



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Ist Theater wie Kino – nur live?
Die Livekamera zwischen Bühne und Leinwand

verfasst von / submitted by

Jan Russezki

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2018 / Vienna, 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066583

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium
Theater-, Film- und Medienwissenschaft UG2002

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall

Inhaltsverzeichnis	Seite
1. Einleitung	5
2. Was ist Live-Cinema?	
2.1 Historischer Kontext des Live-Cinema	8
2.1.1. 1920er: Erwin Piscator	8
2.1.1.x. Exkurs Brechtscher Verfremdungseffekt: Immersion	15
2.1.2. 1980er: Frank Castorf	17
2.2 Genre: Live-Cinema zwischen Film und Theater	23
2.2.1. Filmische Bezüge	24
2.2.2. Differenzierung zwischen Film und Theater	25
2.2.3. Grundstruktur des Live-Cinema	31
3. Medialitätskonzepte	38
3.1. Weite Intermedialität vs. Intertextualität	39
3.2. Differenzierung der weiten Intermedialität	
3.2.1. Transmedialität	43
3.2.2. Multimedialität	45
3.2.2.1. Ist Theater ein Medium?	46
3.2.3. Enge Intermedialität	51
4. in-between: Analyse	60
4.1. Vorstellung des Analysebeispiels	
4.1.1. Katie Mitchell und das Live-Cinema	62
4.1.2. Das Live-Cinema Schatten (<i>Eurydike sagt</i>)	63
4.1.3. Kontext und Rahmung der Inszenierung	64
4.2. Analyse	
4.2.1. Bild, Ton und Raum	66
4.2.2. Schauspiel und Choreographie	74
4.2.3. Ideologie, Illusion und der doppelte Blick	81
5. Fazit und Ausblick	92
6. Literaturverzeichnis	95
7. Abbildungsverzeichnis	100
8. Abstract	101

1. Einleitung

Den Unterschied zwischen Theater und Film zu beschreiben scheint kinderleicht wenn Ina Gombert Drittklässler:innen dazu befragt: „Beim Fernsehen ist der Bildschirm ein bisschen kleiner als im Kino und beim Kino größer als beim Fernsehen. [...] Und beim Theater haben die Leute keinen Bildschirm wie im Kino und beim Fernsehen, beim Theater, da spielen die Leute immer so auf einer Bühne“ (Vanessa).¹ Schon Drittklässler:innen schaffen es zwischen Theater, Film und Fernsehen zu differenzieren und sogar Präferenzen und Wertungskategorien wie Professionalität, Unterhaltung, Emotion (Einfühlung) und Außergewöhnlichkeit sehr treffend zu formulieren. Geht man heute jedoch in ein Theater, wundert man sich vielleicht, über das Gesehene. Schauspieler stehen neben Kameramännern auf der Bühne. Über der Bühne hängt, wie doch sonst im Kino, eine große Leinwand, die die Kamerabilder live zeigt. Das Bühnenbild mag bei Katie Mitchell als Simultanbühne auf den ersten Blick wenig innovativ wirken, doch spätestens wenn die Kamera parallel zum Schauspiel darin Bilder produziert, wirkt das Theater wie ein Filmset voller Tricks und neuen Perspektiven. Das Publikum sieht der Aufführung eines Live-Filmes im Theater zu.

Mit dem Einzug neuer, dem Theater fremder Medien wirken die gewohnten Kategorien von Theater und Kino hinfällig – jedoch kann die Frage nach dieser Grenze nur gerechtfertigt werden, wenn die Kamera nicht nur als Requisit genutzt wird. Dabei ist es logisch, dass das Theater auf Medien zurückgreift. Ob das nun im weitergefassten Medienbegriff die Schauspieler, Kostüme oder Bühnenbilder und -räume sind oder im engeren Sinn der Film, die Fotografie und Projektionen: Medien vermitteln, kommunizieren und können nach Marshall McLuhan auch selbst die Botschaft sein.² Das Vermitteln ist im Grunde auch die Aufgabe des Theaters. Doch in der Theaterwissenschaft kann die Frage nach dem Theater als eigenständiges Medium oder Akkumulationsort von Medien immer wieder neu verhandelt werden. In der Debatte und beim Verorten des Live-Cinemas in den genannten Gattungen spielen Konzepte der Inter-, Trans-, und Multimedialität sowie Crossing Media eine tragende Rolle.

¹ Ina Gombert. In echt oder getrickst? Drittklässler über die Unterschiede zwischen Theater, Film und Fernsehen. In: Henri Schoenmakers, Stefan Bläske, Kay Kirchmann, Jens Ruchatz (Hrsg.). Theater und Medien. Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme. Transcript Verlag. Bielefeld 2008. S. 518.

² Vgl. Marshall McLuhan. Understanding Media: The Extensions of Man. Mentor. New York 1964.

Gerade das Konzept der Intermedialität als „Realisierung medialer Konventionen von einem oder mehreren Medien in einem Medium“³ und der wechselnde Blick des Live-Cinema-Publikums lassen das Dazwischen der Medien in den Fokus rücken. Die Frage nach der Grenze der Gattungen wird auf die Frage der Disjunktion und das *in-between*⁴ der Medien konkretisiert.

Diese Arbeit versucht diese Fragen für das Live-Cinema auf der Theaterbühne anhand von Inszenierungen der Regisseurin Katie Mitchell zu beantworten. Neben der Einordnung des Live-Cinemas in mögliche Definitionen, Medialitätskonzepte und den Kontext ähnlicher Versuche der Vergangenheit (Erwin Piscator, Frank Castorf) sollen, mithilfe von Aufführungsanalysen, auch Fragen der Rezeption an ein neues gegenwärtiges Theater und seine Strategien und Mittel zwischen Theater und Film gestellt werden.

Gerade das Zwischen den Medien, das Spannungsfeld von Inszenierung und Choreographie, Theater und Film, Realität und Illusion lässt für Regisseur:innen neue Narrationsmittel und für Zuschauer:innen neue Rezeptionsmöglichkeiten zu und definiert in den Leerstellen bzw. den Schnittpunkten die einzelnen Begrifflichkeiten neu. Die Grenze von Theater und Film wird dabei als fließend betrachtet. Die Inszenierungen von Katie Mitchell verorten sich an einem sehr filmischen und formalen Punkt des Übergangs, während zum Beispiel Viktor Bodó einen eher theatralen und inhaltsergänzenden Zugang zum Live-Cinema hat. Ihre Theaterarbeit soll nicht verglichen werden, sondern an Mitchell unabhängig die Arbeitsbegriffe exploriert werden, um so eine Facette des Live-Cinemas tiefgehend darstellen.

Darüber hinaus soll auch die Bedeutung dieser neuen Strategien des Live-Cinemas für die Menschen im Theater erarbeitet werden. Einerseits bedeuten die neuen Mittel und Effekte (Close-Up, Live-Schnitt, Filmtricks) für die Schauspieler:innen eine Veränderung ihrer Darstellungsmöglichkeiten. Andererseits wird das Publikum als hierarchisch fixiertes oder sich einführendes Subjekt (Baudry, Kracauer) in solchen Inszenierungen häufig durch die Gleichzeitigkeit von Theaterschauspiel und Filmproduktion und -repräsentation

³ Christopher Balme und Markus Moninger. Crossing Media. Theater – Film – Fotografie – Neue Medien. Interventionen. Bd. 5. Epodium. München 2004. S. 20.

⁴ David Roesner. An entirely new art form – Katie Mitchells intermediale Bühnen-Experimente. Forum Modernes Theater. Bd. 24/2. Gunter Narr Verlag. Tübingen 2009. S. 112.

reizüberflutet. So wird das Sehen zur Entscheidung für Theater oder Film, während die Schauspielenden beides mitdenken und spielen müssen.

Auf diese Weise werden nur Ausschnitte und Fragmente der Inszenierungen wahrgenommen.

2. Was ist Live-Cinema?

Live-Cinema ist ein großer Name für so ein kleines Mikrogenre, der genau so treffend wie problematisch ist. Der Begriff ist in seiner Zusammensetzung sehr unkonkret und schafft mit den Begrifflichkeiten unterschiedliche Assoziationen. Nimmt man die Bestandteile des Namens wörtlich, wie Douglas Kahn es tut, dann beschreibt er nicht nur eine Schnittstelle, sondern auch die Aufzeichnung eines Filmes, die Übercodierung der performenden Elemente und eine abgrenzende, diffusive und generative Fähigkeit des Live-Cinemas.⁵ Dass das nicht alles auf das Live-Cinema zutrifft, möchte ich im folgenden Kapitel herausstellen. Da es sich um einen in den späten 1990ern und frühen 2000ern aufgekommenen Begriff handelt, gibt es noch keine feste Definition für das Live-Cinema. Aus diesem Grund erscheint es mir sinnvoll den Kern dieses Genres im Kontext des Theaters, durch die historische Entwicklung sowie die Abgrenzung zum Film, Theater und auch zum Videotheater zu ergründen. Abschließend sollen die Differenzen zu den Genres bzw. die abgespaltenen Fragmente zusammengeführt werden und damit das Live-Cinema im Theater zumindest skizziert werden.

2.1. Historischer Kontext des Live-Cinema

2.1.1. 1920er: Erwin Piscator

Auch wenn der Begriff Live-Cinema noch ein junger ist und den frühen Wegbereiter:innen des Genres nicht bekannt war, reichen seine historischen Wurzeln etwa hundert Jahre in die Vergangenheit. Versteht man das Theater als zur Schaustellung sind sogar die Revue, das Varieté und der Jahrmarkt frühe Ansätze des Live-Cinemas. Dort wurden erste Filme als Spektakel und Abwechslung zum Alltag des urbanen Menschen gezeigt. Die Ästhetik solcher Unterhaltungsformen, besonders der visuellen (Wirkungs-)Formen (Film und Montage) zogen dann auch in die Theater der Avantgarde.⁶ Im Kontext des Theaters als feste

⁵ Vgl. Douglas Kahn, Margaret Schedel und Adrew V. Uroskie. Prelude to Live Cinema. In: Journal of Visual Culture. 08/2001, Vol. 10 (2). Sage Publications. 2011. S. 256.

⁶ Vgl. Jörg von Brincken und Andreas Engelhart. Einführung in die moderne Theaterwissenschaft. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt 2008. S. 86 – 87.

hochkulturelle Institution kamen 1904 in David Wark Griffiths *Winchester* und Georges Méliès *Le Raid Paris – Monte Carlo en 2 heures* erste Zwischenfilme und Einspieler auf die Bühne. Sie dienten der Einführung in die Handlung oder ihrer Weiterführung. Auch der Filmregisseur René Clair nutzte 1924 in *Entr'acte* Zwischenspiele. Die Liste ließe sich lange weiterführen. Von französischen Ansätzen bis hin zu sowjetischen Versuchen mit Sergei Eisenstein, der 1923 einen Schauspieler „aus“ der Leinwand auf die Bühne purzeln ließ oder Vladimir Gardin, der 1919 in *Shelesnaja Pjata (Die Eiserne Ferse)* seine Bühnendarstellung mit Filmfragmenten (vorproduziert und darin die Darsteller der Aufführung zu sehen) abwechselte. All diese, und mehr, Versuche den Film für das Theater zu nutzen, sind oft einzelne Vorübungen für das Live-Cinema. Zumindest für den europäischen Raum kann Erwin Piscator, wegen seines systematischen und konsequenten Film- und Projektionseinsatzes als einer der wohl wichtigsten Wegbereiter verstanden werden.⁷

Erwin Piscator war Theaterregisseur und –intendant und hat unter anderem auch in der Theateravantgarde und dem Epischen Theater Einfluss gewirkt, aber vor allem das politische Theater und darin das Proletarische Theater der 1920er Jahre geprägt. 1928 schreibt er über seine von Kritiker:innen kontrovers diskutierte, weil experimentelle und ungewohnte Theaterarbeit:

„[...] der Stil eines neuen Theaters [kann] nur das Ergebnis eines schwierigen Prozesses sein, in den ebenso Autor wie der Schauspieler, der Bühnentechniker wie der Musiker einbezogen werden müssen.“⁸

Piscator geht es um eine innere und vor allem gleichberechtigte Verbundenheit aller Teile des Theaters und seine ständige Praxis eines Laboratoriums. Gemeinsam⁹ sollen unter Anwendung und Kontrolle der Theaterprinzipien konkrete Aufgaben und Probleme bewältigt werden.¹⁰

Eines der Theaterprinzipien ist das Vermitteln von unterschiedlichen Perspektiven auf ein konkretes Thema, aber aus verallgemeinerten Perspektiven, welche das Thema

⁷ Vgl. Thomas Tode. Wir sprengen die Guckkastenbühne. In: Michael Schwaiger (Hrsg.). Bertolt Brecht und Erwin Piscator. Experimentelles Theater im Berlin der Zwanzigerjahre. Christian Brandstätter Verlag. Wien 2004. S. 18 – 19.

⁸ Erwin Piscator. Das Studio der Piscator-Bühne. In: Rudolf Wolff (Hrsg.). Das ABC des Theaters. Nishen. Berlin 1984. S. 13.

⁹ Hier versteht Piscator auch Bühnentechniker in ihrer Mitarbeit als eine Art Schauspieler.

¹⁰ Ebd. S. 13 – 14.

kontextualisieren¹¹. Das äußert sich in den nuancierten Zugängen der unterschiedlichen und emanzipierten Regisseur:innen auf immer wieder aufgeführte Dramen-Klassiker, aber auch im Bühnenraum und Aufbau der Theater selbst. Denn ob Guckkasten- oder Simultanbühne, dem Theater des 20. Jahrhunderts geht es überwiegend, und vor allem Piscators Epischem und Proletarischem Theater, nicht um Einzelgeschichten, Einfühlung oder Identifikation mit Figuren und Handlungen. Trotzdem die Figuren nachvollziehbar sein und beim Publikum Empathie hervorrufen sollten, welche dann wiederum gebrochen wurde. Mithilfe von Stellvertreterfiguren in einem dem Publikum bekannten Kontext (abseits des Theaters) versuchte Piscator die kollektive Masse darzustellen (auch kritisch) und so wiederum ein Zusammengehörigkeitsgefühl zu schaffen, das zum Ziel hatte eine kommunistische Ideologie zu verbreiten und zum Klassenkampf aufzurufen.¹² Es geht um eine eigene Urteilsbildung der Zuschauer:innen durch die facettenreiche, abstrahierte Darstellung von komplexen Sachverhalten, der gesellschaftlichen Realität sowie eine „revolutionäre Politisierung des Theaters“¹³. Erwin Piscator tritt dabei, ähnlich wie Bertolt Brecht, in die Rolle eines Theaterpädagogen, der sich am „Akt des gemeinsamen öffentlichen Zuschauens und Vernehmens von in actu unmittelbar Dargebotenem“¹⁴ interessierte und die passive, distanziert-unbeteiligte Theaterrezeption und Lektüre aufbrechen wollte.¹⁵

Piscator verfolgt in dieser Rolle ähnliche Ziele wie Brecht und möchte die Gesellschaft und Welt mithilfe des Epischen Theaters verändern.¹⁶ Trotzdem er Vertreter des Epischen Theaters nach Brecht ist, unterscheiden sich seine Mittel eines Tendenztheaters von Brechts Dramenarbeit. Während Bertolt Brecht immer auf Distanz und Verfremdung setzte, wollte Erwin Piscator genau diese Trennung von Zuschauer:innen- und Bühnenrealität aufheben. Piscator wollte als künstlerische Avantgarde die (Theater-)Kunst in das Leben überführen.¹⁷ Nach Joachim Fiebach soll bei der Überführung des „medialisierten Politischen Theaters“ zwischen 1924 und 1929 in die Lebensrealität, „das Reale“ für Darsteller:innen und Zuschauer:innen der Aufführungen erfahrbar gemacht werden. Nach Birgit Marschall ging es

¹¹ Film hingegen kann eher als subjektive Stellungnahme zum Thema verstanden werden.

¹² Vgl. Birgit Marschall. Politisches Theater nach 1950. Böhlau Verlag. Köln, Weimar, Wien 2010. S. 87 – 89.

¹³ Joachim Fiebach. Piscator, Brecht und Medialisierung. In: Bertolt Brecht und Erwin Piscator. Experimentelles Theater im Berlin der Zwanzigerjahre. S. 115.

¹⁴ Jörg von Brincken und Andreas Engelhart. Einführung in die moderne Theaterwissenschaft. S. 86.

¹⁵ Vgl. Ebd.

¹⁶ Vgl. Das Abc des Theaters. Ein Rundfunkgespräch zwischen Herbert Jhering und Erwin Piscator. S. 15 – 24.

¹⁷ Vgl. Michael Schwaiger. Einbruch in die Wirklichkeit. In: Bertolt Brecht und Erwin Piscator. Experimentelles Theater im Berlin der Zwanzigerjahre. S. 11.

dabei weniger um die Überführung der Kunst als solche in das Leben, sondern mehr um das Erreichen der Masse (Arbeiter:innen) in ihrer (einfachen, unkünstlerischen) Lebensrealität.¹⁸ In diesem Sinne schuf die Grenzaufhebung, die mithilfe von neuer, das „alte“ Theater revitalisierender Bühnentechnik immersive Effekte, welche versuchten jede:n Zuschauer:in hinzureißen und so das Publikum als eine Masse („Kollektivismus als erlebte Wahrheit“) erfahrbar zu machen. Hier spricht auch Fiebach von „Proletarischem Theater“.¹⁹ Einzig allein durch mediale Kommentare und Ergänzungen (als Montage von Videos als Dokumente) wurde so etwas wie die Brechtsche „Distanz“ und „Verfremdung“ erzielt – allerdings häufig auch über provozierte Betroffenheitsgefühle²⁰ im Publikum. Die eigene Urteilsbildung bei solch manipulativen Strategien ist jedoch fraglich und unterscheidet sich zu Brechts Absicht.

Zur Darstellung der gesellschaftlichen Realität gehört auch die Darstellung der Welt in ihrer Simultanität, wofür sich laut Piscator das Theater, in Abgrenzung zum Film und Fernsehen am besten eigne. Simultanität ist nach Arnold Hauser:

„Alles Aktuelle, Zeitgenössische, im gegenwärtigen Moment miteinander Verbundene besitzt einen besonderen Sinn und Wert für den heutigen Menschen. [...] Er erlebt [seine Welt] [...] im Nebeneinander, in der Verbundenheit und Verschränktheit der Dinge und Vorgänge.“²¹

Hauser bezieht sich zwar auf den Film, doch Piscator überträgt dies auf sein Totaltheater, das er unter anderem für die Interaktion bzw. Nähe des Schauspiels zur ‚Zuschauermasse‘, aber eben auch für die Darstellung von Gleichzeitigkeit und Perspektiven entwickelt hat. Piscators nie umgesetztes Totaltheater, das er 1927 gemeinsam mit Walter Gropius universal einsetzbar konzipierte, hat einige für seine Zeit außergewöhnliche Merkmale und Wirkungsabsichten.

Auch, wenn Piscators Theater ebenso auf die Kommentierung setzt, so ist sein Ziel trotzdem das Aktivieren (auch politisch) einer Masse durch Immersion. Das ist in Zusammenhang mit dem Totaltheater, Massenphänomenen, der Machtergreifung der Nationalsozialisten und

¹⁸ Vgl. Marschall. S. 87.

¹⁹ Vgl. Fiebach. Piscator, Brecht und Medialisierung. In: Bertolt Brecht und Erwin Piscator. Experimentelles Theater im Berlin der Zwanzigerjahre. S. 112 – 120.

²⁰ Vgl. Marschall. S. 93.

