom Betrachter als Ikon gelesen und verweist auf jene mentale Vorstellung, die der Betrachter vom Bild hat.

Die Filmprojektion hingegen kann vollkommen ohne Rücksichtnahme auf die Geschehnisse auf der Bühne verfahren. Sie kann Begebenheiten – wie im Beispiel die Geschichte des Krieges – nur in Bildern erzählen und vermittelt sowohl eine Zeit, als auch einen dazugehörigen Ort.

„Filmbilder verfügen, was ihre Zeitlichkeit anbelangt, über einen anderen *inszenatorischen Spielraum* als andere Medien. Sie können Zeit *anders* thematisieren als beispielsweise Sprache, welche auf drei verschiedene *Modi* angewiesen bleibt, die nicht zugleich der Fall sein können. All dies gilt nicht für das kinematographische Bild: Es

muss sich um diese Konventionen nicht kümmern, weil jedes Bild – auch noch das, was innerhalb seines Narrativs seine „Aktualität“, seine „Vergangenheit“ behauptet – unsere modale Wirklichkeits- und Zeiterfahrung nur *imitiert, nicht aber teilt*.“⁹²

Der Sprung „durch“ die Zeit ist auch immer mit einem Sprung zu einem bestimmten Ort verbunden, der ebenfalls völlig losgelöst von den Vorgängen auf der Bühne betrachtet werden kann. Nun muss sich nicht zwangsläufig die Zeitebene des Films von der Zeitebene der Bühne unterscheiden. Es kann durchaus sein, dass der gezeigte Film genau in der gleichen Zeit geschieht wie die Bühnengeschehnisse, aber vielleicht Handlungen zeigt oder darauf verweist, die auf der Bühne nicht dargestellt werden.

Der Film füllt fehlende Zeiten mit mentalen Bildern. Wenn im Film ein Heer auf das gegnerische zustürmt und im nächsten Bild ein Toter am Boden liegt, so füllt der Betrachter diesen nicht vorhandenen Raum durch eigene mentale Vorstellungen. Die Aneinanderreihung dieser beiden Bilder bezieht sich auf die Konnotation Krieg – Tod, obwohl man nicht einmal einen einzigen Schuss gesehen hat. Dieser verlorene Zeitraum wird durch den Zeichenzusammenhang zwischen Bild 1 und Bild 2 gefüllt. Wäre Bild 1 nun der Signifikant, ersetzt Bild 2 das Signifikat, da es das mentale Bild, also den Sinn dahinter, sofort zeigt. Dies bedeutet jedoch nicht, dass ohne Bild 2 kein Signifikat entsteht – es wäre nur ikonisch und somit unbestimmter. Dieser „leere“ Raum existiert aber auf der Bühne nicht, da die Aktionen immer tatsächlich stattfinden. Dieses Problem kann man umgehen, indem man die Bühne verdunkelt, die entsprechende Position einnimmt und dann das Stück weiterlaufen lässt. Der Film kann also größere Zeiträume in kürzerer Zeit überbrücken. Allerdings kann die Projektion der dritten Schicht den Bühnenraum nicht ersetzen oder gleichzeitig darstellen. (Bei der vierten Schicht der Projektion wird geklärt, wie dies doch möglich ist.)

Das Theater spielt in diesem Moment auf dieser Bühne, während der Film – sei er auch auf der Bühne mit den exakt gleichen Gegebenheiten wie bei der Vorstellung aufgenommen – nur auf diesen Ort verweist.

Betrachtet man oben erwähntes Beispiel der Bilder 1 und 2 und setzt es in eine reale Theatersituation, so vergeht während des Abspielens des Filmes tatsächlich Zeit, während der Ort sich nicht verändert.

⁹² Schaub, Mirjam: *Gilles Deleuze im Kino: Das Sichtbare und das Sagbare*. 2. Auflage, München: Wilhelm Fink Verlag, München, S. 126.

Der Theaterbesucher sitzt noch immer auf seinem Platz und schaut auf die Bühne, die für ihn der Ort der Handlung ist. Die Projektion verweist nur auf einen anderen Ort, ist jedoch im Vergleich zum Bühnenbild nicht wirklich anwesend. (Auch während der Projektion verschwindet das Bühnenbild nicht, es wird nur für die Zeit weniger sichtbar gemacht.)

Der Film hat dem Theater gegenüber vor allem durch das Mittel der Montage in seiner Darstellung von Zeit und Ort einen deutlichen Vorteil, welchen es in einer Symbiose zu vereinen und zum Vorteil beider zu nutzen gilt. Ziel einer genaueren Untersuchung des Verhältnisses zwischen Film und Theater muss es sein, diese beiden Kunstformen mit ihren unterschiedlichen Raum/Zeit Begebenheiten in Einklang zu bringen.