²¹ Arnold Hauser. In: Das Abc des Theaters. S.81.

der Bedeutung von Kunst in dieser Zeit kritisch zu betrachten, weil auch Piscator die Kunst als Propaganda nutzte. Zwar unterscheidet sich sein Ansatz dort, wo die Nationalsozialisten unpolitische und vor allem unkritische Kunst wollten dadurch, dass Piscator die politische Aktivierung beabsichtigte. Die Instrumentalisierung der Kunst ist damit allerdings die gleiche.²²

Hier möchte ich allerdings nur auf einige für diese Arbeit relevanten Merkmale des Totaltheaters eingehen: Piscators Bühne sollte sich komplett unter Film und Projektion setzen lassen, Filmkabinen und Lautsprecher besitzen.²³

Besonders die Kombination aus unmittelbarer Theater- und filmischer Bildwahrnehmung der Menschen ist für Piscators Darstellungsabsichten geeignet. Die Bühne wurde mit Fotomontagen oder vorproduzierten Filmen und Trickfilmen bespielt, was nicht als Sensation, sondern als dramaturgische Funktion zum „Aufrollen neuer Inhalte [und] Annäherung an die Wahrheit“²⁴ gedacht war. 1927/28 inszenierte Piscator Tolstois *Rasputin* an der Piscator-Bühne in Berlin (die mehrere Spielebenen und Medien vereinte) und ließ während der glücklichen Zukunftsdeutung der Zarin einen Film über ihre spätere Erschießung zeigen, was die dargestellte Szene inhaltlich ergänzte und dekonstruierte. Solche ergänzenden, die Handlung unterbrechenden und kommentierenden Mittel sind entscheidend für das Epische Theater und dienten Piscator zur „Steigerung des Szenischen ins Historische“²⁵. Sie verhinderten und unterbrachen das Einfühlen und die Identifikation mit dem Gesehenem in diesem Moment. Michael Schwaiger sieht in dem einmalig systematischen, extensiven Filmeinsatz Piscators auch ein Argument für die Gültigkeit seiner Weltanschauung und ein Verständnis des Films als Dokument²⁶ – also auch für ein Argument oder Beweis der ‚Wahrheit‘.

Weiter werden Filme aber auch zur Ablenkung von langsamen, den Zuschauer:innen ermüdenden Szenenumbauten – für eine kontinuierliche Aufführung, wie sie im Film

²² Vgl. Marschall. S. 87 – 89.

²³ Vgl. Erwin Piscator. Technik – eine künstlerische Notwendigkeit des modernen Theaters. (1959). In: Das ABC des Theaters. S. 77.

²⁴ Ebd. S. 76.

²⁵ Erwin Piscator. Zeittheater. „Das Politische Theater“ und weitere Schriften von 1915 bis 1966. Rowohlt Verlag. Reinbek bei Hamburg. 1986. S.125.

²⁶ Vgl. Michael Schwaiger. Einbruch in die Wirklichkeit. In: Bertolt Brecht und Erwin Piscator. Experimentelles Theater im Berlin der Zwanzigerjahre. S. 11.

vorkommt – genutzt.²⁷ Hier unterscheiden sich Piscator und Brecht. Letzterer lehnte die Kunst der Illusionen ab und zog sich auf die Ursprünge des Theaters zurück, um so eine moderne Antwort auf den Konkurrenzdruck durch Film und Rundfunk zu finden.²⁸ Thomas Tode behauptet, dass Piscator den Zwischenfilm auf der Bühne als Dokument und authentisches Zeugnis der Zeit (Wochenschauen, Dokumentarbilder) erst gesellschaftsfähig gemacht hätte.²⁹ Gesellschaftlich mag das wegen des systematischen Einsatzes stimmen. Der Authentizität würde Alexander Kluge sicher mit dem Einwurf „das Nicht-Verfilmte kritisiert das Verfilmte“ widersprechen und auf Realismus als Prinzip verweisen, aber diesen Ansatz gab es zu Zeiten Piscators noch nicht. Stattdessen gab es die Kritik, dass der Film das Schauspiel und die revolutionäre Erzählung überlagern würde. Darstellende Körper wirkten zweitrangig, wenn sie nicht die Kraft besäßen gegen sie anzukommen.³⁰ Der Film im Theater kann Probleme lösen, neuer Kontext, Kommentar zur Handlung oder auch immersiver, ablenkender Trick sein. Sein immersives Potenzial kann jedoch auch zum Problem werden und das Theater und die Zuschauer:innen dominieren, da ihre Künstlichkeit und ihr Gemacht-sein und damit auch das Schauspiel völlig in Vergessenheit gerät. An dieser Stelle könne man nicht mehr von Theater oder einer Ergänzung des Stückes sprechen. Piscator versuchte dem zu entgehen und auf Intermedialität zu setzen. Dennoch muss hier angemerkt werden, dass die gezeigten Bilder vorproduziert waren, die Bildauswahl der Kamera Auslassungen erzeugt und so nach Kluges Kritik oder auch ganz bewusst manipuliert werden könnte, was im Zusammenhang mit einer politischen Masse und der Kritik der Dominanz eben dieser Bilder als Dokument der bzw. zum ‚Beweis‘ des Zeitgeschehens und der ‚Wahrheit‘ aufmerksam betrachtet werden muss.

Schon bis hier werden die kinematographischen Bezüge und Mittel zur Lösung konkreter Theaterprobleme deutlich. Piscator macht sich den Film und seine Mittel und Darstellungsmöglichkeiten zu eigen, aber grenzt sich gleichzeitig vom Genre Film ab. Seine Arbeitsweise kann als intermedial bezeichnet werden, weil er auf die inhaltliche und dramaturgische Verzahnung von Theater und Film Wert legt und die Mittel nicht nur nebeneinander, also multimedial, sondern ergänzend (intermedial) einsetzt.³¹ Einzelne

²⁷ Vgl. Erwin Piscator. Technik – eine künstlerische Notwendigkeit des modernen Theaters. 84 – 87.

²⁸ Vgl. Schwaiger. S. 13.

²⁹ Thomas Tode. Wir sprengen die Guckkastenbühne. In: Bertolt Brecht und Erwin Piscator. Experimentelles Theater im Berlin der Zwanzigerjahre. S. 16 und S. 32.

³⁰ Vgl. Joachim Fiebach. Piscator, Brecht und Medialisierung. S. 115.

³¹ Auf Medialitätskonzepte im Zusammenhang mit Live-Cinema gehe ich in späteren Kapiteln weiter ein.

betrachtet können die Medien und Genres die intendierte Wirkung nicht entfalten. Der Dialog zwischen den Medien und den Zuschauer:innen lässt erst den Mehrwert des technisierten Theaters zu.

Das Theater hat die technische Experimentierfreudigkeit der 1920er Jahre durch den Nationalsozialismus verloren und erst in den 1950/60ern mit dem Dokumentartheater wiedergefunden. Blickt man in aktuelle Live-Cinema-Inszenierungen, wie die von Kathie Mitchell, findet man überraschend viele, wenn auch weiterentwickelte, Übereinstimmungen zu den Entwürfen und Mitteln von Erwin Piscator. Auch wenn viele seiner Ideen aus finanziellen oder technischen Gründen³² damals nicht umgesetzt wurden, muss Erwin Piscator doch als Vordenker³³ und Pionier in Sachen Multi- und Intermedialität und damit auch des Live-Cinema verstanden werden.

Piscators Inszenierungen waren auch erste Versuche eines Tonfilms, da für seine Inszenierungen eigene „Geräuschk Musik“³⁴ komponiert wurde, was dem heutigen Sounddesign des Films gleicht. Ein weiteres von Piscators ungelösten Problemen, war das Fehlen der Großaufnahme im Theater, wie man es aus Film und Fernsehen kennt. Die Filmtechnik war damals nicht imstande die live spielenden Darsteller:innen in Großaufnahme aufzuzeichnen und zeitgleich auf die Leinwand zu übertragen. Piscator hatte Brücken und Spiegelsysteme zur Überbrückung der Publikumsdistanz im Theater beschrieben.³⁵ Dieses Problem sollte erst Jahrzehnte später auf andere Weise gelöst werden und den Schauspielstil sowie die Rezeption im Theater verändern.

Zusammenfassend kann man also feststellen, dass Erwin Piscator das Theater mit neuer Bühnentechnik revitalisierte und technisierte. Er hat dabei die Technik nicht hinter oder unter der Bühne versteckt, sondern sie auf der Bühne ausgestellt und inhaltlich mit der Handlung gleichberechtigt verzahnt. Daraus entstand eine Inszenierung die darstellendes Spiel mit vorproduziertem Filmmaterial ergänzte. Damit nähern wir uns schon dem Live-Cinema, aber haben bis hierher nur einen Teil des Grundaufbaus beschrieben.

³² Vgl. Thomas Tode. Wir sprengen die Guckkastenbühne. S. 17.

³³ In den 1950/60er Jahren war sein Theater politisch, aber keine kommunistische Propaganda mehr. Das Publikum wurde in der Rolle des Richters gezwungen und gelangte so zu politischen Aufklärung. Siehe dazu: Marschall S. 109 – 116.

³⁴ Vgl. Schwaiger. Einbruch in die Wirklichkeit. S. 12.

³⁵ Vgl. Erwin Piscator. Technik – eine künstlerische Notwendigkeit des modernen Theaters. S. 85.

2.1.1.x. Exkurs Brechtscher Verfremdungseffekt: Immersion

Auch wenn dieser Exkurs an einigen Stellen redundant oder bei angesprochenen Szenen sehr oberflächlich beschrieben ist, soll das Live-Cinema auch als Verfremdungseffekt nach Bertolt Brecht verstanden werden, da es neue Perspektiven auf das Live-Cinema ermöglicht. Der Exkurs bezieht sich auf Teile der gesamten Arbeit und soll an den jeweiligen Stellen ergänzende Gedanken skizzieren. Einzelne Szenenanalysen werden in den entsprechenden Kapitel ausführlicher beschrieben.

Brechts Theater ist gegen das Aristotelische Einfühlungstheater der Antike, das mit dem Mittel der „Mimesis“, der Nachahmung, zum Einfühlen der Zuschauer:innen mit „Eleos“ (Jammern) und „Phobos“ (Schaudern) führen soll. Auch bei Mitchell gibt es kein Schaudern oder Jammer, kein Mitfühlen. Letztlich wirkt im Einfühlungstheater die Entladung solcher aufgestauten Gefühle kathartisch (reinigend).³⁶ Trotzdem Brecht auch gegen das spätere naturalistische Illusionstheater ist, soll der Gegenstand in seiner Verfremdung erkennbar bleiben. Muss also auf seine Mindestmerkmale reduziert werden. Brechts Theater zielt auf das Denken während der Aufführung und die Distanz zum Aufgeführten. Nicht Emotionen, sondern die Vernunft wird angesprochen, während das Publikum aus der gewohnten Komfort-Zone gebracht werden soll.³⁷

Nun ließe sich sagen, dass Zuschauer:innen eben durch das Wissen um eine Fake-Schlange auf der Bühne in der Komfortzone bleiben, doch wirkt der Verfremdungseffekt auf einer anderen Ebene. Er lässt das Publikum aufmerksamer werden und zwischen Leinwand und Schauspiel hin und her wechseln. Wobei nicht nur die Genregrenzen hinterfragt werden, sondern, wie schon angedeutet, auch die Echtheit der Filmbilder. Echtheit meint hier die Effekte und Filmtrick-Techniken, die einen stehenden Raum mit Hilfe von Lampen, Kamerafahrten und einer Stockwerkanzeige optisch und in glaubwürdige Bewegung eines Aufzuges versetzen. Oder eben eine Plastik-Schlange auf der Bühne zu einer lebend wirkenden Schlange auf der Leinwand machen. Die Spannung zwischen Realität auf der Bühne und der

³⁶ Ralf Hertel. Dramentheorie. In: Gerhard Lauer, Christine Ruhrberg (Hrsg.). Lexikon Literaturwissenschaft. Hundert Grundbegriffe. Philipp Reclam jun. Verlag. Stuttgart 2011. S. 63 ff..

³⁷ Vgl. Bertolt Brecht. Das kleine Organon für das Theater. In: Werner Hecht (Hrsg.). Schriften zum Theater 7. 1948 – 1956. Suhrkamp Verlag. Frankfurt a. M. 1964. S. 32 – 37.

Illusion im Film lassen die Illusion auf der Leinwand plötzlich unglaublich³⁸ erscheinen. Darüber hinaus wird die eigene Kinoerfahrung durchforstet oder zumindest die nächste Kinoerfahrung mit dem gewonnenen Technikwissen beeinflusst.

Brecht schreibt, dass V-Effekte gesellschaftlich beeinflussbaren Vorgängen das Vertraute nehmen sollen, um es zu hinterfragen. Da in die filmische Ausdrucksform auch das Fernsehen, sowie journalistische Fernsehbeiträge gehören, kann hier ein interessantes Beispiel herangezogen werden. Schon bei den ersten Anzeichen einer aufkommenden Lügenpresse-Debatte haben 2015 einige Fernsehsender, darunter auch der deutsche RBB und mdr, begonnen ihre eigenen Kamerateams mit einer weiteren Kamera bei den Dreharbeiten zu filmen und im journalistischen Beitrag zu zeigen. Die Redaktionsleitung der Nachrichtensendung „Brandenburg Aktuell“ des RBB begründete dies mit Bürgernähe und Glaubwürdigkeit. Medientheoretisch konnte dies auf die These gebracht werden, dass Medien erst dann hinterfragt werden, wenn sie sichtbar werden.³⁹ Allerdings wurden sie schon zuvor hinterfragt, wenn auch aus politischen Gründen, die nichts mit einem hypnotischen Einfühlen zu tun haben. Allerdings soll die gegebene Transparenz wiederum Glaubwürdigkeit erzeugen, wenn auch sie selbst inszeniert ist. Dadurch soll dem Zuschauer neben Authentizität suggeriert werden, sowie dass es bei ihrer journalistischen Arbeit nichts zu verstecken gäbe. So wie die Nachrichtensender versuchen die gesellschaftliche Debatte ins für sie positive zu verändern, kann bei Mitchell auch der Blick auf Theater, Kino und Fernsehen verändert werden und zu einer emotionalen Distanz führen. Das System Film und Theater werden als fremd betrachtet und in Mitchells Medienmix des Live-Cinema neue Gesetzmäßigkeiten entdeckt.

³⁸ Übrigens auch den zeitlichen Aspekt, da lange Zeitabschnitte im Film mit kurzen Mitteln gezeigt werden können, aber nicht als Verkürzung der (realen) Spielzeit in der Gegenwart (Theaterspezifisch: Es zeigt immer nur Gegenwart) vom Publikum wahrgenommen werden.

³⁹ Henry M. Taylor. Bilder des Konspirativen. Alan J. Pakulas The Parallax View und die Ästhetik der Verschwörung. In: Marcus Krause, Arno Meteling und Markus Stauff (Hrsg.) The Parallax View. Zur Mediologie der Verschwörung. Wilhelm Fink. Paderborn 2011. S.217. S.13.

2.1.2. 1980er: Frank Castorf

Nach Ende des Zweiten Weltkrieges⁴⁰ fanden die Künste, vor allem Film und Theater, nur langsam wieder zu der technischen Experimentierfreudigkeit der 1920er Jahre zurück und konnten erst ab den 1970ern (international ab den 1980ern) große Beachtung finden.⁴¹ Beispielsweise wurde erst in den 70er Jahren die Filmwissenschaft im angelsächsischen Raum institutionalisiert, welche dann wieder mit innovativen Theorien auf breiter Basis glänzen konnte.⁴² Davon profitiert selbstverständlich auch ein Theater, das das Medium Film nutzt.

Ein weiterer maßgeblicher Faktor ist die fortschreitende Verbreitung von technischen Medien wie der Fotografie, dem Radio, Fernsehen sowie Telefonie und Videotechnik, welche in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts auch eine stärkere, allgegenwärtige Technisierung des individuellen Alltags mit sich bringt. Erhard Ertel spricht von Kulturen als Medien (medialen/medial vermittelten Kulturen), welche er als „Wahrnehmungsreservoir“⁴³ und „sinnliches Material“⁴⁴ bezeichnet, das von Individuen und sozialen Gruppen angehäuft würde. So verändere der Mediengebrauch und die Medienerfahrung nicht nur das Alltagsverhalten der Menschen, sondern auch die Formen der Realität und Realitätswahrnehmungen – also auch der Film und Theaterwahrnehmung. Es könne durch den Rückgriff auf diese Erfahrung mithilfe des theatralen Einsatzes von „Märchen, philosophischen Traktaten, Dramentext und Witz sowie Kinderliedern, Rockmusik, historischen Ton- und Bilddokumenten und anderen Versatzstücken des Alltags“⁴⁵ mediale und gleichberechtigte kulturelle Erfahrung(-en) auf der Theaterbühne und im Publikum reaktiviert oder revitalisiert werden.⁴⁶ Es würden also kulturelle Systeme und Codes, angesammelt, zitiert und verstanden werden, um bestimmte (vermutlich eher popkulturelle, weil bekanntere) Erfahrungen des Publikums abzurufen.

⁴⁰ Kunst hatte im Nationalsozialismus einen anderen Stellenwert. Stichworte dazu: Kunst als Propaganda und romantische Ästhetik.

⁴¹ Ausgenommen des Dokumentartheaters und Brechts Epischen Theater.

⁴² Vgl. Thomas Elsaesser und Malte Hagener. Filmtheorie zur Einführung. Junius Verlag. Hamburg 2007. S. 9.

⁴³ Erhard Ertel. Montage der Kulturellen Attraktion. Frank Castorfs medienästhetische Theaterpraxis der 80er Jahre. In: Henri Schoenmakers, Stefan Bläske, Kay Kirchmann, Jens Ruchatz (Hrsg.). Theater und Medien. Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme. Transcript Verlag. Bielefeld 2008. S. 391.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Vgl. Ebd.

⁴⁶ Vgl. Ebd. S. 398.

Frank Castorfs Theaterästhetik der 1980er lebt vom Prozess der erzählerischen Anhäufung und (Attraktions-)Montage eben dieser Medien und dem Abrufen kultureller Erfahrungen, was in der Akkumulation unterschiedliche Erfahrungen und Perspektiven als Materialdepot und Ausdrucksrepertoire auf die Bühne bringt. Was in der Anhäufung, wie ein vermeintliches Durcheinander wirken mag, war an der Berliner Volksbühne – zum Höhepunkt Castorfs Karriere (1980er und 1990er) – nicht nur gewollter (formaler und inhaltlicher) Störfaktor im geteilten Deutschland, der durch den Mauerfall entmachtete wurde, sondern auch ein bewusstes Angebot verschiedener Wahrnehmungen und Erlebnisse zum selben Thema.⁴⁷

Frank Castorf spielte mit den Phänomenologien alter und neuer Medien.⁴⁸ Ein schönes, aber für diese Arbeit nicht sehr relevantes Beispiel, weil kein Videoeinsatz, möchte ich zum Verständnis kurz erläutern. 1982 hat Castorf am Theater Anklam *Othello* von William Shakespeare inszeniert. Darin gibt es eine Szene, in der Jago und Rodrigo die neue Macht Othellos und damit die neue Medienkultur darstellen. Jago tritt mit einem Revolver und einem Tonbandgerät (als kulturelle Waffe) auf die Bühne und stellt Letzteres auf einem Klavier ab. Während das alte Medium schweigt, wird das Tonbandgerät sofort abgespielt und erobert sich den auditiven Raum. Das Tonbandgerät ist mobil, einfach zu bedienen, den Sound konservierend und wird für sich selbst statt für andere gespielt. Es hat einen anderen Sound, produziert einen eigenen Sound und etabliert in diesem Moment eine neue Musikkultur – es spielt *Let it Bleed* der Rolling Stones, das inhaltliche Interpretation in geringem Maß vorgeben könnte.⁴⁹

Hier handelt es sich zwar nicht um einen Videoeinsatz oder Live-Cinema, aber um einen wichtigen Einsatz von Medien und Mediengebrauch als (Medien-)Collage. Castorf nutzt in der Inszenierung Medien um soziale und politische Sachverhalte – genauer: um den Kulturkampf darzustellen – und die Inszenierungsstrategie ist, vereinfacht gesagt, nur die Akkumulation der kulturellen Medien und ihrer spezifischen Materialität. Es werden nicht nur Figuren über ihren Mediengebrauch charakterisiert, sondern darüber hinaus auch neue (Inszenierungs-)Realitäten erzeugt bzw. neue Machgefüge transmedial dargestellt, weil die Akustik des Stücks von einem zum Anderen Medium wandert. Dieser Medieneinsatz ergänzt nicht, sondern affirmiert die Handlung, in dem er sie in eine Medienkomposition übersetzt.

⁴⁷ Vgl. Ebd. 391.

⁴⁸ Vgl. Jörg von Brincken und Andreas Engelhart. Einführung in die moderne Theaterwissenschaft. S. 131.

⁴⁹ Vgl. Erhard Ertel. Montage der Kulturellen Attraktion. S. 394 f..

Wie stark Castorfs Theaterästhetik der von Erwin Piscator ähnelt, wird zehn Jahre später bei der Inszenierung von *Endstation Amerika* (1992) an der Berliner Volksbühne besonders deutlich. Der bespielte Bühnenraum besteht aus einer auf der Bühne aufgestellten, bühnenbreiten und zum Zuschauer geöffneten Box. Auf der rechten Seite befindet sich eine Küche und an der hinteren Wand eine Tür durch die die Schauspieler auf die Bühne treten. Im selben Raum, aber auf der linken Seite der Box steht ein Bett von dem aus ein Fernseher einsehbar ist, deren Bild auch das Publikum sieht. Auf dieser Seite befindet sich an der Rückwand ein weiterer, nur durch eine Türöffnung einsehbarer Raum, der ein Badzimmer darstellt. In diesem ist eine dem Publikum nicht sichtbare Kamera auf einem Stativ verborgen, welche Live-Bilder aus dem Badezimmer auf den Fernseher im Vorraum sendet. So kann das Badezimmer über die Kamera eingesehen werden. Über der Bühne befindet sich eine Anzeigetafel, die den Damentext samt Nebentext und Regieanweisung und anderem Text in verschiedenen Sprachen anzeigt. Manchmal werden auch statt des Textes Muster angezeigt. Die Tafel agiert wie eine Figur und unterhält sich teilweise mit den Schauspielenden auf der Bühne. Dazu wird die Inszenierung von Musik begleitet, die die Funktion einer Filmmusik übernimmt.⁵⁰

Brincken und Engelhart vergleichen diesen Bühnenaufbau mit Big Brother, Serien und Hollywood, doch hier drängt sich eher der amerikanische Begriff der Sitcom auf. Dieser kann jedoch wieder problematisiert werden, da der Begriff die Art des Spiels, also die Situationskomik, bezeichnet aber nicht das Live-Format mit (wenn wirklich vorhanden) Publikum, Schauspiel, Bühne und sichtbarer Kamera, was zusätzlich für ein Publikum außerhalb des Studios produziert und konserviert wird. Für das Fernsehpublikum braucht es dann nämlich wieder einen neuen Begriff, der nicht Live-Cinema sein kann. Jedoch auch das Spiel vor dem Sitcom-Publikum ist streitbar, da das Publikum (falls wirklich vorhanden und nicht lediglich als Sound eingespielt) nur einen Live-Charakter imitieren soll. Es wird im Grunde nicht für dieses Publikum gespielt, sondern das anwesende Publikum instrumentalisiert für eine Atmosphäre und Lacher – welche wiederum einem Fernsehpublikum als Identifikationspunkt⁵¹ vorgeführt wird. Auch das mehrfache Drehen von Szenen und das Konservieren der Aufnahmen im Format der Sitcom sprechen gegen das

⁵⁰ Vgl. Jörg von Brincken und Andreas Engelhart. Einführung in die moderne Theaterwissenschaft. S. 128 – 132.

⁵¹ Auch hier kann auf Kollektivismus verwiesen werden. Das kollektive Lachen des instrumentalisierten Publikums soll das Individuum vor dem Fernseher ebenso zum Mitlachen motivieren, da die Szene von einem Kollektiv schon als witzig/zum Lachen befunden wurde.

Live-Cinema. Stattdessen spräche es für eine einfache Film- und Fernsehproduktion mit Zuschauern oder vorgetäuschter Liveness. Castorfs Theaterästhetik entspricht aber dem Live-Cinema, wie sich in folgenden Kapiteln herausstellen wird.

Anders als in Castorfs *Othello* oder Piscators *Rasputin* geht es bei dem Medieneinsatz in *Endstation Amerika* nicht um die Unterstützung oder Ergänzung der Handlung mithilfe von Gegenüberstellungen, sondern um eine weitere Facette: dem subversiven Kommentar, der eben nicht die Handlung ergänzen, sondern die gesamte Inszenierung dekonstruieren soll. Diesen Ansatz verfolgt Castorf besonders mit seinem Videoeinsatz.

Er setzt in *Endstation Amerika* die Kamera bewusst in einen unüberschaubaren Raum und versteckt sie gleichzeitig vor dem Auge des Publikums. Dadurch konstruiert er einen videoüberwachten Raum und einen „voyeuristischen Blick“⁵² in ein Badezimmer – die intime Funktionswahl des Raumes ist dabei zu treffend für einen Zufall. Dieser Aufbau spielt mit der Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit von Räumen und ihrer ausgewählten Darstellung in Bildausschnitten, worauf ich jedoch in späteren Analysen der Beispiele eingehen möchte.

An diesem Punkt ist mir bei Castorf die Funktion und Wirkung dieser Kamera wichtiger. Denn die Kamera ist nicht nur statischer Beobachter, sondern auch dynamisches Requisit für die Selbstinszenierung der Schauspieler:innen, was an die Kommunikation und Eigendarstellung im Internet erinnert. Schauspielende filmen Schauspieler:innen und außergewöhnlicher Weise auch das Publikum. Nach Brincken und Engelhart würden damit alle Beteiligten Teil des theatralen Prozesses und dem Publikum würde bewusst, dass es innerhalb der Medien eine Haltung habe und Rolle spiele. Es ginge Castorf um die Frage: Was ist wann in welchem Medium eine Rolle?⁵³ Diese Frage würde jedoch implizieren, dass Castorf das Theater als Medium verstünde, was wiederum spekulativ ist. Ob das Theater ein Medium oder Ort der medialen Akkumulation ist, versuche ich im späteren Kapitel über Medialitätskonzepte darzustellen.

Deutlich wird jedoch, dass dem Publikum nicht nur eine fiktive Realität gezeigt wird, die es teilweise nur über die Kamera zu sehen bekommt, sondern, dass es auch selbst Teil dieser Realität wird, indem es plötzlich selbst live auf dem Fernseher erscheint. Dadurch wird die gesamte Inszenierung dekonstruiert und die gespielte Realität mit der Realität des Publikums

⁵² Vgl. Jörg von Brincken und Andreas Engelhart. Einführung in die moderne Theaterwissenschaft. S. 128 – 132.

⁵³ Vgl. Ebd.

gemischt. Es findet eine Vermischung von Leben und Schauspiel, also die von Piscator geforderte Überführung von Kunst in die Lebensrealität, innerhalb des Theaters statt, welche gleichzeitig die Frage nach der Echtheit der zuvor und danach gesehenen Bilder provoziert. Es gibt keine Trennung zwischen Publikum und Schauspiel, sowie keine Trennung von gespielter Zeit und Realität und tatsächlicher Realität mehr. Alles wird zu einer gemeinsamen Erfahrung.

Dies hat nicht nur innerhalb des Theaterschauspiels eine politische Relevanz, die das Publikum aktiviert, inkludiert und ein kollektives „Massenerlebnis“⁵⁴ (wie Piscator: Kollektivismus) schafft. Auch außerhalb des Theaters (z. B. Fernsehen, Film) werden mit diesen Mitteln die medialen Bilder in Frage gestellt und die Medienpolitik zwischen Sender (Medien) und Empfänger (Masse) aufgeweicht. Jede:r Zuschauer:in muss eine Haltung zu den gesehenen Bildern entwickeln und die (Realitäts-)Bilder hinterfragen. Im Zusammenhang zu *Endstation Amerika* sprechen Brincken und Engelhart von Medienbildern, die im Wechsel die Spezifität und Inszenierungsstrategie der jeweiligen Medien zeigen, was zur Verdeutlichung der Künstlichkeit der Szene führe. Dadurch würde keine wirkliche Realität gegeben, sondern eine Infragestellung der gegenseitigen Medienbilder die theatrale Mimesis verhindern. Statt das „richtige Leben“ darzustellen, würde das Theater von Castorf Skepsis beim Publikum und die Kontrolle des Inszenierten erzeugen.⁵⁵

An dieser Stelle geht Castorf über Piscator hinaus. Die an die 1920er angelehnte Theaterästhetik wird in der Gesellschaft der 1980er/90er weiterentwickelt, da für Castorf eine Darstellung der fragmentisierten Welt nicht mehr möglich sei. Ein Überblick, sei nach Brincken und Engelhart nicht mehr glaubhaft. Die „letzte Wahrheit“ sei die Dekonstruktion von Schauspielstilen und Medien – also der multiperspektivischen Welt.⁵⁶ Castorfs Theaterästhetik als Schaulaboratorium emanzipiert und aktiviert das Theaterpublikum. Es muss im Theater eine Haltung zum Gesehenem entwickeln und erwirbt gleichzeitig die Medienkompetenz Medien als subjektive Realitätsfragmente oder zumindest als konstruierbare Bildausschnitte zu erkennen. Damit wird das Publikum aus dem einlullenden Medienkonsum befreit und wird sich der eigenen Rolle und Macht das Gesehene nicht als einzige Wahrheit zu akzeptieren bewusst. Brincken und Engelhart sprechen idealistisch sogar

⁵⁴ Ebd. S. 131.

⁵⁵ Vgl. Ebd.

⁵⁶ Vgl. Ebd.

von der Aufhebung von Normativität und Wahnsinn in einer multiperspektivischen Welt, da es keinen [absoluten] Realitätsbezug gibt.⁵⁷

Wo Erwin Piscator noch Bilder als gegebene Realität bzw. als Dokument zur Ergänzung der Handlung zeigte, hinterfragt Frank Castorf eben diese Bilder oder alle Bilder auf ihre Realitätsdarstellung. Er weist auf die multiperspektivische Welt hin, die immer nur als Inszenierung oder Fragment künstlich dargestellt werden kann. Castorf dekonstruiert die Medien und das Mediensystem zu eben dieser Darstellung von Fragmenten. Dies ist für das Live-Cinema grundlegend, weil es dabei immer um die Gleichzeitigkeit von mehreren Perspektiven auf eine Handlung geht. Zwei Ansätze, die in den späteren Aufführungsanalysen wichtiger werden, sind auch schon in *Endstation Amerika* angedeutet: 1. Wird die Aufmerksamkeit des Publikums auf das Schauspiel und deren mediale Repräsentation geteilt, was zu einem Entscheidungszwang des individuellen Blickes führt. 2. Wechselt die Live-Kamera zwischen der Rolle des unbeteiligten Beobachters und der einer Requisite mit der gespielt wird. Jedoch wird ein anderes Medium, die Anzeigetafel, fast wie eine Figur genutzt. In diesem Ansatz ist die, auch inhaltlich, statische Anzeigetafel nicht in der Lage auf Unvorhergesehenes spontan zu reagieren, wie es dynamische Figuren könnten – und mediale Figuren es z. B. bei Mitchell können. Diese Ansätze werden bei anderen Regisseur:innen aufgenommen und weitergeführt, auf welche ich später genauer eingehen werde.

⁵⁷ Vgl. Ebd. S.132.

2.2. Genre: Live-Cinema zwischen Film und Theater

2.2.1. Filmische Bezüge

Neben dem technischen Aufbau, der sich im Wort „Cinema“ verbirgt, ist auch die Liveness ein ebenso wichtiger Bestandteil des Live-Cinema. Die Anfänge des Live-Cinema, vor allem im Kontext des Theaters, lassen sich schwer an einer einzelnen historischen Bewegung oder einem Ort festmachen, weil es sich nicht nur aus dem Theater, sondern auch aus dem Film entwickelte – ohne tatsächlich in eines der Genres zu fallen. Ein weiterer Ansatz könnte jedoch, laut Paul Arthur, schon mit dem Beginn der Filmgeschichte im Stummfilm herausgestellt werden. Laut ihm gäbe es eine Trennung von Gesehenem auf der Leinwand [Vorproduziertem] und dem Umgebenden [Liveness]. Die gezeigten zweidimensionalen Bilder wären von multisensorischen Live-Effekten begleitet. Dazu würden nicht nur besondere Vorstellungsorte wie Zugabteile genutzt, sondern auch Live-Stage-Acts, die den musikalischen oder verbalen Soundtrack des Films live mischten.⁵⁸ Die musikalische Live-Begleitung von Stummfilmen ist vermutlich das populärste Beispiel für Live-Stage-Acting im Kontext von Live-Cinema und könnte in seiner auditiven Form den wohl beständigsten Schwerpunkt der umgebenden Bildergänzung bilden. Man denke nur an aktuelle Stummfilmvorführungen mit Orchester oder die live-Neusynchronisierung von Filmen (Dubbing), die jedoch nicht erst im 21. Jahrhundert erfunden wurden. Schon um die 1930er wurden Partituren für die Live-Begleitung von Stummfilmen komponiert. James Monaco⁵⁹ führt in diesem Kontext Beispiele wie Hans Richters *Vormittagsspuk* (1928), Walter Ruttmanns *Berlin – Die Sinfonie der Großstadt* (1927) und Sergej Eisensteins Schema für die Harmonisierung von Filmbild und die Partitur von Sergej Prokofjew in *Aleksander Nevskij* ein. Direkte Bezüge zu Piscators Totaltheater können zwar nicht nachgewiesen werden, aber die Ansätze gleichen sich zumindest in ihrer immersiven Absicht.

In den 1950er Jahren seien nach Arthur die Live-Effekte in kommerziellen Hollywood-Studios weiterentwickelt worden. „In-theatre-Horroreffekte“ wie knarrende Dielen in der Umgebung des Publikums oder in die Sitze integrierte Elektroschocker bei Vorführungen von *The Tinger* scheinen dabei groteske Beispiele zu sein, aber sie verdeutlichen neben der Multisensorik, den ergänzenden Live-Aspekt mit einer immersiven Wirkungsabsicht, die in den 60er Jahren

⁵⁸ Vgl. Paul Arthur. Introduction: Live-Cinema. In: Millennium Film Journal. Bd. 43/44. New York 2005. S. 3.

⁵⁹ James Monaco. Film verstehen. Kunst, Technik, Sprach, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien. Rowohlt Verlag. Hamburg 2009. S. 56 – 57.

in einem „Multimedia-Spektakel“⁶⁰ gipfelten. Paul Arthur verweist weiter auf die Filmavantgarde mit künstlerischem Anspruch, welche ein ästhetisches Live-Cinema entwickelte um alternative Vorführungssituationen als Ergänzung zu ihren traditionellen Bildprojektionen zu bieten.⁶¹ Dabei und bei bildschirmorientierten Galerieinstallationen kann jedoch eher von „Paracinema“ gesprochen werden, als von Live-Cinema. Irina O. Rajewsky spricht hier auch von „intermedia“, also der Kombination verschiedener Ausdrucksformen als Hybridformen ohne Gattungszuweisung des Dadaismus und des Futurismus, der sich auch viel der Happenings und Performances bediene.⁶² Live-Cinema bedeutet aber nicht die Kombination, sondern die Verzahnung von Medien.⁶³

Während es der Vertonung von vorproduzierten Stummfilmen um die Lösung technischer Hindernisse oder Immersion ging, geht es dem Live-Cinema vor allem um die Liveness. Live-Cinema ist eine einmalige Echtzeit-Produktion, die sich aus Schauspiel und seiner medialen Repräsentation zusammensetzt ohne dabei einen Film zu produzieren und konservieren zu wollen.

Einen ähnlich ergänzenden Ansatz, wie die Ausweitung des Stummfilms, hat das Expanded Cinema. Dabei ging es Künstlern wie John Cage, Claes Oldenburg und Jasper Jones jedoch nicht um die Lösung technischer Probleme oder der Ergänzung von medialen Inhalten, sondern um die Öffnung von Kunstgrenzen und die experimentelle Verschmelzung von Medien für den Diskurs von Kunstzwängen.⁶⁴ Dabei bezieht sich der US-Amerikanische Diskurs mit Gene Youngblood um das Expanded Cinema auf das Erforschen neuer Effekte, Methoden und Technologien im Feld von Bild und Ton (Whitney Brüder, Jordan Belson, Nam June Paik). Für Youngblood stand nicht das Zusammenspiel, also das intermediale, im Vordergrund, sondern neue visuelle Ausdrucksmittel mithilfe von innovativer Technologien (computergenerierte Bilder, neue optische Kopierverfahren, Videoelektronik). Die kritische Betrachtung eines intermedialen, ästhetischen und konzeptuellen Diskurses (Künstler:innen wie Peter Weibel, William Raban, Annabel Nicolson) war in Europa wichtiger als neue visuelle

⁶⁰ Paul Arthur. S. 4.

⁶¹ Vgl. Paul Arthur. S. 3 – 4.

⁶² Irina O. Rajewsky. Intermedialität. A. Franck Verlag. Tübingen und Basel 2002. S. 9.

⁶³ Mehr im Kapitel zu Medialitätskonzepten

⁶⁴ Vgl. Malcolm Le Grice. Mapping im Multi-Space – Vom Expanded Cinema zur Virtualität. In: White cube, black box: Werkschau Valie Export und Gordon Matta-Clark; Skulpturensammlung, Video, Installation, Film, Vorträge; Reader zur Vortragsreihe, Ausstellung, EA-Generali Foundation. Wien 1996. S. 241.

Effekte.⁶⁵ Obwohl es keinen historischen künstlerischen Diskurs dieser neuen Kunstform gab, was freies Arbeiten und neue Formen des Films (auch in Tradition anderer Kunstgattungen) ermöglichte, begründet Youngblood den experimentellen Antrieb des Expanded Cinema mit dem Experimentalfilm, der sich stark mit der Materialität (Färbung, Schnitt, Standbilder, Ausrichtungen etc. bei Vertov und Méliès) statt den produzierten Illusionen des Films beschäftigt.⁶⁶

Solche Montage- und Produktionstechniken passen auch zu Sheldon Renan, der Expanded Cinema nicht als Stil einer Filmproduktion, sondern als Geist der Forschung in viele verschiedene Richtungen bezeichnet. Für Renan handelt es sich dabei unter anderem um die Nutzung unterschiedlicher Projektionen, um ein einziges Werk zu zeigen. Dabei schließt er auch computer generierte und elektronisch manipulierte Bilder mit ein, bis hin zu einem Punkt, an dem Filmeffekte sogar ohne tatsächlichen Film produziert werden.⁶⁷

Zusammenfassend kann man mit Mathias Michalka sagen, dass das Expanded Cinema als Versuch zu verstehen ist, „die Grenzen der Filmleinwand zu sprengen und Film wieder auf seinen Wert als Medium zurückzuführen, befreit von jedem Sprachcharakter, den er im Lauf seiner Entwicklung angenommen hat.“⁶⁸ Es handele sich also um den Entschluss mit der Wirklichkeit und der Sprache, die sie konstruiert aufzuräumen.