Für eine sinnvolle Analyse muss man sowohl den Film als auch das Theaterstück einzeln betrachten und dann auf die Berührungspunkte bzw. Zusammenhänge genauer eingehen. Wenn zwei solch komplexe Zeichensysteme aufeinandertreffen, muss eine ganz klare Trennung bei der Analyse getroffen werden, damit beide der differenzierten semiotischen Felder geltend gemacht werden können.

3.7 Die vierte Schicht der Projektion – Live

Die letzte und vierte Schicht der Projektion beschäftigt sich nun mit einer Erweiterung der dritten Schicht, nämlich mit dem Live-Begriff. Auch hier kommen filmische Projektionen zum Einsatz, jedoch werden diese nicht im Vorfeld produziert und dann ausgestrahlt, sondern mit einer Kamera tatsächlich auf der Bühne aufgenommen und sofort übertragen.

Die grundlegenden Unterschiede zur dritten Schicht sind hierbei: 1. die aktive Anwesenheit der Kamera auf der Bühne und 2. der andere Begriff von Zeit und Ort. In Kapitel 3.6 wurde die Verbindung von Zeit und Ort einer filmischen Projektion auf der Bühne näher erläutert; für Projektionen der vierten Schicht ist dieser Gedanke ebenso wichtig. Was ist der Nutzen einer Liveübertragung? Inwiefern beeinflusst sie den Blick der Zuseher bzw. erweitert sie ihn? Welche Grundvoraussetzungen müssen gegeben sein und was bedeutet die Anwesenheit der Kamera auf der Bühne?

„Die Liveproduktion von Bildern – im Gegensatz zur vorproduzierten Einspielung – fasziniert auf der Bühne unter anderem deshalb, weil die Echtzeit des gefilmten Geschehens via Leinwand eine zweite, rivalisierende Szene auf der Szene eröffnet.“⁹³

3.7.1 Live ist nicht gleich live

Dem Begriff live (aus dem englischen „lebend“) werden im Duden folgende Synonyme zugeordnet: „a. direkt/original übertragen; (Rundfunk, Fernsehen) als Direktsendung, in einer Direktsendung und b. in natura, in realer Anwesenheit, körperlich/konkret vorhanden.“⁹⁴ Laut Duden ist sowohl die Aufführung live, als auch das gezeigte Video. Doch wo genau liegt der Unterschied? Hierfür muss der Begriff der Kommunikation näher betrachtet werden, doch hier auf ein einfaches Sender – Empfänger Modell zurückzugreifen, ist zu simpel und kommt nicht an den Kern der Sache heran.

Zuerst sind die drei Grundelemente zu erwähnen, aus denen sich alle weiteren Kommunikationsmodelle ableiten: Sender → Botschaft → Adressat. Zu beachten ist hierbei, dass es sich bei der Botschaft nicht um eine sprachliche handeln muss. Ebenso wenig muss der Sender eine Person sein. Ein Bild kann genauso gut ein Sender sein der eine bestimmte Botschaft an einen Empfänger vermittelt.

Jakobson beschreibt ein genaueres System und gliedert die Botschaft in mehrere Teile:

- | | | |
|------------|------------------------------------|-------------|
| „1. Sender | 2.Kontakt (Kanal) | 6. Adressat |
| | 3. Botschaft | |
| | 4. Code | |
| | 5. Kontext (Inhalt)“ ⁹⁵ | |

⁹³ Oberender, Thomas: *Theater und Video. Mehr jetzt auf der Bühne*. In: *Theaterheute*. Nr.4, April 2004, S. 20-32.hier S. 22.

⁹⁴ <http://www.duden.de/rechtschreibung/live#Bedeutung> (27.03.2014)

⁹⁵ Volli: *Semiotik. Eine Einführung in ihre Grundbegriffe*. S.337.

Wendet man dieses Modell auf einen Bühnensituation an, die nicht sprachlich stattfindet (um in weiterer Folge den Vergleich mit der Liveaufnahme machen zu können), so würde die Grafik wie folgt aussehen.

- | | | |
|-------------------------------|---|--------------|
| 1. Schauspieler ⁹⁶ | 2. zieht ein Messer (Aktion) | 6. Zuschauer |
| | 3. das Messer als Gegenstand | |
| | 4. zieht das Messer schnell und aggressiv | |
| | 5. z.B. will jemanden ermorden | |

Dass diese Prozesse vom Zuseher im Bruchteil einer Sekunde dekodiert werden, ist Voraussetzung und geschieht unbewusst. Niemand muss hier fünf Gedankengänge wissentlich durchgehen, um die Botschaft zu verstehen. Wie würde sich allerdings diese Kommunikation verhalten, wenn die ganze Aktion von einer Kamera auf der Bühne live gefilmt und auf eine Leinwand am Hintergrund projiziert wird?