2.1.2. Differenzierung zwischen Film und Theater

Anders als das Live-Cinema wird das Bewegtbild des Films – egal ob visuell, musikalisch (visuelle Rhythmik), narrativ, dramatisch oder dokumentarisch – konserviert. Der Film, den James Monaco als produziertes Werk mit „eigenständigem Leben“⁶⁹ versteht, wird immer auf einem analogen oder digitalen Datenträger gespeichert und von diesem immer wieder wiedergegeben. So ist das quantitative Potenzial des Film erheblich höher als das des Live-Cinemas, welches nur auf die Zuschauer:innen der jeweiligen Theateraufführung begrenzt

⁶⁵ Vgl. Ebd. S. 239 – 241.

⁶⁶ Vgl. Ebd. S. 246 – 250.

⁶⁷ Sheldon Renan. The underground film: an introduction to its development in America. Studio Vista. London 1968. S. 227.

⁶⁸ Matthias Michalka. Vom Aktionismus und Expanded Cinema zur Arbeit mit TV und Video. Peter Weibels Kommunikationsanalytik in den 60er Jahren. Diplomarbeit an der Universität Wien 1995. S. 41. Zitiert nach Scheugl und Schmidt.

⁶⁹ James Monaco. Film verstehen. S. 32 - 51.

ist.⁷⁰ Das Live-Cinema produziert zwar kinematographische Bilder, allerdings keinen Film im materiellen, wiederholbaren Sinn. Douglas Kahn grenzt das Live-Cinema stark vom Kino ab. Für ihn ist das Kino unbelebt und konserviert, die Art der Produktion ist nicht sichtbar und obwohl es auch in der Produktion eines Films Live-Effekte gäbe, müsse all das Material nach der Produktion durch das Nadelöhr der Postproduktion. All das bricht das Live-Cinema auf, da es das vor Ort Produzierte weder konserviert und nachbearbeitet noch zur Rezeption vervielfacht und verteilt wird.⁷¹

James Monaco spricht jedoch nicht wegen der Wiederholbarkeit der Repräsentation von Film als „reproduzierende Kunst“⁷² oder „aufzeichnende oder Protokollkunst“⁷³, sondern wegen der Wiederholung von realen Phänomenen (der Realität). Film, Ton und die Fotografie würden direkt in einfachen Codes in Bild oder Sprache gespeichert und wiedergegeben. Sie würden durch die Aufzeichnung und somit Hör- und Sichtbarmachung dessen, was im Leben zu sehen ist, neutraler und „wahrheitstreuer“⁷⁴. Der Film bietet bewegte, nachahmende Perspektiven auf komplexe, detaillierte Narrative und Themen⁷⁵ und hat die Möglichkeit das „optisch-Unbewusste“⁷⁶ wahrnehmbar zu machen und dadurch neue Strukturen zu schaffen:

„Unter der Großaufnahme dehnt sich der Raum, unter der Zeitlupe die Bewegung. Und so wenig es bei der Vergrößerung sich um eine bloße Verdeutlichung dessen handelt, was man ‚ohnehin‘ undeutlich sieht, sondern vielmehr völlig neue Strukturbildungen und der Materie zum Vorschein kommen, so wenig bringt die Zeitlupe nur bekannte Bewegungsmotive zum Vorschein, sondern sie entdeckt in diesen bekannten ganz unbekannte“ (Benjamin. S. 499f.)⁷⁷

Wahrheitstreue ist jedoch relativ. Wenn etwas fokussiert wird, was vorher nur Unbewusst wahrgenommen werden konnte, ist das eine Art von überspitzter (Hyper-)Realität und damit vielleicht als ohne Medien wahrnehmbare Realität fraglich. Als noch stärker überspitztes

⁷⁰ Vgl. Ebd.

⁷¹ Vgl. Douglas Kahn. S. 257 f.

⁷² James Monaco. S. 23.

⁷³ Ebd. S. 40.

⁷⁴ Ebd.

⁷⁵ Vgl. Ebd. S. 45 - 51

⁷⁶ Regine Elzenheimer. Simultanität – Immaterialität – Performativität. Aspekte der Intergration elektronischer und live-elektronischer Medien im zeitgenössischen Musik-Theater. In: Henri Schoenmakers, Stefan Bläske, Kay Kirchmann, Jens Ruchatz (Hrsg.). Theater und Medien. Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme. Transcript Verlag. Bielefeld 2008. S. 340.

⁷⁷ Walter Benjamin. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Dritte Fassung. In: Ders.. Gesammelte Schriften I/2. Rolf von Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Hrsg.). Suhrkamp. Frankfurt am Main 2011. S. 499 f..

Beispiel kann die Arbeit mit einem Mikroskop dienen. Sicherlich sind Bakterien ein Teil der Realität, aber nicht im Alltag wahrnehmbar. So ist mir ihre Vergrößerung eine Veränderung der Realitätswahrnehmung und des Umganges mit Bakterien in der neuen Realität.

Den Gegenpol dazu bildet für Monaco zum Beispiel das Gemälde, bei dem sich Künstler:innen zwischen Motiv und Betrachter:in stelle und es so verändere. An dieser Stelle würde nicht nur Alexander Kluge widersprechen, sondern auch Monaco selbst tut es. Denn schon die Auswahl der zu filmenden Bildausschnitte durch Regisseur oder Kamera würde die Realität oder die „Wahrheit“ zerstören, auch wenn die Darstellung – im Vergleich zur Malerei, Fotografie, Literatur – realistischer ist. Hinzu kommt der zum Film gehörende Dreh mit Filmtricks und Schauspielenden (statt „echten“ Menschen in „echten“ Situationen) sowie die von Monaco angemerkte Post-Produktion. Die Montage, das Morphing und Sampling zerstöre so etwas wie eine „Wahrheit“ und stelle sie in Frage.⁷⁸ Die Produktion der Filmbilder wird zugunsten der Immersion und der Handlungskontinuität verschleiert. Es entsteht eine montierte Szene, die so nie stattgefunden hat.

Das Live-Cinema stellt hingegen seinen einmaligen Produktionsprozess als „performance of recording“⁷⁹ (Aufführung des Films) aus, der sich gegen den Film als komponiertes Werk stellt. „Filme sind für ein Publikum gemacht, aber nicht vor ihnen“⁸⁰, schreibt Douglas Kahn über den Film. Live-Cinema hingegen ist ausschließlich vor einem und für ein, und zwar das anwesende Publikum gemacht. Der Film ist eine Aneinanderreihung von Bewegtbildern, die durch den Schnitt des Filmmaterials eine Handlung ergeben. Die erzeugte Komposition ist schließlich fest und unveränderbar. So geht im Film die Spontanität verloren, die das Theater und auch das Live-Cinema als „performance of recording“ ausmachen.

Der Spontanität und Improvisation kommt im Arbeitsprozess des Films weniger Bedeutung zu als im Theater oder dem Live-Cinema – auch wenn hier zwischen klassischen Mainstream-Hollywoodproduktionen, welche großen Wert auf schnelle Produktion und Budgets legen und freieren, künstlerischen Ansätzen, wie Andreas Dresen oder Werner Herzog sie vertreten, unterschieden werden muss. Ich beziehe mich auf Hollywood-Produktionen.⁸¹ Der

⁷⁸ Vgl. James Monaco. S. 40.

⁷⁹ Douglas Kahn. 258.

⁸⁰ Ebd. 257.

⁸¹ Auch in Hollywood-Produktionen gibt es improvisierte Szenen, die es in den Film geschafft haben, weil Filmschauspielende trotz Drehbuchabweichungen nicht aus ihrer Rolle gefallen sind. Filmschauspielende werden dafür besonders gelobt, obwohl das Verbleiben in der Figur im Theater oft grundsätzlich ist.

kreativste und größte Arbeitsschritt im Hollywoodfilm ist die Pre-Production in der nicht nur das detaillierte Drehbuch geschrieben wird, an das sich Schauspielende zu halten haben, sondern auch ebendiese in Castings ausgewählt werden. Zudem werden Techniker:innen gesucht, Budgets kalkuliert und Pläne geschrieben. Alles Folgende sei nach Monaco nur die Ausführung der Pläne.⁸² Solche Vorbereitungen betreffen auch das Theater und das Live-Cinema, da sie natürlich Fehler und Kosten bei der Produktion sparen wollen. Jedoch unterscheidet sich der Ansatz der Ausführung und ihrer Bedeutung. Für den Film sind die Dreharbeiten nur ein Ansammeln von Rohmaterial. Szenen werden mehrfach gedreht bis Perfektion erreicht ist, wenn auch verteilt auf verschiedene Aufnahmen, die dann in der Postproduktion zusammengeschnitten werden können. Das Schauspiel im Theater oder Live-Cinema ist im Augenblick des Spiels das Endprodukt. Es geht um das Spiel also den Prozess, nicht um die Produktion eines physischen Produktes.

Das gespielte Universum des Theaters und des Live-Cinemas ist dabei erheblich physischer als das des Films, obwohl die Wurzeln des Filmdramas im Bühnendrama liegen und der Film ein viel höheres Potenzial hat bildhaft, lebendig und präzise zu sein und auch größere erzählerische Möglichkeiten hat. Das klingt erst einmal paradox, doch die Achillesverse des Films ist die Geschlossenheit des Films. Er ist nach Veröffentlichung nicht nur unveränderbar, sondern für das Publikum auch zu keinem Zeitpunkt physisch betretbar, ertastbar oder veränderbar⁸³ – trotzdem der immersive Effekt der Handlung im Kino erheblich stärker ist. James Monaco beschreibt das Theater und den Film vergleichend und stellt dabei einige Punkte heraus, die zwar deskriptiv sind, aber gerade in der Gegenüberstellung paradoxe Erkenntnisse zulassen.

Wie schon erwähnt ist der Filmblick ein ausgewählter Blickwinkel und unabänderlich fokussiert, während der Theaterblick frei ist. Das Theaterpublikum kann einen individuellen Blick und so eine individuelle Wahrnehmung entwickeln. Auch die Schauspielstile unterscheiden sich von Film zu Schauspiel. Der Film ist durch die Großaufnahme und Nähe im Allgemeinen auf ausdrucksstarkes Schauspiel ausgelegt, das auch in kleinsten Gesichtsregungen akzentuiert werden muss. Das Theaterschauspiel muss mit größeren Gesten arbeiten, da über eine große Distanz zwischen Bühne und Publikum kommuniziert werden muss. Hier ist neben eindeutigen Gesten vor allem eine ausdrucksstarke Stimme

⁸² James Monaco. S. 133.

⁸³ Vgl. Ebd. S. 52 – 55.

gefragt. Die Stimme im Film hingegen, kann auch erst in der Postproduktion nachsynchronisiert und die Mikrofone theoretisch beim Dreh weggelassen werden. Zudem sind auch unterschiedliche Spielrahmen gesetzt. Der Filmdreh ist eine Rohmaterialsammlung und kann sogar Laien einbeziehen oder Menschen, die nicht wissen, dass sie gefilmt werden. Der Rahmen im Theater ist immer eine Inszenierungssituation, eine bewusst konstruierte und künstliche einmalige Aufführung, über welche sich das Publikum bewusst ist – auch über mögliche Interaktionen zur Grenzauflösung von Bühne und Publikumraum. Nun würde man das Theater für freier und „realistischer“ halten, da es sich um echte Schauspieler und ein ‚freies‘ Publikum handelt. Doch der Spielfilm kann durch seine Geschlossenheit (und damit perfekte Illusion) einen Realismus bieten – oder in der Post-Produktion konstruieren –, den Theater, trotz Unmittelbarkeit, Liveness⁸⁴ und Kontakt zum Publikum nicht erreichen kann.

An dieser Stelle möchte ich in Kürze auf die wichtigsten Merkmale der Postproduktion des Films einschieben und sie vom Theater und Live-Cinema abgrenzen: Der Filmschnitt von Bildern ist offensichtlich und wurde in dieser Arbeit schon mehrfach angesprochen. Dabei geht es vor allem um das Auswählen und Verbinden verschiedener „shots“ (Einstellungen) zu einer Handlung sowie um die Bildkorrektur (Farb- und Lichtanpassung auf einen Standard, Akzentuierung) und optische Effekte (Auf-, Über- und Abblenden, Bildeinfrierung, Masken, Mehrfachbelichtungen etc.). Handwerklich ähnlich funktioniert der Schnitt des Filmtons. Bild und Soundtrack werden aneinander angepasst, wobei Töne hinzukommen können, die beim Dreh nicht vorhanden waren. Außerdem kann der Ton und Stimmen nachsynchronisiert (also neuerzeugt⁸⁵) werden. Dafür muss anders als bei Bildern nicht erneut gedreht werden. Beide Aspekte gibt es im Theater nicht, das alles, abgesehen von zusätzlichen Video- und Soundeinspielungen, wird zum Zeitpunkt der Aufführung von den Schauspielenden erzeugt. Da es sich bei der Post-Produktion um die Bearbeitung von bestehendem Material handelt, kann auch das Live-Cinema davon abgegrenzt werden, obwohl es durchaus Bezüge zu Mitteln der Bild- und Tonbearbeitung gibt, auf die ich im Fazit dieses Kapitels eingehen werde. Ein weiterer wichtiger Punkt sind die Spezialeffekte und Trickaufnahmen. Hier kann in künstliche Bewegtbilder (Daumenkino, Cartoons, 2D- und 3D-Animationen mithilfe von CGI und Motioncapture) und künstliche Standbilder (Zeichnungen, Malerei, Glasaufnahmen,

⁸⁴ Übrigens ist der Begriff Live historisch zu verstehen, da erst mit dem Aufkommen des Films als Speichermedium das live-Schauspiel eine relevante Rolle bekam. Zuvor konnte das Schauspiel im Theater nur live sein, weil es so etwas wie nicht-live nicht gab. Siehe dazu: Patrice Pavis. Medien auf der Bühne.

⁸⁵ Das „Dubbing“ wird auch für Übersetzungen genutzt.

Modelle und Miniaturen) unterschieden werden sowie in kombinierte (künstliche und reale) Bilder.⁸⁶ Die ersten beiden Kategorien sind zu Filmspezifisch um in dieser Arbeit auf sie einzugehen. Auf die letztere komme ich am Ende des Kapitels zu sprechen.

Der Film schafft also durch seine Möglichkeiten der Nachbearbeitung kontinuierliche Bilder/Handlungen, die einen stärkeren immersiven Effekt haben. Im Theater ist schon die Einteilung der Handlung in Szenen und Akte in dieser Hinsicht problematisch. Pausen und Umbauten erschweren das Einfühlen in die Handlung zusätzlich. Der Film hingegen hat allerdings keinerlei Möglichkeit zur Interaktivität. Selbst in Virtuell Reality fehlt die Interaktivität, die das Theater und Live-Cinema haben.

Doch auch dort, haben schon Erwin Piscator und andere erkannt, dass auch das Theater Probleme mit der Interaktivität und der Distanz zwischen Schauspiel und Publikum hat. Monaco führt hier zwei Theateransätze ein, die zumindest die Immersionsproblematik im Theater zu lösen versuchen. Als erstes bezieht sich Monaco auf das Theater der Grausamkeit von Antonin Artaud. Dieser hat versucht die Grenze zwischen Schauspiel und Publikum aufzulösen, indem er es mit in das Spiel einbezog, Intimität schuf, an ein Totaltheater (siehe Piscator) anknüpfte und mehr (körperliche) Sinne ansprach. Die Folge sollte eine Art Trance des Publikums sein. Der zweite Ansatz ist der Bertolt Brechts. Das Epische Theater nutzt Verfremdungseffekte, um den Zuschauer als aktiven Betrachter zu Entscheidungen zu ‚zwingen‘. Hierbei handelt es sich mehr um eine intellektuelle Teilnahme statt eine körperliche. Gemeinsam haben beide, dass sie sich gegen die Nachahmung der Realität stellen.⁸⁷

Paradoxerweise kann also festgestellt werden, dass der Film, der sich vor allem in Bewegung und mithilfe der Immersion äußert, mehr auf eine körperliche und affektive Erfahrungen zielt, obwohl der Inhalt nicht real oder physisch greifbar ist. Das Theater hingegen, das als Ort und im Augenblick der Aufführung eine physische Realität darstellt, ist inhaltlich weniger immersiv und damit eher eine intellektuelle Erfahrung – auch wenn sie sehr wohl körperliche Reaktionen hervorruft.

⁸⁶ Vgl. James Monaco. S. 134 – 151.

⁸⁷ Vgl. Ebd. S. 52 – 55.

2.2.3. Grundstruktur des Live-Cinema

Da es für Live-Kamera-Inszenierungen wie die Katie Mitchells noch keinen einheitlichen Begriff gibt, muss ich selbst nach passenden Begriffen suchen. Selbst die Berliner Schaubühne, die regelmäßig solche Inszenierungen zeigt, konnte auf Anfrage keinen Begriff für diesen Einsatz von Live-Kameras nennen – obwohl Katie Mitchell dort Hausregisseurin ist und aktuell auch Milo Rau *Lenin* als Live-Cinema aufführt. Wie alle Gattungsdefinitionen, kann auch diese nur allgemeine, sich von Inszenierung zu Inszenierung wiederholende Aspekte berücksichtigen. Dieser Versuch muss als offener Rahmen verstanden werden, der innerhalb des Live-Cinema Variationen zulässt, aber ebenso offen für Ausbrüche ist.

Bei der Beschreibung des Filmes und seiner Mittel wurde deutlich, wie sehr sich der Film vom Theater unterscheidet, auch wenn er sich mediengeschichtlich am Theater orientierte. Das Theater und der Film können gewissermaßen als Gegenpole des Schauspiels verstanden werden, auch wenn hin und wieder Überschneidungen statt Gegensätze auffallen. Das Live-Cinema kann in etwa zwischen Theater und Film verortet werden. Gerade das Dazwischen, das in-between wird in Bezug auf das Live-Cinema eine maßgebliche Rolle spielen. In dieser Arbeit wird Live-Cinema zwischen den Medien, zwischen Schauspiel und Choreographie, Realität und Illusion, Sehen und nicht-Sehen sowie den Schauspielenden und Publikum analysiert, um seine kunstpolitische Tragweite und intermediale Wirkungsmacht darzustellen. Denn als Genre, aber auch Inszenierungsmittel, entwickelt es seine Wirkungskraft immer in seiner (teils gegenpoligen) Fragmentarität und deren Disjunktion. Live-Cinema ist in jedem Fall mindestens ein Medien-Mix ohne eines der Fragmente völlig zu absorbieren.

Einer der wichtigsten und offensichtlichen Aspekte ist die Liveness⁸⁸ und Einmaligkeit. Der Begriff Live-Cinema kommt den Eigenschaften seiner Inszenierungen am nächsten und beschreibt gleichzeitig die Voraussetzung für seine Definition und grenzt von anderen Genres ab. Der Wortteil „Live“ beschreibt seine Einmaligkeit und Unmittelbarkeit. „Live“ ist auch für Patrice Pavis die Produktion in Echtzeit für ein Publikum.⁸⁹ Der Zusatz „Cinema“ begrenzt auf einen Ort, als auch auf seine technischen Mittel, die Kamera und die Repräsentation ihrer Bilder.

⁸⁸ Vgl. Philip Auslander. *Liveness: performances in an mediatized culture*. Routledge Verlag. London 1999.