Primär ändert sich zuallererst der Ort, an dem der Zuseher die Aktion des Schauspielers beobachtet. Die Achse des Gezeigten verschiebt sich, da nun jeder Zuseher die Handlung aus einer einzigen Perspektive sieht, nämlich die der Kamera. Die Kamera ersetzt das Auge, während sie gleichzeitig bestimmt, welchen Bildausschnitt man sieht. Es ist ein erheblicher Unterschied, ob man den Schauspieler als Ganzes in der Bühnensituation sieht oder vielleicht nur seinen Oberkörper. Somit sind Blickwinkel und Ausschnitt durch den Einsatz der Kamera reduziert. Der Kontakt wird nicht mehr nur durch das Ziehen des Messers hergestellt, sondern ebenfalls durch das eingeblendete Video. Somit verstärkt die Projektion die Aktion, da sie diese zu etwas Besonderem macht. Die Botschaft ist nun gleichermaßen das Messer, der Code, das rasche Ziehen und der Kontext, das Ermorden. Der Adressat verfügt also, abgesehen von Blickwinkel und Ausschnitt, über genau die gleichen Informationen, wie beim direkten Betrachten der Handlung auf der Bühne. Doch warum setzt man dann solch ein Stilmittel ein?

Um der Beantwortung dieser Frage näher zu kommen, muss man den gesamten Kontext der

⁹⁶ Bei Fischer-Lichte wäre dies nun Person A die eine Haltung als Person X darstellt.

Handlung sehen. Wie diese kurze Analyse zeigt, ist es nicht möglich, einfach eine Aktion herauszunehmen und an ihr exemplarisch große Unterschiede festzustellen, denn das Kamerateilbild könnte bei einer Guckkastenbühne z.B. aus den Zuschauerreihen aufgenommen werden und auch ungefähr der Größe des Blickfeldes entsprechen. Dann wären alle wesentlichen Unterschiede, außer die Verlegung der gleichen Handlung auf einen anderen Ort, vernachlässigbar.

Eine Lösung wäre es, den Messerzieher so zu positionieren, dass er vom Publikum nur durch das Video wahrgenommen werden kann. Während sich draußen seine Geliebte gerade mit ihrem neuen Liebhaber trifft, kann er das Messer ziehen. Somit bekommt der Zuschauer einen Handlungsstrang vorgeführt, der sowohl live ist, als auch simultan abläuft. Hört der spätere Messerzieher bereits das romantische Gespräch seiner Partnerin, kommt auch die emotionale Haltung hinzu, die dann in weiterer Folge das Ziehen des Messers als eine logische Konsequenz darstellt.

Somit werden zwei Botschaften von zwei Sendern zur gleichen Zeit live gezeigt und ergeben zusammengeführt eine neue Situation. Jeder der beiden Handlungsstränge weckt bestimmte Emotionen und erweitert so den gezeigten Zeichencode. Der Zuseher kann durch das Betrachten des Videos den emotionalen Verfall des Mörders sehen und so vielleicht eine Legitimation seiner Handlung für sich ableiten.

„Das Video zeigt hier, was ich nicht sehen kann, und etabliert eine unversöhnte Wirklichkeit neben der Wirklichkeit, deren simultane Wirkung aus ihrem alternativen und in sich autonomen Charakter besteht. Es dissoziiert das Geschehen.“⁹⁷

Ein interessanter Aspekt ist auch jener, dass der Zuseher nun nicht mehr nur den Dialog der beiden auf der Bühne stehenden Akteure sieht, sondern eben auch die Reaktion des eifersüchtigen Mannes. Somit tritt der eigentliche Theaterdialog zwischen den zwei Anwesenden in den Hintergrund und es entsteht ein zusätzlicher: nämlich der zwischen der Figur auf der Leinwand und den real sichtbaren Personen. Nimmt man das Video weg, dann bleibt die Szene auf die Emotionen der beiden handelnden Personen beschränkt. Man kann nicht davon ausgehen, dass der Zuseher sich bei der Dekodierung des Liebesdialogs ein mentales Bild über den Zustand des Betrogenen anfertigt. Der ikonische Schluss bei der Betrachtung des Liebespaares geht wohl kaum in die Richtung, dass jeder Betrüger immer einen Betrogenen

⁹⁷ Oberender: Theater und Video. Mehr jetzt auf der Bühne. S. 23.

hinterlässt.

Betrachtet man den Zeit-Raum-Rahmen der Projektion der vierten Schicht, so ist die logische Konsequenz, dass die Zeit, die man auf dem Video sieht, auch die Realzeit ist. Denn das Bild ist nur solange live, wie auch die Zeit parallel läuft. Die Ortsachse kann sich hier allerdings schnell ändern. Technisch ist es kein Problem mehr, Livebilder aus so gut wie allen Regionen der Erde zu senden und an einem anderen Ort erscheinen zu lassen (vgl. Sportveranstaltungen). Somit wird hier, im Vergleich zur Projektion der dritten Schicht, der Ort zu einem wandelbaren Faktor, während die Zeit zu einem gleichbleibenden wird. Live aufgenommene Projektionen im Theater sind in der Regel nicht in einem anderen Land oder gar Kontinent angesiedelt, auch wenn die Möglichkeit besteht. Die produktionstechnischen Anforderungen wären hier zu groß und natürlich besteht auch bei dem heutigen Stand der Technik immer die Gefahr eines Kontrollverlustes. Sich dieser Gefahr auszusetzen, wäre für alle Beteiligten des Stückes nicht zu Verantworten.

3.7.2 Versuch einer Analyse der Projektion der vierten Schicht

Die vierte Schicht der Projektion dem bereits mehrfach verwendeten Analysesystem zu unterwerfen, gestaltet sich als äußerst schwierig. Die Problemstellungen, die hierbei entstehen werden in den folgenden Punkten genauer besprochen. Ein Grundproblem ist, dass diese Theaterpraxis sehr von den Umständen der Bühne abhängt. Gewisse Vorgänge lassen sich nur auf bestimmten Bühnen realisieren.

Die Projektionen der vierten Schicht lassen sich logischerweise nicht unabhängig vom Bühnengeschehen (2) betrachten. Wenn die Kamera aktiv auf der Bühne ist, verweist die Projektion auf die Kamera und leitet somit auch den Blick des Zusehers. Sollte die Kamera nicht sichtbar sein (siehe Bsp. „Messerzieher“), macht das Betrachten des Films nur dann einen Sinn, wenn man die anderen Personen auf der Bühne ebenfalls sieht. Nur durch das Zusammenspiel der beiden Szenen lässt sich ein Sinn zuordnen. Natürlich würde die Geschichte des Messerziehers ohne das Liebespaar auf der Bühne etwas erzählen, doch bleibt der Zusammenhang unklar und der Zuseher kann sich nur auf seine Fantasie verlassen, um selbst

einen Konnex herzustellen. Darüber hinaus „lebt“ die Liveprojektion von der Simultanität der beiden Szenen. Die kleinste Einheit, um diesen Vorgang sinnvoll zu analysieren, wäre auch gleichzeitig die Größte. Eine einzelne Analyse der beiden Szenen zu machen und sie dann zusammenzuführen, erscheint kaum sinnvoll. Es würde dem anstrengenden Unterfangen gleichkommen, jeden Schnitt eines Filmes zu analysieren. Nur im Zusammenspiel bekommen der Messerzieher und das Liebespaar eine eigene Bedeutung. Die versteckte Handlung offenbart etwas, dessen Existenz bloß aufgrund der gezeigten Handlung eine Berechtigung hat.

Die Größe (a) der Projektion ist im direkten Verhältnis zur Größe der Aufnahme zu sehen. Die Frage ist schwierig, da ihr ein anderes Problem vorhergeht: Was wird gezeigt oder welche Einstellungsgrößen können benutzt werden (Zooms, bewegte Kamera oder Großaufnahmen)? Weiters ist auch zu klären, welchen Nutzen die Abbildung hat. Wenn sie z.B. als Hintergrund für eine ganze Szene verwendet wird, so muss sie auch den Bühnenraum ausfüllen.



Abbildung 4:

„Krieg und Frieden“ in der Inszenierung von Matthias Hartmann im Kasino am Schwarzenbergplatz, 2012.
http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/event_detailansicht.at.php?eventid=962556146#detail_dates

Bild 14: Peter Knaack, Gundars Āboliņš

Copyright: Georg Soulek, Burgtheater. Zugriff am 16.05.2014

Abbildung 3 zeigt das Nebeneinander von Schicht zwei und Schicht vier. Die Projektion wird fast auf den gesamten Hintergrund projiziert und ist somit für das Grundsetting der Szene verantwortlich. Es handelt sich hierbei um eine Projektion der vierten Schicht, da das Bild im Hintergrund live mit einer Kamera abgefilmt wird.

Nehmen wir das Beispiel des Messerziehers wieder zu Hilfe. Wie groß soll diese Projektion sein? Gut sichtbar und groß genug, um beide Szenen nebeneinander zeigen zu können, um dem Zuseher auch die Möglichkeit zu bieten, beides zu sehen. Genausogut könnte auch die Aktion über den gesamten Hintergrund projiziert werden, um die Gewichtung der beiden Szenen zu verdeutlichen und den Messerzieher als übermächtig oder schwer gedemütigt darzustellen. Die Problematik ist hier offensichtlich: der Einsatz der Projektion hängt von der Art der Inszenierung ab. Grundsätzlich bleibt nur die Sichtbarkeit. Gemeint ist hiermit allerdings nicht die Qualität der Aufnahme, denn wenn unscharfe Bilder ein Stilmittel sind, um etwa den Zuseher zu verwirren oder ihn zum genaueren Hinsehen zu zwingen, muss ja trotzdem der Blick auf eben diese unscharfen Bilder in irgendeiner Form gewährleistet sein.

Wohin (b) die Projektion geworfen wird, hat eine noch größere Bedeutung als bei den vorangegangenen Schichten. Während bei Schicht eins und zwei der Ort ziemlich klar definiert ist und bei drei meist eine klassische Kinosituation vorherrscht, ist bei der vierten Schicht der Ort unmittelbar mit dem Geschehen verbunden, denn die Aufnahme verweist auf eine Kamera bzw. das aufgenommen Werden an sich (wenn keine Kamera sichtbar ist).