⁸⁹ Vgl. Patrice Pavis. *Medien auf der Bühne*. In: Kati Röttger und Alexander Jakob (Hrsg.). *Theater und Bild. Inszenierungen des Sehens*. Transcript. Bielefeld 2009. S. 121.

Der Aufbau besteht in einem „Closed-Circuit“ aus Spiel vor der Live-Kamera und Publikum sowie in der Kombination dessen mit der Live-Übertragung auf eine Leinwand im Sichtfeld des Publikums. Obwohl der „Closed-Circuit“ ein technischer Begriff ist, der vor allem einen Kreislauf ausdrückt, und dass die gefilmten Bilder auf keinem Medium gespeichert werden, sondern im Kreislauf direkt repräsentiert werden, kann er auch auf den geschlossenen Aufbau aus Schauspiel, technischen Mitteln und Publikum übertragen werden.

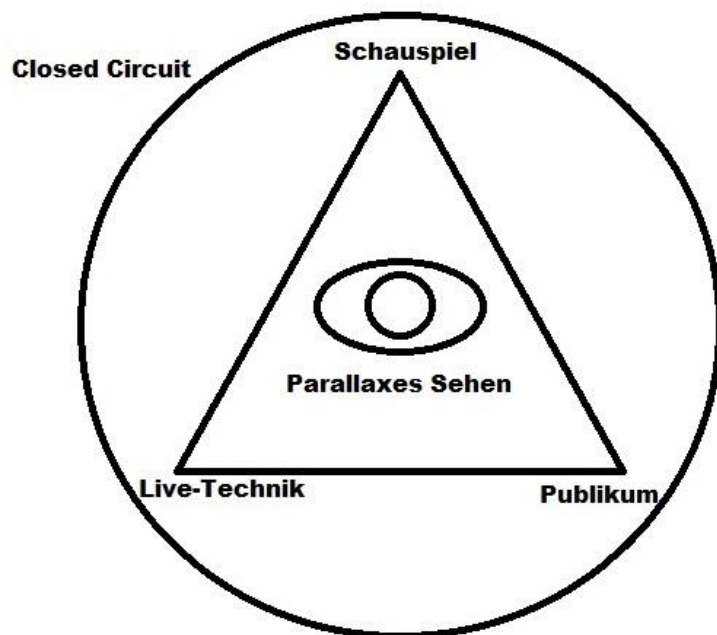


Abb.1: Aufbau des Live-Cinema

Der Aufbau des Live-Cinema ähnelt sich in allen mir bekannten Inszenierungen. Katie Mitchell, Victor Bodó und auch Milo Rau strukturieren innerhalb des Closed Circuit einen geschlossenen Rahmen, der sich durch Isolation und Einmaligkeit auszeichnet. Was an diesem einen Ort zu einer bestimmten Zeit passiert, wird auch nur dort wahrnehmbar. Grundsätzlich kommt nichts in den Kreis und nichts heraus. Es entsteht ein exklusives Erlebnis, das den Individuen das Erleben des Kollektivismus innerhalb des geschlossenen Kreises ermöglicht. Dieses Gefühl, das schon fast verschwörerisch wirkt, wie auch die Grafik zum Aufbau, wird begünstigt durch die Konstruktion des doppelten Blicks – des Parallax View.

Interessanter Weise handelt es sich bei dem Parralax View um einen Begriff, der auch mit Verschwörungstheorien in Verbindung gebracht wird. Der Autor Henry M. Taylor verfolgt in seinem Aufsatz die Frage, wie der:die Filmzuschauer:in zum Nachvollzug konspirativer

Denkentwürfe angeregt werden kann. Dabei geht es zwar um eine filmästhetische Analyse, die jedoch auch Thesen formuliert, die auch außerhalb der Analyse und des Films „The Parallax View“ von Alan J. Pakulas allgemeine Gültigkeit haben. Zudem geht es beim Nachvollziehen, auch um eine Art von Glauben. Den Zuschauer:innen soll die Plausibilität der Verschwörung und die Motive dahinter gezeigt werden, was besonders im Medium Film zu einer Identifikation oder zumindest mithilfe des Blicks durch die Augen des Verschwörers zu einem Verständnis der Theorieentstehung führen kann.⁹⁰

Der Parallax View ist im biologischen Sinn der Abstand zwischen unseren Augen, der zwei unterschiedliche Bilder ans Gehirn sendet, die dann wiederum zu einem einzigen zusammengesetzt werden und uns so einen Eindruck von der Räumlichkeit vermitteln. Im medientheoretischen Zusammenhang beschreibt der Parallax View Beobachtungen, die mit physikalischer Optik allein nicht zu erklären sind. Nach Marcus Krause, Arno Meteling und Markus Stauff bezeichnet der Parallax View eine alternative Sichtweise, die zwar einerseits Wissen ausdifferenziert, andererseits aber auch Täuschungen und Abweichungen beinhaltet. Diese Doppelsicht implementiert eine richtige und eine falsch Sichtweise, ein Blick auf die Welt, der Verschwörungen wahrzunehmen glaubt. Dabei werden gewöhnlich beide Perspektiven zu einem Bild vereint. Eine erste Perspektive nimmt das kanonisierte Wissen wahr, die zweite versucht das hinter, unter und über den Objekten, die uns umgeben, wahrzunehmen.⁹¹ Ähnlich ist es bei dem sogenannten Daumentest. Wird der Daumen vor das Gesicht gehalten und mit nur einem Auge betrachtet, kann immer wieder das Auge gewechselt werden. Fokussiert man dabei den Daumen, so ‚springt‘ er wegen der unterschiedlichen Blickwinkel der Augen optisch vor dem Hintergrund nach links und rechts. Dies verdeutlicht den Parallax View und dass es auf einen Gegenstand verschiedene Blickwinkel gibt. Die Realität wird nun also nicht mehr modelliert, sondern geteilt. Sie wird in gleicher Wertigkeit vervielfältigt.⁹²

⁹⁰ Henry M. Taylor. Bilder des Konspirativen. Alan J. Pakulas The Parallax View und die Ästhetik der Verschwörung. S.217.

⁹¹ Vgl. Ebd. S. 9 f..

⁹² Vgl. Eigene Mitwirkung an einer Installation zum Thema Parallax View an der Bauhaus Universität Weimar. 2016. Siehe http://summaery.uni-weimar.de/en/university/profile/events/events-2016/summaery2016/projects/?tx_showcase_summaeryprojectpublic%5Bproject%5D=589&tx_showcase_summaeryprojectpublic%5Baction%5D=show&tx_showcase_summaeryprojectpublic%5Bcontroller%5D=Summaery&cHash=5bcb71afaf4f16c005735e327d2a2b14

Diese Theorie ist deswegen wichtig für den Aufbau des Live-Cinema, weil im Closed Circuit alle Beteiligten für einander sichtbar sind, wenn auch mit Verdecktem gespielt wird. Das Publikum sieht zur selben Zeit die Schauspielenden und das Schauspiel auf der Bühne, aber auch die Kameras und ihre Choreografie mit dem Schauspielenden sowie die Bilder der Kamera auf der Leinwand. Es werden zwei Bildebenen geschaffen. Eine dreidimensionale und eine zweidimensionale, die unterschiedlich bespielt werden und unterschiedliche Eindrücke vom Gesehenem vermitteln. Diese Bilder muss das Publikum, auch mit filmischen Rezeptionsgewohnheiten aus dem Kino, zusammenbringen und bewerten. Selbes gilt jedoch auch für die Schauspielenden, die das Publikum und die Kamera sehen und für die jeweiligen Beobachter:innen ihren Schauspielstil anpassen müssen. In manchen Inszenierungen sehen Schauspielende sich sogar auf einer dritten Ebene, der Leinwand. Und schließlich gilt der Parallax View auch für die Kamera, die als technisches Auge für das Publikum genutzt werden kann und verdecktes und unverdecktes auf der Bühne zeigt. Aber auch das Publikum wird von der Kamera gefilmt, was, wie schon zuvor angesprochen, einen Kollektivismus auslöst und dem Publikum eine Rolle innerhalb der Inszenierung zuspricht. Es wird deutlich, dass im Grundaufbau des Live-Cinema jede:r jede:n auf doppelte Weise sieht und die zwei unterschiedlichen Bilder zusammenbringen, bewerten und hinterfragen muss. Was das genau für die jeweilige Position bedeutet, werde ich in den späteren Analysen erläutern.

Auch wenn sich diese Arbeit auf Theaterinszenierungen und das live-Schauspiel bezieht, muss das Live-Cinema nicht zwangsläufig als Theatergenre verstanden werden, da der Grundaufbau auch in anderen Umgebungen funktionieren könnte. Wichtig ist die Geschlossenheit, welche an jeden Ort und in jedes performative Genre übertragen werden kann. Technisch ist es sicherlich möglich Live-Elemente von außen (TV-Sendungen, Radio-Beiträge usw.) in die Inszenierung bzw. Aufführung einzubringen oder auch von innen nach außen zu bringen (z.B. Schauspiel des Live-Cinema an anderem Ort zu repräsentieren), doch geht es im geschlossenen Kreis darum, dass alle Beteiligten des Aufbaus sich möglichst uneingeschränkt wahrnehmen können. Dies ermöglicht eine möglichst kontrollierbare und transparent wirkende Inszenierung.

Das Theater, das ohnehin einen abstrakten, ganzheitlichen Blick auf Themen zu zeigen versucht, eignet sich als Ort dafür am besten. Der Film hingegen bezieht über subjektive Geschichten häufig Stellung zu Themen (auch hier gibt es Abweichungen von der

Verallgemeinerung). Der Film ist schon allein deswegen keine Kategorie für das Live-Cinema, da kein Film im materiellen und narrativen Sinn produziert wird und keine Speichermedien eingesetzt werden. Außerdem ist er nicht real, also physisch betretbar, und somit in der Vorauswahl der Bilder und ihrer Manipulation in gewisser Weise unglaublich. So kann das Live-Cinema auch vom Videotheater abgegrenzt werden, das vorproduzierte und konservierte Videos auf der Theaterbühne nutzt. Das Live-Cinema ist also nicht nur ein Closet Circuit, sondern auch in seiner Einmaligkeit auf Ort und Zeit festgelegt und begrenzt.

In den Analysebeispielen dieser Arbeit wird deutlich werden, dass es sich bei der Definition nur um einen Grundaufbau handelt, der von Regisseure:innen grundsätzlich beibehalten wird. Der Ausgangspunkt für die Herangehensweise an das Genre zwischen Theater und Film ist jedoch von unterschiedlichen Seiten möglich. Für diese Variationen ist eine Skala hilfreich, auf der die Mittel zwischen den Polen Theater und Film bestimmt werden können. Dabei geht es vor allem um die theatrale oder filmische Umsetzung bzw. Annäherung an das Live-Cinema. Auch wenn erst in den Aufführungsanalysen genauer auf die Mittel und ihre Bedeutung eingegangen werden soll, kann hier zum Verständnis jeweils ein Beispiel genannt werden.

In Katie Mitchells Inszenierung von *Schatten (Eurydike sagt)* an der Berliner Schaubühne (Premiere 28. September 2016) ist auf der Bühne ein kleiner Raum mit Tür aufgebaut, der optisch einem Fahrstuhl ähnelt. Dem Publikum ist bewusst, dass dieser Raum nicht in Bewegung geraten kann, dennoch wird über den Blick der Live-Kamera und filmische Tricks auf der Leinwand der Eindruck erweckt, dass der Fahrstuhl sich vertikal bewegt. Für diesen Eindruck ist im Raum eine Stockwerkanzeige verbaut, die die angezeigten Stockwerke anzeigt. Zusätzlich ist vor der Tür, welches ein schmales Fenster fasst, eine Tricklampe positioniert. Diese wird durch das Drehen einer Blende vor der Lampe auf- und abgeblendet, was auf der Leinwand den Eindruck vermittelt, dass der Fahrstuhl sich an beleuchteten Stockwerken vorbeibewegt. Hierbei handelt es sich ganz eindeutig um einen Filmtrick, der ebenso in Filmstudios eingesetzt wird. Diese Inszenierung arbeitet also mit filmischen Mitteln und stellt diese aus indem auf der Leinwand zwar eine Illusion gezeigt wird und gleichzeitig der Filmtrick dem Publikum auf der Theaterbühne vorgeführt und entlarvt wird –

ebenso die Gewöhnung, auf die zurückgegriffen werden soll⁹³. Besonders in dieser Inszenierung werden noch weitere filmische Mittel auf die Bühne gebracht.

Ein Beispiel für theatrale Mittel im Live-Cinema ist die Inszenierung *Klein Zaches – Operation Zinnober* des Regisseurs Victor Bodó am Volkstheater Wien. Zu Beginn des Stücks soll der kleine Zaches über einen Zaun zu seiner Mutter geworfen werden. Der Zaun auf der Bühne ist tatsächlich geschätzt vier Meter hoch, weswegen der Wurf als Trick dargestellt werden muss. Hierbei wird die einzige Kamera auf der Bühne um 90 Grad gedreht, der Schauspieler lehnt sich in Flugrichtung und beide, durch den Zaun getrennt, bewegen sich seitlich über die Bühne zum Ende des Zaunes (der sich nicht über die gesamte Bühne erstreckt) und wieder zurück. Auch wenn verständlich ist, was dargestellt werden soll, sind Fehler auf der Leinwand zu sehen. Die Verstrebungen des Zaunes sind nämlich nicht um 90 Grad gedreht. Auch die Drehung der Kamera und die Bewegungen des Schauspielers werden wahrgenommen, ebenso das Bühnenbild im Hintergrund. All das hätte technisch vermieden werden können – wurde es aber nicht. Hier geht es also um die Darstellung eines Wurfes, nicht um eine realistisch wirkende Illusion. Hier steht die Bühne, also das Theater im Vordergrund.

Beide Ansätze unterscheiden sich außerdem in ihrer Wirkung. Bei Katie Mitchell scheint es um die Illusion und ihre Brechung zu gehen – also um die affirmative Unterstützung der Inszenierung (Form). Bei Victor Bodó kommt es zu aufwendigen Szenen in denen der Kamerablick, der auf der Leinwand repräsentiert wird, erst unnütz erscheint und dann durch Mittel auf der Bühne, und eben durch den wechselnden Blick auf Bühne und Leinwand, gebrochen wird, um das Stück inhaltlich zu ergänzen bzw. zu kommentieren.

Hier kann auf die zwei Arten des Videoeinsatzes nach Frank Castorf verwiesen werden.⁹⁴ Die jeweiligen Ansätze und Kameraeinsätze unterscheiden sich in theatraler und filmischer Umsetzung sowie in inhaltlicher und formaler Absicht. Beide haben dennoch gemeinsam, dass die Live-Kamera kein reines Requisit auf der Bühne ist, sondern dass ihre Medialität als narrative Strategie genutzt wird. Auch wenn Schauspieler in einigen Szenen die Kamera selbst führen, kann die Live-Kamera in keiner Inszenierung als Requisit verstanden werden, da es neben dem Schauspiel eine Choreografie für den Einsatz der Live-Kameras gibt und ihr

⁹³ Die Anzeige und das Licht verändern sich, also muss der Aufzug sich wie in Realität bewegen. Ein Zusammenhang, der in Realität zumeist bestätigt wird, aber nicht stimmig sein muss.

⁹⁴ Siehe Kapitel zu Frank Castorf.

Bild immer relevant ist. Die Choreografie betrifft Schauspielende, aber auch eigens dafür eingestelltes Kamerapersonal. So kann die Kamera von Menschen mobilisiert werden ohne Schauspieler:innen aus ihrer Rolle fallen zu lassen. Die Live-Kamera wird so zum beobachtenden Element auf der Bühne und im weitesten Sinn auch zur Figur der Inszenierung, welche sich durch Beobachtung und kinematographische Bildsprache äußert.

3. Medialitätskonzepte

Im folgenden Kapitel soll es um unterschiedliche Medialitätskonzepte gehen, die das Aufeinandertreffen mindestens zweier Medien beschreiben. Konzepte wie die Intermedialität, Multi-, Trans-, Intra- und Crossmedialität helfen unterschiedliche Formen des (teils auch alltäglichen)⁹⁵ Mediengebrauchs und der Medienwahrnehmung zu beschreiben und zu differenzieren. Besonders das Verschmelzen von Medien und Künsten wird im Begriff der Intermedialität, der als eigenständiger, aber auch als Sammelbegriff verwendet wird, für die Arbeit des genre- und medienübergreifenden Live-Cinema ausschlaggebend und zu differenzieren sein. Dennoch sollen wegen der konzeptuellen Nähe auch die anderen Konzepte skizziert und abgegrenzt werden.

Beginnt man die Recherche, so fällt sofort auf, dass nahezu jeder Artikel erst einmal die Schwierigkeiten einer Definition und das unterschiedliche Verständnis von Medien thematisiert. Es werden Abrisse der langen Debatte (auch vor dem von Hansen-Löve 1983 erstmals genutzten Begriff der Intermedialität⁹⁶)⁹⁷ bis in die Gegenwart skizziert, wobei nicht nur zahlreiche Definitionsschwierigkeiten entstanden sind, weil die genannten Begriffe nicht nur untereinander verwandt scheinen und die Übergänge nahezu fließend sind, sondern auch der ebenso komplexe Diskurs um Intertextualität hinein spielt. Letzteres soll in dieser Arbeit kein großes Thema sein, da es zwar als Vorstufe der Intermedialität verstanden werden kann, und auch in dieser Arbeit als solche genannt wird, aber für die hier angeführten Gegenstände nicht der passende Arbeitsbegriff ist. Jeder Beitrag zum Diskurs sollte nur als eine Perspektive auf die Thematik verstanden werden, die zwar wahrgenommen werden sollte, um einen möglichst ganzheitlichen Blick⁹⁸ zu bekommen, aber

⁹⁵ Vgl. Jürgen Schläder, Franziska Weber (Hrsg.). *PerformingInterMediality. Mediale Wechselwirkungen im experimentellen Theater der Gegenwart*. Henschel Verlag. Leipzig 2010. S. 7.

⁹⁶ Hier sind auch Stichworte wie das Wagnerische Gesamtkunstwerk oder die genremischende Kunst unter dem Begriff „Intermedia“ (1912 von Coleridge verwendet) wichtige Ansätze.

⁹⁷ Vgl. Jens Schröter. Intermedialität. Siehe: http://www.theorie-der-medien.de/text_detail.php?nr=12 (Zugriff: 19.01.2018)

⁹⁸ Siehe dazu Thomas Eichler. Was heißt (hier) Intermedialität?. In: Thomas Eichler und Ulf Bleeckman (Hrsg.). *Intermedialität. Vom Bild zum Text*. Aisthesis Verlag. Bielefeld 1994. S. 11-28.

Und: Aage Hansen-Löve. Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst. Am Beispiel der russischen Moderne. In: Wolf Schimide und Wolf-Dieter Stempel (Hrsg.). *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*. Slawischer Almanach, Sonderband II. Internationaler Verlag der Wissenschaften. Wien 1983.

Sowie: Karl Prümm. Intermedialität und Multimedialität. In: Volker Bohn, Eggo Müller und Hans Ruppert (Hrsg.). *Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft*. Edition Sigma (Imprint. Nomos Verlag). Berlin 1988. S. 195-200.

dennoch muss immer eine eigene Perspektive, hier eine eigene Definition, erarbeitet werden. Also werde auch ich im Folgenden, mithilfe von Jens Schröter, Irina Rajewsky und Chiel Kattenbelt, die Konzepte für diese Arbeit definieren. Alle Autor:innen verwenden unterschiedliche Begrifflichkeiten, die jedoch eine ähnliche Begriffskonstruktion und ähnliche Strukturen beschreiben und sich deswegen kombinieren lassen, was es ermöglicht einen gemeinsamen Nenner zu beschreiben. Desweiteren hat Rajewsky zwar die unterschiedlichen Formen am stärksten strukturell differenziert, aber nicht alle gleich tiefgehend beschrieben. Hier werden sich Kattenbelt und Schröter als wertvolle Ergänzungen erweisen.