Abbildung 5:

„Krieg und Frieden“ in der Inszenierung von Matthias Hartmann im Kasino am Schwarzenbergplatz, 2012.
http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/event_detailansicht.at.php?eventid=962556146#detail_dates
 Bild 18: Ensemble

Copyright: Georg Soulek, Burgtheater

Zugriff am 16.05.2014

Dieses Foto, aus Matthias Hartmanns Inszenierung „Krieg und Frieden“, zeigt den Einsatz von zwei Leinwänden für eine Projektion der vierten Schicht. Die beiden Kameras nehmen die beiden Duellanten von vorne auf und projizieren ihr Bild auf die jeweils andere Seite. Obwohl die Protagonisten mit dem Rücken zueinanderstehen, wird durch die Projektion eine Duellsituation vermittelt. Obwohl beide Darsteller auf der Bühne zu sehen sind, findet das Schauspiel mit Hilfe der Projektion statt. Der Ort derselben ist hier von entscheidender Bedeutung, da er dem Geschehen eine andere Stimmung verleiht. Zu welchem Duellanten der Zuseher blickt, bleibt dabei ihm überlassen.

Die Darstellungsfarbe (c) ist natürlich bei Weitem nicht so variabel wie in den anderen Schichten. Da bei Liveaufnahmen keine nachträglichen Veränderungen durch Farbkorrekturen möglich sind, muss mit technischen Tricks oder vorher definierten Kameraeinstellungen vorlieb genommen werden. Um einen bestimmten Farbton für eine Liveprojektion zu

generieren, reicht ein simpler Weißabgleich mit der Kamera davor. (Ein Weißabgleich mit z.B. roter Farbe führt dazu, dass die rote Farbe aus dem Bild herausgefiltert wird.) Nun stellt sich allerdings folgende Frage: Inwiefern verfälschen solche technischen Tricks die Liveaufnahme?

Führt man ein einfaches Beispiel an, nämlich die schwarz/weiß (Abk. s/w) Aufnahme, so wird die Bedeutung der Farbe für den Betrachter sofort klar. So gut wie jede Kamera hat einen s/w-Modus, um die Aufnahmen so zu zeigen und auch jeder Zuschauer kann diesen technischen Vorgang verstehen. Doch inwiefern verändert eine schwarz/weiß Aufnahme die Reaktion der Betrachter? Es kann als stilistisches Mittel eingesetzt werden, um die gezeigte Epoche zu unterstützen. Die Bühne kann schwerlich etwas ohne Farbe darstellen und selbst wenn, kommt die Lösung an eine s/w-Aufnahme doch nicht heran. Es kann also eine Szene, welche in der Vergangenheit spielt, durchaus mit einem s/w-Video unterstützt werden, der Zeitbezug wird dabei noch deutlicher erfahrbar gemacht.

Ein weiteres Beispiel neben dem klassischen s/w-Bild ist etwa ein rotstichiges Bild, durch welches sich die Wahrnehmung des Zuschauers noch einmal ändert. Der Messerzieher wird also nicht nur in seinem „natürlichen“ Licht gefilmt und übertragen (auch bei Filmaufnahmen am Theater ist nichts natürlich, sondern künstlich beleuchtet), sondern er bekommt zusätzlich einen roten Farbstich in seine Videoprojektion. Durch die Beifügung von Farbe werden bestimmte Emotionen zusätzlich unterstützt. Niemand wird beim Ziehen eines Messers in einem stark rötlichen Video darauf schließen, dass der Angreifer nun einen Rückzieher macht. Obwohl bei einer Live-Aufnahme die farblichen Effekte eingeschränkt sind, gibt es also doch Möglichkeiten, durch die Farbgebung zusätzliche Stimmungen zu transportieren. Die Frage, die sich hier stellt, ist nun wieder: Was bedeutet "live"? Wieviel darf verändert werden? Lebt das Livebild nun von seiner realistischen Darstellung oder heiligt der Zweck – die neuen Bedeutungsebenen, die geöffnet werden können – alle Mittel? Dies muss jeder für sich beantworten. Für ein nicht so technikaffines Publikum mag dies zu viel sein, für einen technikbegeisterten Zuseher ist es vielleicht genau der Grund, ins Theater zu gehen. Doch das Beispiel der Farbgestaltung bei Live-Projektionen macht deutlich, wie schwer es wird, stark veränderte Live-Bilder auch tatsächlich als solche anzunehmen (selbst wenn eine Kamera auf der Bühne zu sehen ist). Um den Zuseher durch nachträgliche Bearbeitung des Bildes zu verwirren, ist es möglich das Licht für die jeweilige Aufnahme zu verändern. Diese

Alternative ist von der Beschaffenheit der Bühne abhängig, nicht immer kann eine gleichzeitig spielende Szene separat auf der Bühne eingeleuchtet werden.