3.1. Weite Intermedialität vs. Intertextualität

Die Literaturwissenschaftlerin Irina O. Rajewsky hat sich neben der Intermedialität auch mit dem Begriff der Intertextualität beschäftigt. Ersteres baut nicht nur auf Letzterem auf, sondern beide Konzepte wurden von Rajewsky sehr detailliert und nachvollziehbar definiert und ihre Ansätze in „Intermedialität“ gelten in beiden Forschungsbereichen als Standardwerk. In diesem bezieht sie sich zwar fast ausschließlich auf die Literatur, zieht aber im Bereich der Intermedialität auch den Film hinzu. Ihre Schemata sind jedoch als allgemeingültig zu betrachten und können auch auf andere Medien, wie zum Beispiel das Theater übertragen werden.

Intertextualität kann als Vorstufe oder Grundlage für Intermedialität gedacht werden, weil in der Intertextualität von Bezügen innerhalb eines Mediums und in der Intermedialität von Bezügen zwischen den übergeordneten Medien gesprochen wird. Das bedeutet nicht, dass beide Konzepte unzertrennlich sind, aber dass sie sich doch überschneiden und die Denkansätze ähnlich sind. Der Forschungsgegenstand der Intertextualität ist dabei ebenso groß und unüberschaubar, wie der der Intermedialität. Aus diesem Grund soll nur eine kurze, grundlegende Definition thematisiert und von der Intermedialität abgegrenzt werden, um letzteres isoliert betrachten zu können.

Laut dem Lexikon der Literaturwissenschaft ist der Begriff der Intertextualität die einfache bis hochkomplexe Bezugnahme zwischen Texten.⁹⁹ Das heißt, ein Text kann auf verschiedene Weisen auf einen anderen Text hinweisen oder ihn in sich tragen. Gerard Genett vergleicht dies mit einem Palimpsest, das ein mehrfach beschriebenes Pergament ist, von dem immer wieder die Schrift gekratzt wird. Mittels moderner Technik können diese Texte sichtbar gemacht werden und sie „leuchten“ unter dem gegebenen Text hervor.¹⁰⁰

Nun stellt sich bei dieser Metapher die Frage nach der Absichtlichkeit der Intertextualität. So schön dieser Vergleich auch ist, gegenwärtige Autor:innen schreiben nicht auf wiederverwertetem Pergament. Sie beschreiben Unbeschriebenes. Also muss jedes „hervorleuchten“ eines anderen Textes in dem vorliegenden Text eine andere Begründung haben.

Hier kommt es auf die Definition des Textbegriffs an. Dörr und Kurwinkel nehmen eine zweifache Kategorisierung der Intertextualität vor:

„Die eine geht von einem weitgefassten Intertextualitätsbegriff, von einer 'radikalen Entgrenzung und Metaphorisierung der Textbegriffs und folglich einer Entgrenzung'¹⁰¹ des Begriffs aus, die andere versteht Intertextualität als deskriptives Hyperonym für Bezugsformen von Texten in Abgrenzung zu den 'epistemologischen, sprachphilosophischen und texttheoretischen Implikationen'¹⁰² der poststrukturalistischen Kategorie.“¹⁰³

Die zweite Kategorie versteht Intertextualität als Überbegriff für

„jene Verfahren eines mehr oder weniger bewußten [sic!] und im Text selbst auch in irgendeiner Weise konkret greifbaren Bezugs auf einzelne Prätexte, Gruppen von Prätexten oder diesen zugrundeliegenden Codes und Sinnsystemen.“¹⁰⁴

Dies bedeutet eben den bewussten Rückgriff von Autor:innen auf Prätexte und verfolgt andere Interessen, als es die generalisierte Intertextualitätstheorie Julia Kristevas und Michael Bachtins es tun, die Texte als Weltgewebe, Kultur, Kulturpraxis und soziales,

⁹⁹ Vgl. Gerhard Lauer und Christine Ruhrberg (Hrsg.). Lexikon Literaturwissenschaft. Hundert Grundbegriffe. Philipp Reclam jun. Stuttgart 2011. S.134 ff.

¹⁰⁰ Ebd. S. 136.

¹⁰¹ Irina O.Rajewsky. Intermedialität. A. Francke Verlag. Tübingen und Basel 2002. S. 157. Schema 4. S. 48.

¹⁰² Manfred Pfister. Konzepte der Intertextualität. In: Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Ulrich Broich und Manfred Pfister (Hrsg.). Max Niemeyer Verlag. Tübingen 1985. S. 15.

¹⁰³ Volker C. Dörr und Tobias Kurwinkel (Hrsg.). Intertextualität, Intermedialität, Transmedialität. Zur Bezeichnung zwischen Literatur und anderen Medien. Königshausen & Neumann. Würzburg 2014. S. 6.

¹⁰⁴ Pfister. S. 15.

dialogisches System verstehen.¹⁰⁵ Somit ist ein Text auch immer ein Dialog mit der Kultur, der Texte der Vergangenheit in einen neuen textuellen Kontext einspielt.¹⁰⁶

Irina O. Rajewsky hat für das Konzept der Intermedialität ein Schema entworfen, in dem auch der engere Intertextualitätsbegriff unter dem Begriff der Intramedialität Platz findet:

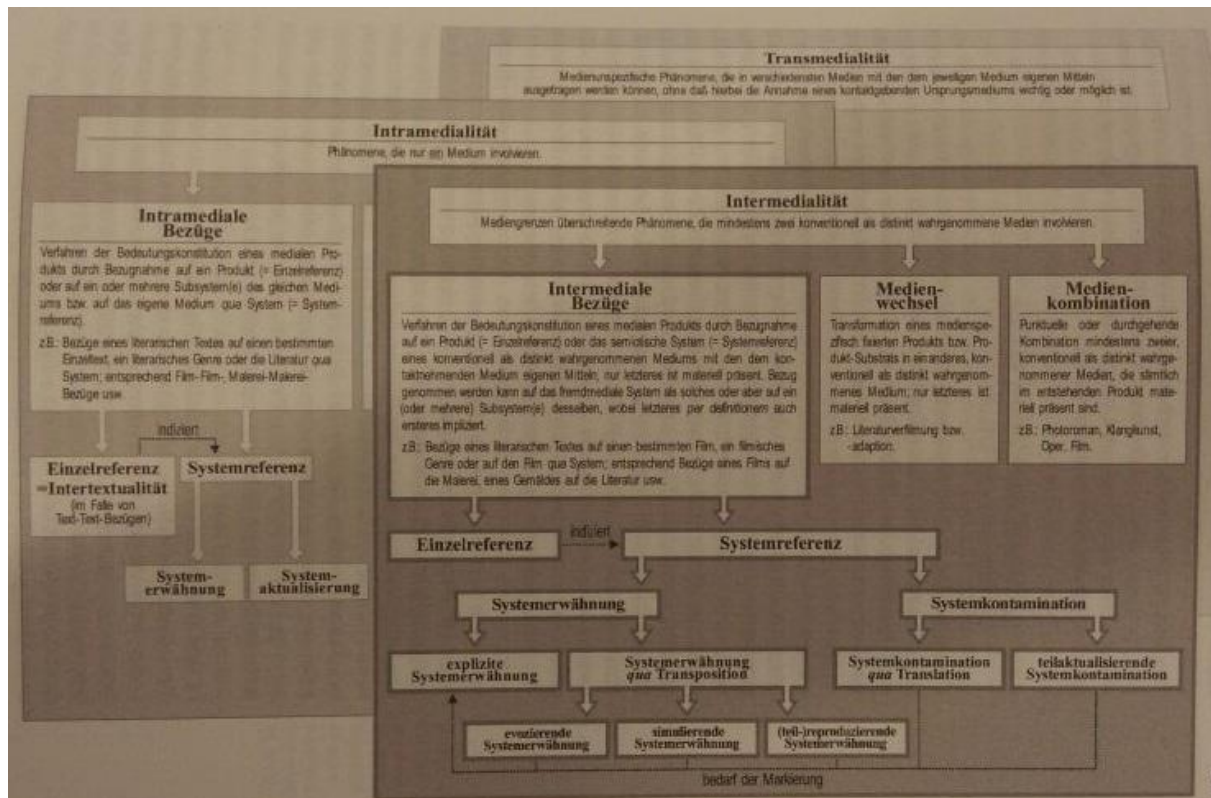


Abb. 2: Schema zu Formen der Intermedialität nach Rajewsky.¹⁰⁷

Laut des Schemas bezeichnet Intramedialität und somit auch die Intertextualität nur Phänomene die sich innerhalb eines Mediums abspielen. Dabei wird in innerhalb der intramedialen Bezüge in die Einzelreferenz (Intertextualität) und die Systemreferenz unterschieden. Ersteres ist am Beispiel der Literatur ein Text-Text-Bezug. Bei einer Systemreferenz wird innerhalb eines literarischen Genres ein anderes literarisches Genre entweder erwähnt (Systemerwähnung) oder als formales System reproduziert (Systemaktualisierung)¹⁰⁸. Auch Jens Schröter streift in seinen Definitionsversuchen¹⁰⁹ der

¹⁰⁵ Damit wird jeder geschriebene und gesprochene Text intertextuell mit der Umwelt verbunden. Siehe dazu: Julia Kristeva. Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Dieter Hildebrandt (Hrsg.). Zur Struktur des Romans. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt 1978.

¹⁰⁶ Vgl. Lexikon Literaturwissenschaft. S. 134.

¹⁰⁷ Irina O. Rajewsky. Intermedialität. A. Francke Verlag. Tübingen und Basel 2002. S. 157. Schema 4.

¹⁰⁸ Vgl. Ebd. S. 12 f. und 60 f..

¹⁰⁹ Schröter bietet eine großen Überblick zur Intermedialitätsforschung und den kontroversen Standpunkten. Seine Definitionen ergeben sich aus einem Vergleich gegenpoliger Ansätze.

Intermedialität die Intertextualität. Das, was Rajewsky mit einem intramedialen Bezug auf ein System benennt, bezeichnet Schröter unter der Kategorie der „Formale[n] oder Trans-Mediale[n] Intermedialität“¹¹⁰ als „transtextuelle Intermedialität“¹¹¹. Schröter versteht den Prozess bzw. die Arbeitsweise aber ebenso als transmediale Motivation und subsumiert darunter das „Partizipieren an einem skopischen Regime“ als „Ordnung des Sichtbaren“ durch Malerei, Foto und Film gleichermaßen. Für ihn ist also der Umgang der unterschiedlichen Darstellungsweisen mit den selben Themen, Motiven, Gegenständen usw. intermedial. Allerdings relativiert er diese Intermedialität mit Joachim Paech, der behauptet, dass es keine Intermedialität zwischen Literatur und Film gäbe, sondern nur zwischen Medien literarischen und filmischen Erzählens.¹¹² Somit seien Fiktionalität, Rhythmisierung, Bildkomposition und Serialität transmediale Strukturen.¹¹³ Auch wenn hier eigentlich die Rede von Intramedialität und somit auch Intertextualität, also einem Medium, ist, überschneidet sich die Terminologie mit der formalen oder trans-medialen Intermedialität (Transmedialität, Medienwechsel) Schröters, was zwei involvierte Medien meint. Dazu im nächsten Kapitel mehr.

Irina O. Rajewsky teilt die Intermedialität in die gleichberechtigten Untergruppen der Intermedialen Bezüge, Medienwechsel und Medienkombination auf. Aus diesem Grund muss bei Rajewskys Intermedialität von einem Dachbegriff für heterogene Phänomene im weiten Verständnis ausgegangen werden. Dabei beschreibt sie das „Medium“ nicht als rein technisch-materiell definierten Übertragungskanal von Informationen, sondern als konventionell als distinkt angesehenes Kommunikationsdispositiv, was es ebenso erlaubt die Literatur mit nur einem semiotischen System sowie den Film mit mehreren zusammengefassten Systemen als Medium zu definieren, welche wieder in Einzelmedien zerlegt werden können.¹¹⁴ Also ist für sie auch die Medienkombination, in der alle Medien einzeln wahrnehmbar sind intermedial im weiten Sinne. Für Rajewsky spielen die Präfixe der Begrifflichkeiten eine große Rolle, weswegen das flexible Hyperonym Intermedialität für sie jede Form der Mediengrenzüberschreitung zweier involvierter und als distinkt

¹¹⁰ Jens Schröter. Intermedialität. Siehe: http://www.theorie-der-medien.de/text_detail.php?nr=12 (letzter Zugriff am 24.01.2018)

¹¹¹ Ebd.

¹¹² Vgl. Joachim Paech. Paradoxien der Auflösung und Intermedialität. In: Martin Warnke, Wolfgang Coy und Georg Christoph Tholen (Hrsg.). HyperKult. Geschichte, Theorie und Kontext digitaler Medien. Stroemfeld/Nexus. Basel und Frankfurt a.M. 1997. S. 331-368.

¹¹³ Vgl. Schröter.

¹¹⁴ Vgl. Rajewsky. Texttafel 1. S. 7.

wahrgenommener Medien bedeutet.¹¹⁵ Dennoch gibt es auch bei Rajewsky einen engen Intermedialitätsbegriff wie er gemeinhin bekannt ist, den sie jedoch unter „intramediale Bezüge“ führt. Wichtig ist hierbei, dass die Bezüge und Verschränkungen schwieriger zu erkennen sind und andere Absichten verfolgen als beispielsweise die Medienkombination. Dazu im Kapitel zur engen Intermedialität mehr.

3.2. Differenzierung der weiten Intermedialität

3.2.1. Transmedialität

Obwohl zuvor von Intramedialität die Rede war, sind Begrifflichkeiten der Transmedialität gefallen. Das liegt daran, dass alle Begriffe fließend sind und nicht einheitlich genutzt werden. Was Schröter mit dem der transmedialen Motivation beschreibt, entspricht (in Rajewskys Schema) einem Medienwechsel. Wo Rajewsky zwischen Intramedialität als Systemaktualisierung und Medienwechsel trennt, führt Schröter unter einer dichotomischen Kategorie an. Für ihn ist nämlich auch der Einfluss eines fremden, also zweiten Mediums möglich, denn der Systemeinfluss könne und müsse medienunspezifisch genug sein für eine Übertragung, aber spezifisch genug für ein Wiedererkennen als Verweis auf das aktualisierte Medium. Hier merkt Schröter jedoch selbst an, dass das Verfahren nur funktioniert, wenn die Spezifik als Verweis beibehalten wird und gleichzeitig bei der Übertragung zum Teil des Mediums wird.¹¹⁶ Es handelt sich somit nicht um zwei Medien, sondern um eines, wie bei der Intramedialität zu der auch die Intertextualität gehört. Klarer formuliert bedeutet es, dass sich der Film literarische und theatrale Verfahren aneignen kann, ohne dabei explizit auf diese Medien Bezug nehmen zu müssen. Die Verfahren werden sozusagen geschluckt und das neue Medium (z.B. Film) setzt sich eben aus den unterschiedlichen Teilen anderer Medien zusammen und enthält deswegen Spuren der alten Medien und der Intermedialität. Dadurch würden nach Schröter die alten Medien nicht obsolet, sondern erhielten einen neuen Systemplatz.¹¹⁷ Aus diesem Grund möchte ich auch die Transmedialität (keine Intermedialität) von Rajewsky, die eine Übertragung eines medienunspezifischen Phänomens und ihren Medienwechsel (intermedial), der die

¹¹⁵ Vgl. Ebd. S 12 f..

¹¹⁶ Vgl. Schröter.

¹¹⁷ Dieser diskursive Ansatz wird auch von Christopher Balme als media crossing bezeichnet. Siehe: Christopher Balme und Markus Moninger. Crossing Media. Theater – Film – Fotografie – Neue Medien.

Übertragung eines medienspezifischen Phänomens beschreibt zusammenlegen und im Schema an die Stelle des Medienwechsels setzen. Denn ich stimme Schröter zu, wenn er das transmediale Verfahren als sowohl spezifisch als auch unspezifisch beschreibt. Also bedeutet Transmedialität die Übersetzung eines Inhaltes oder einer Form von einem Medium ins andere.

Auch Chiel Kattenbelt trennt unter dem Begriff der Transmedialität in Inhalt („das Repräsentierte, [...] die Geschichte“¹¹⁸) und Form („Konstruktprinzipien, stilistische Verfahren und ästhetische Konventionen“¹¹⁹). Die inhaltliche Transformation, die er auch als Medienwechsel bezeichnet, geht mit dem Verlust der Medienspezifität des Ursprungsmedium einher. Das heißt ein Film, der den Inhalt eines Buches adaptiert, tut dies ohne auf Genrekonventionen der Literatur Rücksicht zu nehmen.¹²⁰ Solche inhaltlichen Transformationen bzw. Produktionsprozesse medialer Produkte von einem semiotischen System zum Anderen, führt auch Rajewsky unter dem Begriff des Medienwechsels, welcher Teil des weiten Intermedialitätsverständnisses ist.¹²¹ Interessanterweise macht Rajewsky hier den Unterschied zwischen dem medienunspezifischen Phänomen, das transformiert wird (Transmedialität) und dem medienspezifischen Phänomen (Medienwechsel). Für den Medienwechsel führt sie, wie auch Kattenbelt, die Literaturverfilmung an. Jedoch verweist Kattenbelt auf den Verlust der Medienspezifität bei der inhaltlichen Übertragung. Dass die Übertragung dennoch funktioniert, bedeutet, dass der Inhalt per se medienunspezifisch sein muss, was Rajewskys Trennung dieser beiden Begriffe erneut widerlegt.

Die formale Transmedialität nach Kattenbelt ist ein imitierender oder simulierter Versuch der Übersetzung von Konstruktionsprinzipien, stilistischen Verfahren und ästhetischen Konventionen von einem Medium in ein Anderes. Kattenbelt weist hier auf die Möglichkeit hin, dass die Imitation oder Wiederaufnahme von Gestaltungsprinzipien als medienübersteigernde Intertextualität verstanden werden könne, wenn ein Medium auf ein anderes hinweisen würde.¹²² Schröter und Rajewsky hingegen benennen beide diese Form von Transmedialität als Intermedial, da es sich um zwei Medien handelt. Kattenbelt schließt

¹¹⁸ Chiel Kattenbelt. Multi-, Trans- und Intermedialität: Drei unterschiedliche Perspektiven auf die Beziehungen zwischen den Medien. In: Henri Schoenmakers (Hrsg.). Theater und Medien/Theatre and the Media. Grundlagen-Analysen. Transcript Verlag. Bielefeld 2008. S. 128.

¹¹⁹ Ebd.

¹²⁰ Vgl. Ebd.

¹²¹ Vgl. Rajewsky. S. 13 und S. 16

¹²² Vgl. Kattenbelt. S. 128.

den 1999 von Bolter und Grusin geprägten Begriff der Remediation¹²³ an, bei dem ein neues Medium auf ein altes verweist, wie zum Beispiel der Film auf die Malerei. Dies kann unter zwei Zielsetzungen geschehen, wovon jedoch nur eine einen Medienwechsel beschreibt. Die, die der Transmedialität entspricht ist die Imitation („transparent immediacy“¹²⁴) oder von Kattenbelt auch als das Motiv der Ehrerbietung bezeichnete. Dabei imitiert das neue Medium das alte und nimmt seine eigene Medienspezifität zurück bzw. macht sie unsichtbar. Auf die zweite Form der Rivalität („Hypermediacy“) möchte ich später im Konzept der engen Intermedialität eingehen. Dennoch haben beide Formen das Ziel die Beschränkungen der Repräsentation zu übersteigen, um die Erfahrung des „Wirklichen“ zu intensivieren.¹²⁵

Zusammenfassend kann also Transmedialität als die inhaltliche oder formale Übertragung von einem Medium in ein Anderes verstanden werden. Obwohl immer zwei als distinkt wahrgenommene Medien involviert sind, geht es in diesem Konzept nur um das neue, materiell und distinkt wahrgenommene Medium, das sich im Medienwechsel bereichert ohne tatsächlich auf die Eigenständigkeit des Quellmediums verweisen zu wollen.

Der Begriff der Transmedialität lässt als Analyseinstrument die Erkenntnisse über die Kontinuitäten, Veränderungen und Ergänzungen durch die Spezifik der Codes, Bedingungen, Möglichkeiten und Grenzen des Mediums zu.¹²⁶ Es ist also ein Begriff, der einen Vorher-Nachher-Vergleich impliziert.

3.2.2. Multimedialität

Die Multimedialität, oder auch Poly-, Pluri-Medialität, Medienfusion oder Mixed Media genannt, wird gemeinhin unter zwei Ebenen wahrgenommen. Zum Einen auf der Ebene der semiotischen Systeme (Wort, Bild, Ton usw.), zum Anderen auf der Ebene der unterschiedlichen Gattungen (Literatur, Bildende Kunst, Musik, Theater, Film usw.). Auf der Ebene der Kombination der semiotischen Systeme, wäre alles, was mehrere Zeichensystem

¹²³ Remediation bedeutet nach Bolters und Grusin jedoch auch die Veränderung von Medien durch die Übernahme von Konventionen.

¹²⁴ Ebd. Kattenbelt zitiert Bolter und Grusin. S. 129.

¹²⁵ Vgl. Ebd.

¹²⁶ Vgl. Rajewsky. S. 22.

verwendet multimedial (Website, Fernsehsendungen, Computer etc.).¹²⁷ Hier kann von einem weiten Multimedialitätsbegriff gesprochen werden. Auf der strikteren Ebene, der der Medienkombination, argumentiert Schröter (hier als Mixed Media) mit Higgins. Multimedialität bedeute die Kombination der Medien, doch dabei seien die medialen Formen, die verbunden werden, vom Rezipienten immer als eigenständige Medien erkennbar und trennbar.¹²⁸ Es handelt sich also um ein Nebeneinander (Kontiguität¹²⁹) oder eine gleichberechtigte Fusion von mindestens zwei konventionell als distinkt wahrgenommenen medialen Systemen. Rajewsky beschreibt auf diese Weise Multimedia-Shows, Lieder, Photoromane und das Varieté. Multimedialität führe zu eigenständigen Kunst- und Mediengattungen mit plurimedialen Grundstrukturen in denen die Spezifik der Einzelmedien erkennbar bliebe. Auch die Materialität beider Medien bliebe im multimedialen Produkt bestehen.¹³⁰

Nach der Multimedialität von Medienprodukten zu fragen, bedeutet eine Analyse der Formen und Funktionen der Zusammenführung und die medial unterschiedlichen Verfahren von Bedeutungskonstitution innerhalb des plurimedialen Mediums nach ihren zusätzlichen Effekten der Ergänzung, Einschränkungen, Bedingung etc. zu hinterfragen. Aber auch die Auswirkungen auf die Rezeption des Zusammenspiels werden relevant.¹³¹

3.2.2.1. Ist Theater ein Medium?

Wenn man nach Medien im Theater fragt, drängt sich schnell die Frage nach der Medialität des Theaters selbst auf. Ist Theater ein eigenständiges Medium wie ein Gemälde, ein plurimediales Medium wie Film oder überhaupt kein Medium, sondern schlicht ein Präsentationsort? Auch hier scheiden sich die Geister.

Julia Pfahl umreißt die Problematik und stellt fest, dass neben der Verortung des Theaters in der Intermedialitätsdebatte, die von Vermischung und Interaktion unterschiedlicher Medien ausgeht, auch ein uneinheitliches Verständnis vom ‚Medium‘ die Ursache für die Kontroverse um die Medialität des Theaters ist. Dabei reiche die Definitionsspanne vom

¹²⁷ Vgl. Kattenbelt. S. 126 f.

¹²⁸ Vgl. Schröter.

¹²⁹ Rajewsky S. 15.

¹³⁰ Ebd.

¹³¹ Ebd. S. 19 ff..

Medium als Verbreitungsmittel und Werkzeug bis hin zur spezifischen Materialität der Apparate in Hinblick auf ihre Mechanismen der Übertragung, Speicherung und Bearbeitung von Informationen.¹³² Das heißt sie eröffnet die Spannungspole zwischen Medien wie Film und Fotografie, welche die zu vermittelnde Information medienspezifisch manipulieren (kommunikationssoziologischer Medienwissenschaftsansatz) und Medien wie der Literatur, welche auf Implikationen, Folgen und Auswirkungen der Mediatisierung auf kulturelle und ästhetische Praktiken befragt werden (kunst- und kulturwissenschaftlicher Medienwissenschaftsansatz).¹³³ Pfahl setzt hier mit ihrem Beispiel der Literatur und Sprache jedoch ein zu frühes Ende der Skala. Denn im gleichen Ansatz kann auch ein noch weiteres (kulturwissenschaftliches bis philosophisches) Verständnis aufkommen, bei dem sogar die gegenständliche Flasche als Vermittler von kulturpraktischen Informationen und somit Medium sein. Es kommt also nicht nur auf die Vermittlungsabsicht von Informationen an, sondern auch auf die Lesart und Lesabsicht sowie das Verständnis eines Informationsbegriffs. Auch wenn Pfahl ihre gesamte Skala als theaterwissenschaftlich relevant bezeichnet, so ist die genannte Verlängerung durchaus essentiell im Theater. Wie schon am Beispiel Frank Castorfs gezeigt, können Vermittlungsmedien auch über ihre ursprüngliche Funktionsweise und ihre eingeführten Informationen hinaus vermitteln.¹³⁴ Darüber hinaus hat Theater als Rezeptionsrahmen die Möglichkeit Gegenstände als Metaphern einzusetzen und ihnen neue Bedeutungen zuzuschreiben. Ein Stuhl muss nicht zwangsläufig für einen Stuhl stehen.

Julia Pfahls Argumentation führt schließlich zur Feststellung, dass es sich beim Theater bei weiten (Stimme, Körper, Licht)¹³⁵ oder engem (neue, elektronische Medien als Erweiterung)¹³⁶ Medienbegriff immer um Pluri-, also Multimedialität handelt.

Auch Kati Röttger bezeichnet das Theater als medial. Einerseits, weil sie in ihrem Sprachgebrauch vom Theater als „ein Medium, das phänomenalisiert“¹³⁷ spricht, andererseits denkt sie Medialität und Performativität zusammen, was keine Trennung von

¹³² Julia Pfahl. *Zwischen den Kulturen – zwischen den Künsten: medial Hybride Theaterinszenierungen* in Québec. Transcript-Verlag. Bielefeld 2008. S. 36 f..

¹³³ Vgl. Ebd. S. 38.

¹³⁴ Siehe in Castorfs *Endstation Amerika* das Aufeinandertreffen von Klavier und Tonbandgerät.

¹³⁵ Vgl. Pfahl. S. 39. Sie zitiert Petra Maria Meyer. Theaterwissenschaft als Medienwissenschaft. In: *Forum Modernes Theater*. 12/2. 1997. S. 115 – 131.

¹³⁶ Vgl. Ebd.

¹³⁷ Kati Röttger. Intermedialität als Bedingung von Theater: Methodische Überlegungen. In: Schoenmakers. *Theater und Medien*. S. 118.

Medien/Technologie und live-Theater zulässt. Für Röttger ist das Theater (nach Fischer-Lichte) ein Prozess (Aufführung), der sich „in einem bestimmten Raum zu einer bestimmten Zeit mittels der gleichzeitigen Anwesenheit [...] von Akteuren und Zuschauern konstituiert.“¹³⁸ In diesem Rahmen sei das Theater Intermedial, da es die darin eingeschlossene Dynamik der medialen Transformation zwischen Medien konstituiert. Interessanterweise spricht Röttger hier jedoch von einem theatralen Ereignis statt von einem medialen Ereignis.

Joachim Fiebach gilt als Verfechter der Ansicht, dass Theater kein mediales Ereignis und kein Medium sei. Seine Argumentation baut er auf der Theorie auf, dass das Theater

„Wie keine andere heute denkbare Kunst [...] letztlich an das Organische der lebendigen Körper gebunden [ist], an seine Bewegungsmöglichkeiten, damit an jeweils „schwerfällige“ Materialität. [...] Die gleichsam erdverhaftete Körperlichkeit, die Tätigkeit im Theater bestimmt, schafft eine wesentlich andere kommunikative Situation und vermittelt andere Erfahrungen als Mediatisierung.
[...] Unter diesen Umständen könnte Theater eine vielleicht unersetzliche kulturelle Funktion erhalten – als unmittelbare interpersonale Tätigkeit, als Gesellung lebendiger Körper, die kommunizieren, ohne dass sich jene Apparate zwischen sie setzen [...].“¹³⁹

Für Fiebach ist ein Medium also immer ein technischer Apparat, der nicht simultan etwas produziert und an Empfänger:innen/Rezipient:innen vermittelt. So sind für ihn weder Stimme usw. noch der Schauspieler ein Medium, da sie direkt, raum-zeitlich simultan und ohne technischen Apparat vermitteln bzw. eben nicht vermitteln.¹⁴⁰ Auch wenn Fiebach selbst erkennt, dass Schauspieler nicht nur sich selbst, sondern etwas anderes ausstellen, will er sie nicht als Medium verstehen, da Produktion und Rezeption raum-zeitlich simultan sind. Der Kern seiner These ist aber eben die fehlende Instanz zwischen Produktion und Rezeption.

Anders als Fiebach, sieht Röttger Medien als Strukturierungsinstanz (Eingriff in die Erfahrung). Sie unterscheidet nicht nur in Qualität der Übertragung und Vermittlung, sondern auch die Potenzialität von Unterscheidung und Strukturierung als Medialität. Weiter argumentiert sie, dass Medialität sich im Prozess der Übertragung von einem Medium in ein

¹³⁸ Ebd. S. 117.

¹³⁹ Joachim Fiebach. Kommunikation und Theater. Diskurse zur Situation im 20. Jahrhundert. In: Ders.: Keine Hoffnung, keine Verzweiflung. Versuche um Theaterkunst und Theatralität. Vistats Verlag. Berlin 1998. S. 137, 162 und 167.

¹⁴⁰ Vgl. Pfahl. S. 41.

anderes vollziehe, und dass Theater, indem es sichtbare und hörbare Phänomene durch Übertragung erkennbar und erfahrbar mache, die Aktivität des Blicks eines Zuschauers zu einem zentralen Wert des intermedialen Ereignisses werde. Ihr geht es also nicht um Technik und Systembildung, sondern kulturelle Praxis und Kulturtechnik, die sich über Verkörperungen (Performativität) und Unterscheidung (Medialität) äußert.¹⁴¹

Ich möchte Fiebach widersprechen, da Schauspielende in ihrem Verständnis sich zwar selbst ausstellen, es aber nur in geringem Maß um ihre Individualität (z.B. Charakterschauspieler) geht, sondern eben ihre Rolle – auch wenn die Darstellungsweise auch von Schauspielenden als Individuum abhängt. Sie vermitteln die Textvorlage an das Publikum – zwar nicht im technischen Sinne als 1:1 Reproduktion¹⁴², sondern in Röttgers These, wobei sie sich an gewisse Vorgaben halten. Auch wenn Fiebach den Akt des Ausstellens und eben auch des sich Präsentierens während der Repräsentation – also die Performance, das Tätig-Werden – kritisiert, ist doch das Tätig-Werden, das Aktiv-Werden eines technischen Apparates doch auch als Performance oder Bewegung verstehbar. Fiebachs These scheitert daran, dass er Schauspielende als Produzent:innen und nicht als Reproduzent:innen einer Textvorlage versteht, was sie mehrheitlich und trotz gelegentlicher Improvisation und Charakterfärbung sind. Überspitzt gesagt, müssen sie ganz wie technische Apparate erst aktiv werden, um etwas, außer sich selbst, zu vermitteln – das sogar in Proben einstudiert wird, also im weitesten Sinne vorproduziert ist. Der Unterschied ist nur, dass es sich beim Schauspiel nicht um eine wiederholbare Reproduktion handelt, da sie wegen der Liveness mit humanen Abweichungen behaftet ist. Trotzdem die These sicher kontrovers ist und eine Diskussion eröffnet, bei der sowohl Gegner als auch Fürsprecher plausible Argumente finden würden, ist der Prozess in seiner Grundstruktur doch vergleichbar.

In erster Linie geht es in dieser Arbeit aber um das Live-Cinema, welches selbst in Fiebachs Theorie zumindest Teilmedial ist, da zwischen Schauspiel und dem Bild der Leinwand trotz simultaner Übertragung ein Medium tritt. So ist insgesamt doch von Medien in allen Bereichen auf der Bühne zu reden sowie beim medialen Theater von einem medialen Ereignis.

¹⁴¹ Röttger. S. 120 f..

¹⁴² Spitzfindig könnte man sagen, dass die sich abnutzenden Medien wie VHS und Schallplatten das auch nicht tun.

Es gibt mit Andreas Kotte¹⁴³, Erika Fischer-Lichte¹⁴⁴, Andreas Engelhart¹⁴⁵, Werner Faulstich¹⁴⁶ und vielen mehr, noch weitere zahlreiche Definitionen was Theater und was Medium ist. Dabei gibt es, je nach Perspektive, ebenso viele Widersprüche wie Gemeinsamkeiten. Da keine der Thesen absolut belegt werden kann, kann doch der Blick auf die Gemeinsamkeiten helfen einem allgemeinen Konzept nahezukommen, das dieser Arbeit einen Mehrwert bietet. Übereinstimmend kann man sagen, das Theater immer mit Medien in Zusammenhang gebracht wird und Medien nutzt und absorbiert, was die These der Plurimedialität/Multimedialität wiederum stützt. Das Theater ist möglicherweise kein Medium selbst, aber in jedem Fall ein Ort der Akkumulation von Medien. Dabei erstreckt sich die Medialität dieser Akkumulation über alle Medialitätskonzepte dieser Arbeit. Diese Erkenntnis hilft zumindest im Bereich der Medialität, das Theater von anderen multimedialen Kunstformen wie dem Film und Fernsehen zu differenzieren und es in seiner Spezifität herauszustellen.

Auch Chiel Kattenbelt behauptet, dass das Theater auf der Ebene der Multimedialität, alle anderen Medien absorbieren kann, ohne die Spezifität/Materialität der aufgenommenen Medien durch seine eigene zu beeinträchtigen. Während das Theater im Film kein Theater mehr ist, da es nur im technisch bedingten Bereich des Film gezeigt werden kann, kann das Theater jedes Medium in einen performativen Rahmen bringen und zu einem theatralen Zeichen machen. Kattenbelt sieht im Theater, das alle Medien aufnehmen kann ein „Hypermedium“¹⁴⁷, das eine Bühne für Intermedialität bietet, da von Schauspielenden die einzelnen Medien, aber vor allem die Leer- und Zwischenräume zwischen ihnen bespielt werden könnten.¹⁴⁸ Intermedialität bedeutet aber die Veränderung mindestens zweier Medien zu einem neuen. Das heißt, wenn Kattenbelt von einer Bühne für Intermedialität spricht, dass es auch um die Fähigkeit des Theaters geht, die aufgenommenen Medien zu verändern. Damit auch neue zu schaffen und Medien auf der Bühne nicht nur vorzuführen,

¹⁴³ Vom Nutzen und Nachteil des Medienbegriffs für das Theater und die Theaterwissenschaft. Podiumsdiskussion mit Christopher Balme, Ulrike Hass, Chiel Kattenbelt, Andreas Kotte und Irina Rajewsky. Eingeleitet und moderiert von Kay Kirchmann. In: Schoenmakers. Theater und Medien. S. 545 – 560.

¹⁴⁴ Erika Fischer-Lichte. Überlegungen zum Aufführungsbegriff. In: dies. Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches. Francke Verlag. Tübingen 2010. S. 24 – 65.

¹⁴⁵ Andreas Engelhart. Das Theater der Gegenwart. München 2013.

¹⁴⁶ Werner Faulstich. Medien/Medientheorien. In: Helmut Reinalter und Peter J. Brenner (Hrsg.). Lexikon der Geisteswissenschaften. Sachbegriffe – Disziplinen – Personen. Wien 2011.

¹⁴⁷ Vgl. Kattenbelt. S. 127.

¹⁴⁸ Vgl. Ebd.

sondern auch in ihrer Systematik aufzuführen. Hier führt die Argumentation zur engen Intermedialität nach Irina O. Rajewsky.

3.2.3. Enge Intermedialität

Während unter dem Dachbegriff der (weiten) Intermedialität verschiedene Formen wie der Medienwechsel und die Medienkombination verstanden werden, gliedert sich auch in Rajewskys komplexem Schema der intermediale Bezug der Intermedialität unter. Dieser kann als Intermedialität im engeren Sinne verstanden werden und wird auch von anderen Positionen als Intermedialität bezeichnet. Da immer auf das Präfix zu achten ist, ist die Aussage von Rajewsky, dass „Intermedialität [...] ein flexibler Begriff für eine Breite von Phänomenen [ist], die mehr als ein Medium einschließen“ zu verengen. Das lateinische Präfix „Inter“ bedeutet zwischen und hebt sich von den anderen Präfixen wie „Trans“ und „Multi“ darin ab, dass es einen Zwischenraum und eine Disjunktion von Medien benennt. Es bezeichnet somit kein Verfahren, bei dem Medien ihre Eigenständigkeit beibehalten, sondern eine Wechselwirkung in ihrem Aufeinandertreffen erfahren. Dabei muss trotz der Medienvielfalt vor allem die Disjunktion als Zwischen- und Spielraum für Verflechtungen, Reibungen und Trennungen verstanden werden, da eben dort die Spezifika aufeinandertreffen und sich wechselseitig verändern können.

Auch für Chiel Kattenbelt ist Intermedialität mehr „Mannigfaltigkeit, Diskrepanz, relative Unabhängigkeit von Medien und Hypermedialität als Einheit, Harmonie und Transparenz“, mehr „[...] Bühnenkomposition von Wassily Kandinsky als Gesamtkunstwerk von Richard Wagner“.¹⁴⁹ Für Kattenbelt sollen mithilfe der wechselseitigen Beeinflussung der Medien, welche er auch als Interaktion bezeichnet, die medienspezifischen Wahrnehmungskonventionen durchbrochen¹⁵⁰ werden. Die Reinheit der relativ unabhängigen Künste sei dabei so rein und ausdrucksstark (Kandinsky), dass ihre Elemente im Aufeinander-Knallen (Sergej Eisenstein), aber ihrer radikalen Trennung (Brecht) neue Wahrnehmungsformen im Sinne eines Schocks, einer Verhinderung von Immersion und der

¹⁴⁹ Kattenbelt. S. 129.