Der Projektor selbst bewegt sich (d) bei der vierten Schicht eher. In weiterem Sinne bewegte Bilder entstehen durch Bewegung der Kamera, daher scheint es logisch über die Bewegung der Kamera zu sprechen. Ist bei der Größe (a) die Einstellung von Bedeutung, so ist es hier die Kamerabewegung. Als Beispiel gibt es, vereinfacht, nur zwei Bewegungen: die der starren Kamera, also z. B. auf einem Stativ und die der freien Kamera, z.B. Schulterkamera. Natürlich existieren noch einige Sonderformen, doch diese können alle unter den oben beschriebenen Kategorien zusammengefasst werden. Entweder sie sind fix montiert und bewegen sich nicht (natürlich gilt dies auch für die Kamera auf einem Stativ, welche mittels des Stativkopfs geschwenkt wird), oder aber der Kameramann kann sich frei mit ihr bewegen. Je nach Inszenierung und der Bühnensituation kann der Einsatz dieser beiden Formen variieren. Ein Stativ ist immer mit einem Auf- und Abbau desselben verbunden und natürlich auch mit erheblich mehr Platzbedarf. Überdies ist es in der Handhabung nicht flexibel, ein großer Vorteil ist allerdings die ruhige Kameraführung. Gerade bei Großaufnahmen ist der Einsatz eines Stativs deshalb nahezu unerlässlich, da die Bilder sonst zu sehr verwackeln. Die bewegte Kamera hat den Vorteil, dass sie sehr handlich ist und sich den Blickwinkel jeweils einrichten kann, d.h. der Schauspieler muss nicht zwangsläufig auf die Aufnahme achten. Er hat etwas mehr Spielraum – da die Kamera ihn begleitet, kann er einfacher die Position wechseln.

Die Beschaffenheit des Hintergrundes, auf den projiziert werden kann ist, ähnlich wie bei der dritten Schicht, sehr unterschiedlich. Leinwände bieten aufgrund ihrer Eigenschaften natürlich die besten Ergebnisse, sind jedoch bei einer Vielzahl von Live-Projektionen manchmal nicht am jeweils geeigneten Ort verfügbar. Hier spielt die Sichtbarkeit der Projektion wieder eine wichtige Rolle. Für Großaufnahmen, z.B. des Gesichts, ist eine gute Sichtbarkeit von hoher Bedeutung, während bei der Projektion eines Hintergrunds eher die Grundstimmung einen wichtigen Faktor darstellt. Wann welche Projektion wo erscheint, hängt natürlich immer mit dem zu bespielenden Raum und der Inszenierung an sich ab.

Auch hier darf wieder der Fernseher als Projektionsfläche nicht vergessen werden. Zum Beispiel in Albert Camus' „Caligula“⁹⁸ am Kasino am Schwarzenbergplatz waren mehrere Monitore so ausgerichtet, dass der Zuseher auf diesen zwar das Live-Bild gut sehen kann (es hängen vier auf jeder Seite), jedoch können das Bühnengeschehen und das Video nicht gleichzeitig betrachtet werden. Der Blick schweift also immer wieder zwischen Fernseher und Darsteller hin und her. Dies ist jedoch auch stark vom Theaterraum an sich abhängig: Da hier beidseitig Sitzplätze in aufsteigenden Reihen vorhanden sind und der Raum länglich ist, ist eine gute Sichtbarkeit für das gesamte Publikum gegeben. Ebenso sind die übertragenen Bilder meist Großaufnahmen, die Details zeigen (z.B. Sperma auf einem Stoffpferd), die sich dem Blick auf der Bühne entziehen würden.

⁹⁸ In der Inszenierung von Jan Lauwers am Burgtheater Wien, 2012.

4 Schlussbetrachtung

Bis Projektionen als fixer Bestandteil einer Theateraufführung etabliert sind, ist es noch ein weiter Weg, doch die Grundvoraussetzungen sind auf alle Fälle gegeben. In den von mir beschriebenen vier Schichten sind sicherlich nicht alle Arten von Projektionen enthalten, die zur Zeit am Theater möglich sind oder die es noch geben wird – doch dies war auch nicht Absicht dieser Arbeit. Durch die immer besseren Übertragungsmöglichkeiten gerade bei Liveaufnahmen eröffnen sich immer wieder neue und spannende Wege. Ein Beispiel liefert Katie Mitchell, indem sie in „Wunschloses Unglück“ am Burgtheater Wien (2014) einen Film, inklusive Montage, Licht, Ton, live auf der Bühne entstehen lässt.

Mithilfe von semiotischen Grundmodellen Projektionen zu analysieren, ist ein sehr ergiebiges Forschungsgebiet, kommt allerdings einer fast unlösbaren Aufgabe gleich. Da es kein semiotisches Übermodell gibt, muss man das gesamte Bild anhand verschiedenster kleinerer Theorien analysieren und zu einem neuen zusammensetzen. Die einigen wenigen Teilbereiche, die ich hier zur Betrachtung herangezogen habe, sind nur ein erster Einstieg in die Thematik. Gleichermäßen verhält es sich mit der Bild-Text- oder Kultursemiotik. Fast entsteht am Schluss der Eindruck, dass sich viele dieser semiotischen Strömungen in dieser Diplomarbeit zu einem Ganzen verbinden – doch diese Annahme täuscht. Ich konnte im Laufe dieser Arbeit zwar immer wieder Berührungspunkte zeigen, doch bleiben doch alle Theorien sehr selbstständig. Ein „neues“ semiotisches Modell müsste ein altes Modell modernisieren, es an die heutige Zeit und an die Materie anpassen.

Doch zum Glück ist das Korsett der Semiotik nicht so eng geschnürt, dass sich keine neuen Möglichkeiten auftun. Gerade weil der Forschungsgegenstand dieser Wissenschaft einem dauernden Wandel unterworfen ist, muss sie offen sein für Neues: für neue Zeichen, für neue Gedankenbilder, für neue Sprachen. Genau so offen sollte das Theater gegenüber den Projektionen sein.

Natürlich kann übertrieben werden, doch gerade dadurch entwickeln sich die Grenzen. Ich möchte nicht behaupten, dass die Projektion auf der Bühne in den Kinderschuhen steckt und sich erst ihre Ecken und Kanten abstoßen muss – das ist sicherlich schon geschehen. Aber

es besteht noch viel mehr Potential, vor allem im künstlerischen Bereich. Die Zukunft wird zeigen, wie weit sich Projektionen im Theater etablieren können. Die Entwicklung hängt von den Häusern, den Künstlern und von den Zusehern ab. Das Theater muss die nötigen technischen Grundvoraussetzungen zur Verfügung stellen, der Künstler sowohl die Bereitschaft als auch das Wissen, diese zu nutzen, und schlussendlich muss auch der Zuseher gewillt sein, sich mit diesem „neuen“ Medium im Theater auseinanderzusetzen. Wer weiß, vielleicht wird eines Tages die Projektion auf der Bühne genauso selbstverständlich sein, wie das Licht – sozusagen ganz elektrisch und ohne Wachsflecken auf der Kleidung, um den Sachverhalt überspitzt zu formulieren.

5 Abstract

Diese Arbeit hat als Ziel, die Verbindung von Theater und Projektionen anhand semiotischer Modelle zu betrachten. Im ersten Teil wird ein kurzer Überblick über die Geschichte der Bühnen und Projektionsapparate dargestellt. Dies soll das Verständnis und den Zusammenhang dieser beiden erläutern. Im zweiten Teil wird genau auf verschiedene Projektionsarten (Schichten) eingegangen. Anhand verschiedener semiotischer Modelle wird eine neue Einteilung getroffen (Projektion von Text, Bild, Film und Live), die auf einen Großteil der gezeigten Bühnen im deutschsprachigen Raum, anwendbar ist. Weiters wird auch auf die Grenzen der Analyseverfahren hingewiesen und ein kurzer Ausblick zur möglichen weiteren Entwicklung der Projektion auf der Bühne gegeben.

6 Quellen

Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. Berlin: Suhrkamp, 2010.

Barthes, Roland: *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988.

Birkenhauer, Theresia; Storr, Annette (Hrsg.): *Zeitlichkeiten. Zur Realität der Künste. Theater, Film, Photographie, Malerei, Literatur*. Berlin: Vorwerk, 1998.

Brauneck, Manfred (Hrsg.): *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. 3.Auflage, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1992.

Brauneck, Manfred: *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 1993.

Breidbach, Olaf (Hrsg.): *natur der ästhetik – ästhetik der natur*. Wien; New York: Springer, 1997.

Bertram, Georg W.: *Kunst. Eine philosophische Einführung*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, 2005

Holenstein, Elmar (Hrsg.): *Roman Jakobson. Semiotik. Ausgewählte Texte 1919.1982*. 1.Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988.

Eco, Umberto: *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*. 1. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.

Eco, Umberto: *Einführung in die Semiotik*. 9. Auflage, München: Fink, 2002.

Eco, Umberto: *Die Grenzen der Interpretation*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1995.

Eco, Umberto: *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*. 2. korrigierte Auflage, München: Willhelm Fink Verlag, 1991.

Eckert, Nora: *Das Bühnenbild im 20. Jahrhundert*. Berlin: Henschel, 1998.

- Fischer – Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Band1. Das System der theatralischen Zeichen*. 5. unveränderte Auflage, Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2007.
- Fraser, Tom; Banks, Adam: *Farbe im Design*. Köln: Taschen, 2005.
- Ganz, Thomas: *Die Welt im Kasten. Von der Camera obscura zur Audiovision*. Zürich: Neue Zürcher Zeitung, 1994.
- Goethe, Johann Wolfgang von: *Farbenlehre*. Köln: M. DuMont, 1974.
- Goodman, Nelson: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*: Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.
- Haß, Ulrike: *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2005.
- Hick, Ulrike: *Geschichte der optischen Medien*. München:Fink,1999.
- Hrabalek, Ernst: *Laterna Magica. Zauberwelt und Faszination des optischen Spielzeugs*. München: Keyser, 1985.
- Kittler, Friedrich A.: *Optische Medien: Berliner Vorlesung 1999*. Berlin: Merve Verlag, 2001.
- Kloesel, Christian; Pape Helmut (Hrsg.): *Charles. S. Peirce. Semiotische Schriften. Band 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.
- Lotman, Juri.M.: *Kultur und Explosion*. Berlin: Suhrkamp, 2010.
- Lotman, Juri M. : *Die Struktur literarischer Texte*. 4. Auflage, München: Willhelm Fink Verlag, 1993.
- Morris, Charles William: *Grundlagen der Zeichentheorie. Ästhetik und Einführung*. München: Carl Hanser Verlag, 1972.
- Möhrmann, Renate (Hrsg.): *Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 1990.

Nies, Martin (Hrsg.): *Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik*. Band 3: Gräf, Dennis; Grossmann Stephanie; Klimczak, Peter; Krah, Hans, Wagner, Marietheres: *Filmsemiotik. Eine Einführung in die analyse audiovisueller Medien*. Marburg: Schüren, 2011.

Pape, Helmut: *Charles S. Peirce zur Einführung*. Hamburg: Junius-Verlag, 2004.

Röttiger, Kathi; Jakob, Alexander: *Theater und Bild. Inszenierungen des Sehens*. Bielefeld: transcript Verlag, 2009.

Sachs – Hombach, Klaus: *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*. Köln: Herbert von Halem Verlag, 2006.

Schaub, Mirjam: *Gilles Deleuze im Kino: Das Sichtbare und das Sagbare*. 2. Auflage, München: Wilhelm Fink Verlag, München.

Jäger, Ludwig: *Ferdinand de Saussure. Zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag, 2010.

Schanze, Helmut (Hrsg.): *Handbuch der Mediengeschichte*. Stuttgart: Kröner, 2001.

Schmidt, Gunnar. *Weiche Displays. Projektion auf Rauch, Wolken und Nebel*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 2011.

Schuberth, Ottmar: *Das Bühnenbild. Geschichte. Gestalt. Technik*. 2. Auflage, Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2005.

Volli, Ugo: *Semiotik. Eine Einführung in ihre Grundbegriffe*. Tübingen; Basel: Francke, 2002.

Wonder, Erich; Hetzer-Molden, Koschka (Hrsg.): *Bühnenbilder*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2000.

Oberender, Thomas: *Theater und Video. Mehr jetzt auf der Bühne*. In: *Theaterheute*. Nr.4, April 2004.

Internetquellen:

<http://www.duden.de/rechtschreibung/live#Bedeutunga>

Zugriff: 16.04.2014.

7 Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Das semiotische Dreieck nach Eco in: Eco, Umberto: Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte. 1. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.S. 28.....	28
Abbildung 2: Schauspielhaus Wien, „Die Ereignisse“ von David Craig. 2014.	45
Abbildung 3: Thiemo Strutzenberger in <i>Die Wohlgesinnten</i> von Jonathan Littell. Schauspielhaus Wien, 2013.	58
Abbildung 4: „Krieg und Frieden“ in der Inszenierung von Matthias Hartmann im Kasino am Schwarzenbergplatz, 2012. http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/event_detailansicht.at.php?eventid=962556146#detail_dates Bild 14: Peter Knaack, Gundars Āboliņš Copyright: Georg Soulek, Burgtheater	76
Abbildung 5: „Krieg und Frieden“ in der Inszenierung von Matthias Hartmann im Kasino am Schwarzenbergplatz, 2012..... http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/event_detailansicht.at.php?eventid=962556146#detail_dates Bild 18: Ensemble Copyright: Georg Soulek, Burgtheater ...	78

8 Lebenslauf

Ausbildung:

- 2007-2015 Studium der Theater-Film und Medienwissenschaft an der Universität Wien
- 2005-2007 Studium Digital Film & Animation Program am SAE Wien
- 2004-2005 Präsenzdienst im Heeres & Leistungssportzentrum, Blattgasse 6, 1030 Wien
- 1999-2004 GRG 15, “Auf der Schmelz”, Maturaabschluss 2004
- 1195-1999 Realgymnasium der Armen Schwestern Unserer Lieben Frau, Friesgasse 4, 1150 Wien

Tätigkeiten:

- 11/2014 Regie im Rahmen des 4. Freien Theaterfestival Innsbruck, Provinzposse: ein 24-stündiger Theatermarathon
- 06-08/2014 Regieassistenz im Schauspielhaus Wien, “Die Welt von Gestern” nach Stefan Zweig
- 04-08/2014 Regieassistent “Wagnerdämmerung” unter Paulus Manker

Sprachkenntnisse:

Deutsch, Englisch (sehr gut), Französisch (Maturaniveau)