¹⁵⁰ Es geht Kattenbelt aber auch um die Öffnung der Wechselwirkung von Kunst, Wissenschaft und Ethik (Gesellschaft, Politik), was der Avantgarde der 1920er entspräche. Hier lässt sich auch Erwin Piscator einreihen.

aktiven Ausfüllung von Zwischenräumen durch das Publikum entstehen ließen.¹⁵¹ Aus solcher Intermedialität ergäben sich Neudefinitionen und Neusensibilisierungen von Medien, aber auch über die Fragmentisierung von Innerlichkeit und Äußerlichkeit, Unterbrechungen für die Kontinuitätsverstärkung und der dargestellten Welt neue Perspektiven und narrative Strategien.

Ähnlich definiert auch Jens Schröter die Intermedialität, wenn er zur „Synthetischen Intermedialität“¹⁵² schreibt, dass sie als „Fusion“ mehrerer Medien zu einem Intermedium verstanden werden müsse, welches mehr als die Summe seiner Teile sei. Ähnlich wie Kattenbelt argumentiert Schröter mit Higgins weiter, dass es dabei um die Abtrennung von traditionellen Kunstformen und habitualisierten Wahrnehmungsformen ginge.¹⁵³ Schröter entgegnet jedoch selbst, dass bei einer konzeptuellen Fusion, also einem dialektischen Verständnis, die Ursprünge der Medien unmöglich zu erkennen sein müssten. Am Beispiel von lesbarer visueller Poesie widerlegt er dieses Argument, weil Text, als auch das Bild daraus einzeln wahrgenommen werden – das Gedicht also entweder gelesen oder betrachtet wird. Hier könnte man noch weiterführen, dass die Konstruktion eines Bildes aus der Anordnung des Textes kein tatsächliches Bild in das Text-Medium überträgt oder einbezieht. Es also nicht intermedial ist. Schröters Conclusio ist, dass die Synthetische Intermedialität (welche Rajewskys Systemreferenz der intermedialen Bezüge entspricht) eine „raumzeitlich simultane Präsentation und Rezeption verschiedener medialer Formen in einem institutionellen Rahmen“¹⁵⁴ sei und dabei perzeptiv und kognitiv verarbeitet würde.¹⁵⁵ Damit widerspricht Schröter nicht nur Joachim Fiebachs Definition eines medialen Ereignisses, sondern scheint auch fast das Live-Cinema in seiner Grundstruktur zu beschreiben.

So einfach kommt das visuelle Gedicht und die Aufschlüsselung der engen Intermedialität jedoch nicht davon. Denn gerade bei der engen Intermedialität, also Rajewskys intermedialen Bezügen beginnt sie sehr genau die Formen von Intermedialität zu differenzieren und zu beschreiben. Für Rajewsky sind intermediale Bezüge ein

¹⁵¹ Vgl. Ebd. S. 129 f..

¹⁵² Vgl. Schröter.

¹⁵³ Vgl. Ebd.

¹⁵⁴ Vgl. Ebd.

¹⁵⁵ Vgl. Ebd.

„Verfahren der Bedeutungskonstitution eines medialen Produkts durch Bezugnahme auf ein Produkt (=Einzelreferenz) oder das semiotische System (=Systemreferenz) eines konventionell als distinkt wahrgenommenen Mediums mit den dem kontaktnehmenden Medium eigenen Mitteln; nur letzteres ist materiell präsent. Bezug genommen werden kann auf das fremdmediale System als solches oder aber auf ein (oder mehrere) Subsystem(e) desselben, wobei letzteres per definitionem auch ersteres impliziert.“¹⁵⁶

Der intermediale Bezug auf eine Einzelreferenz kann mit der „transformationalen Intermedialität“¹⁵⁷ von Schröter und der Remediation von Kattenbelt¹⁵⁸ gleichgesetzt werden. Unter allen drei Bezeichnungen ist die Repräsentation eines Mediums in und durch ein anderes Medium zu verstehen. So kann beispielsweise ein Film auf ein Gemälde verweisen indem er das Gemälde zeigt oder nennt. Dieses Verfahren unterscheidet sich insofern von der Intertextualität, dass nicht innerhalb eines Mediums verwiesen wird, sondern auf ein zweites, eigenständiges Medium. Schröter setzt aber voraus, dass eine „Repräsentation vorliegen [muss], die explizit auf das repräsentierte Medium Bezug nimmt.“¹⁵⁹ Das bedeute, dass ein Foto eines Textes nicht intermedial sei, weil der Text Bestandteil des Fotos sei. Ebenso sei der Film kein Gesamtkunstwerk, sondern eben Film (abgesehen vom separat gespeicherten Ton).¹⁶⁰ Schröter hat hier ein sehr technisch-materiellen Zugang, der aber vor allem die Medienspezifik thematisieren soll. Es geht ihm nicht nur um den Verweis eines Mediums auf ein anderes, sondern um eine Veränderung des Bezugssystems und einen Mehrwert. So nennt er als Beispiel die Sendung 100(0) Meisterwerke, bei der Gemälde gefilmt und mit einer Off-Stimme erklärt werden. Dabei wird das zentripale (gerahmte/begrenzte) Gemälde erst als Ganzes (also in seinem System) gezeigt und dann mithilfe von Nahaufnahmen in Details. So wird zwar nicht die Materialität des Films verändert, aber doch die Wahrnehmung des Gemäldes. Den Rezipient:innen müssen beide Mediensysteme als Material, aber auch in ihrer Ästhetik bekannt sein, damit das „displacement“¹⁶¹ des Gemäldes erkannt wird. Das passiert in dem das zentripale Bild in der Nahaufnahme zentrifugal (ungerahmt/fiktiv unbegrenzt) wird¹⁶² – die Mittel des Kamerabildes also genutzt werden, welche implizieren, dass das Kamerabild nur einen Ausschnitt zeigt und es (fiktiv) eine Umgebung des Ausschnitts (also einen Rest des

¹⁵⁶ Rajewsky. S. 157.

¹⁵⁷ Schröter. Eigenständige Kategorie der Intermedialität.

¹⁵⁸ Kattenbelt. S. 128. Wird dort unter der Transmedialität geführt passt jedoch als Verfahren besser in die Intermedialität.

¹⁵⁹ Schröter.

¹⁶⁰ Vgl. Ebd.

¹⁶¹ Ebd. Schröter bezieht sich auf Turin.

¹⁶² Ebd.

Gemäldes, der bei der Nahaufnahme nicht zu sehen ist) gibt. Darüber hinaus werden Gemälde als eigenständiges Medium als Ganzes wahrgenommen und selten so nah und detailliert und detailisoliert betrachtet.

Um aber bei Schröter zu bleiben muss herausgestellt werden, dass es sich hier zwar um einen Mehrwert handelt, aber das Gemälde nicht in seiner Materialität erscheint, es somit nach Schröter keine Intermedialität sein kann. Hier möchte ich noch einmal auf den hypermedialen Charakter des Theaters verweisen, weil genau solche Bedingungen und Probleme im Theater umgesetzt und gelöst werden können.

Nach Kattenbelt gibt es neben der Einzelreferenz die Wiederaufnahme und Imitation von Gestaltungsprinzipien anderer Medien. Dies versteht er als medienübersteigende Intertextualität. Wegen der Überwindung von Mediengrenzen muss hier jedoch von Intermedialität und im Sinne von Rajewskys intermedialen Bezügen gesprochen werden. Diese spezielle Form, die Kattenbelt unter Transmedialität führt, wird als Remediation bezeichnet und hat zwei Motive. Als erstes die Imitation, die „transparent immediacy“¹⁶³. Hierbei ginge es um die Ehrerbietung eines neuen Mediums an ein altes, wobei die Medienspezifität des aufnehmenden Mediums unsichtbar werden sollte, da es sich selbst in der Imitation verleugne. Dadurch soll der Rezipient das genutzte Medium vergessen. Das zweite Motiv sei die Rivalität, die „Hypermediacy“, bei dem das neue Medium alte Medien in sich aufnehme und sie so in einen neuen Kontext setze während es seine eigene Medialität betone. Beide Motive stünden dabei in dem Bestreben die Beschränkungen der Repräsentation zu übersteigen, um die Erfahrung des Wirklichen zu intensivieren.¹⁶⁴

Bei Kattenbelts Motiven, der „doppelten Logik“¹⁶⁵ drängt sich der Gedanke auf, es ginge um das Miteinander von Medien auf einer wertenden Ebene – um eine wertende Konkurrenz, die intermediale Bezüge jedoch für mich nicht herstellen. Dabei steht bei solchen Referenzen das semiotische System im Vordergrund. Denn es können nicht nur auf andere Medien verwiesen werden, sondern auch lediglich auf ihre Gestaltungsmittel – also ohne das Medium explizit zu nennen, aus deren Wechselwirkung ‚neue‘ Medien und Systeme entstehen können. Rajewsky führt hier unter intermedialen Bezügen die Systemreferenz, die

¹⁶³ Kattenbelt. S. 129. Zitiert Bolter und Grusin.

¹⁶⁴ Vgl. Ebd.

¹⁶⁵ Ebd.

häufig die Einzelreferenz mit einbezieht, da die Übernahme eines semiotischen Systems beim Erkennen der Mittel auch ein Verweis auf das Medium bedeutet.

Sie differenziert die Systemreferenz viel stärker als Kattenbelt aus. Rajewsky unterscheidet erst einmal zwischen der Systemerwähnung und der Systemkontamination.

Die intermediale Systemerwähnung ist in die explizite Systemerwähnung und die Systemerwähnung qua Transposition gegliedert. Ersteres ist im Grunde die ausdrückliche Nennung und Thematisierung eines fremdmedialen Systems oder seiner Komponenten. Dies äußert sich in einer Reflexion des fremdmedialen Systems oder dem ‚Reden über‘ das System.¹⁶⁶

Die Systemerwähnung qua Transposition hingegen ist etwas komplizierter und gliedert sich wieder in drei Typen. Grundlegend wird in dieser Form der Intermedialität in einem kontaktnehmenden Medium ein anderes Medium oder seine Elemente mit den kontaktnehmenden Mitteln hervorgerufen. Also ein Bezugssystem in ein anderes verschoben. So kann das nehmende Medium die Medienspezifik des Bezugssystems hervorrufen. Dies bedarf jedoch einer Markierung, die im Paratext, dem Kontext oder in der Transposition selbst gesetzt werden kann. Die Markierung stellt sicher, dass der Verweis tatsächlich erkannt wird und eine Rezeption gelenkt werden kann. Es handelt sich also bei einer Systemerwähnung qua Transposition um eine Illusionsbildung, die jedoch nur in Ähnlichkeitsbeziehungen der Elemente oder der Medienstruktur funktioniert.¹⁶⁷ Rajewsky führt dafür drei Möglichkeiten an solche Ähnlichkeiten aufzubauen und die Transposition zu realisieren:

1. Die evozierende Systemerwähnung ist ähnlich wie die explizite Systemerwähnung. Jedoch unterscheidet sie sich durch die Thematisierung des Bezugssystems bzw. bestimmter Komponenten, die als Folge eine Illusion schaffen. Die Ähnlichkeitsbeziehung wird in diesem Fall einfach genannt oder suggeriert. So kann in der Literatur beispielsweise ein Text als fremdmedial, also zum Beispiel filmisch oder fernsehhaft wahrgenommen werden.¹⁶⁸

2. Die simulierende Systemerwähnung unterscheidet sich von der evozierenden Systemerwähnung in der diskursiven Herstellung der Ähnlichkeitsbeziehung. Das heißt das

¹⁶⁶ Vgl. Rajewsky. S. 158 f..

¹⁶⁷ Vgl. Ebd. S. 85 und 159.

¹⁶⁸ Vgl. Ebd. S. 159 und 196.

Bezugssystem wird nicht nur markiert, sondern auch tatsächlich narrativ imitiert. Dies äußert sich beispielsweise in der direkten Publikumsansprache in einem Film, wie es im Theater üblich ist.¹⁶⁹

Diese beiden Formen, aber vor allem die zweite Form entsprechen dem Rivalitätsmotiv „Hypermediacy“ von Chiel Kattenbelt, da das Bezugssystem ausgestellt wird. Beide Formen der Systemerwähnung haben einen „als ob“-¹⁷⁰-Charakter. Sie tauchen sporadisch auf und basieren auf der Ähnlichkeit des Grundmediums und des Referenzmediums.¹⁷¹

3. Die (teil-)reproduzierende Systemerwähnung beschreibt die Illusionsproduktion eines Elements oder Strukturen des kontaktgebenden Mediums mit den Mitteln des kontaktnehmenden Mediums. Unter Voraussetzung einer Markierung und der Rezeptionslenkung können medienunspezifische (genrespezifisch/inhaltlich) oder deckungsgleiche Elemente und Strukturen reproduziert werden. Es werden die Regeln des Bezugsmediums gewahrt, was bei Rezipient:innen zu einer assoziativen Verbindung zu den nicht reproduzierbaren Elementen führt. So kann zum Beispiel bei einer literarischen Kusszene, wie im Film, der Kuss ausgelassen werden. Solche Leerstellen werden dann von Leser:innen aufgrund seiner Medien- und Filmerfahrung erfolgreich gefüllt. Dies funktioniert natürlich am besten, wenn medienunspezifische oder deckungsgleiche Elemente wie gesprochene Sprache, Bühnenbild, Sound, Licht, Schauspiel usw. im Film und Theater genutzt werden und das kontaktgebende Medium plurimedial ist.¹⁷²

Systemerwähnungen tauchen nur sporadisch und punktuell auf. Sie sind somit explizit gekennzeichnete Verweise, die Einzeleffekte hervorrufen sollen, die aus dem Medium herausführen, weil sie auffallen und auf diese Weise Erfahrungen anderer Mediennutzung für sich produktiv machen kann, da sie beispielsweise Filmerfahrungen, Codes, Strukturen und Narrative für sich nutzt. Das verweisende Medium ergänzt sich mit den zur Verfügung stehenden Mitteln und bereichert sich sozusagen am imitierten Medium, stellt aber dabei immer wieder nach der Reproduktion die eigene Medienstruktur wieder her. Es dominiert das Bezugssystem indem es den intermedialen Verweis und somit das aufgenommene

¹⁶⁹ Vgl. Ebd. S. 94 ff., 160 und 204.

¹⁷⁰ Vgl. Ebd. 84.

¹⁷¹ Vgl. Ebd. S. 84 und 89

¹⁷² Vgl. Ebd. S. 89, 103 ff., 200 und 206.

Medium produktionsästhetisch instrumentalisiert und dennoch zu seiner eigenen Medienspezifik über weite Teile zurückfindet.

Anders ist es bei der Systemkontamination, welche eine zweite Form der Systemreferenz bildet. Hier verweist zwar das kontaktnehmende Medium mit eigenen Mitteln auf ein Bezugssystem, ist aber gänzlich von den fremdmedialen Regeln beeinflusst. Das gesamte nehmende Medium wird an die Vorgaben und Beschränkungen des Bezugssystems angepasst. Dies kann nach Rajewsky auf zwei Weisen realisiert werden.

1. Die Systemkontamination qua Translation zielt auf die fremdmedialen Spezifika, welche nur mit den gleichen oder entsprechenden Mitteln übersetzt werden können. So kann an Rajewskys Beispiel die Literatur keine filmspezifischen Regeln übernehmen und sie nur in uneigentlicher Form, also dem Prinzip¹⁷³ nach befolgen und seine Erzählweise anpassen und filmisch erzählen.¹⁷⁴ Die Übersetzung von filmischen Mitteln ins Theater hingegen funktioniert, da dem Theater die gleichen Mittel zur Verfügung stehen. Das heißt das Theater kann „wesentliche Gestaltungs-, Kommunikations-, und/oder Konstruktionsprinzipien“¹⁷⁵ übersetzen, weil es nicht nur die Technik nutzen, sondern auch die ästhetischen Produktionsmerkmale übersetzen kann. Dies geschieht zum Beispiel beim Ausstellen des Live-Films und seiner Produktion auf der Bühne. Allerdings hat hier das Theater als Ort für Akkumulation von Medien eine Sonderstellung und ist, wie Kattenbelt schon behauptet, der perfekte und vielleicht neben dem Internet der einzige Ort für Intermedialität – besonders in Hinblick auf diese Form der Intermedialität.

2. Die teilaktualisierende Systemkontamination bezieht sich hingegen auf medienunspezifische und deckungsgleiche Komponenten und verwendet einige Regeln des Bezugssystems. Diese werden aber eingehalten, weil die mediale Differenz der Systeme irrelevant wird. Der Unterschied zur Systemerwähnung ist der, dass die Kontamination das gesamte mediale Produkt durchzieht.

Für beide Formen ist eine Markierung und die Rezeptionslenkung nötig um eine fremdmedial bezogene Illusion zu bilden. Das Abweichen von den konventionellen Strukturen und Narrativen kann so als fremdmedial konstitutiv erkannt und auf ein

¹⁷³ Vgl. 138.

¹⁷⁴ Vgl. Ebd. S. 161.

¹⁷⁵ Ebd. S. 161.

bestimmtes Fremdmedium bezogen werden, mit dem das kontaktnehmende System über die gesamte Rezeption in Relation gestellt wird.¹⁷⁶ Bei der Systemkontamination kann man also feststellen, dass das aufnehmende Medium von der Spezifik und den Regeln des Bezugssystems dominiert wird. Rajewsky bezieht sich vor allem auf Verweise zum Film in der Literatur, was dazu führt, dass die Systemkontamination nicht als solche in Gänze erfüllt werden kann und zumindest mit literarischen Mitteln umgesetzt wird. Dabei passt sich das nehmende Medium so stark es geht an die Regeln des Bezugssystems an. Chiel Kattenbelt würde hier vermutlich von dem Imitationsmotiv „transparent immediacy“ sprechen, weil dem Bezugssystem so viel Raum gegeben wird, dass das nehmende Medium nahezu dahinter zu verschwinden droht. Wieder muss hier betont werden, dass solche Systemkontaminationen nur im Theater funktionieren, da das Theater das System aufnehmen kann ohne sich tatsächlich selbst aufzugeben – selbst wenn der Theaterbesuch wie ein Kinobesuch wirken mag. Der Film zum Beispiel ordnet jedes zitierte Medium seinem eigenen System (kinematographischem Code) unter.¹⁷⁷ Auch wenn ich hier kein Wertungssystem einführen will und es immer noch unangebracht finde, könnte man die Systemkontamination doch als Ehrerbietung verstehen, da dem Bezugssystem so viel Raum gegeben wird. Vor allem geht es bei solchen Mitteln jedoch um die zitierten Codes und Erfahrungen sowie die erweiterten narrativen Möglichkeiten.

Wie genau sich solche intermedialen Bezüge auf die kontaktnehmenden Medien auswirkt, wie sie die Verweise nutzen um narrative Strategien zu schaffen und wie sich dieses Spiel zwischen den Medien auf das konventionelle Theater ausübt, soll mithilfe dieser Medialitätskonzepte im folgenden Kapitel analysiert werden. Dazu sollen die beschriebenen Kategorien helfen die Einzelphänomene zu beschreiben und in ihnen Strukturen zu erkennen, die ohne eine Differenzierung der intermedialen Formen nicht so genau unterschieden werden können. Dabei werden nicht alle angesprochenen Formen Verwendung finden, da Rajewsky als Literaturwissenschaftlerin sich zum Einen auf ihren Gegenstand konzentriert und andererseits nur bestimmte Formen der Medialität zwischen Medien und ihren Systemen einen Theater verändernden Effekt haben. Es geht also um die Reflexion des Mediengebrauchs, der Wahrnehmungskonvention, ästhetische Strategien und

¹⁷⁶ Vgl. Ebd. S. 161 f..

¹⁷⁷ Vgl. Markus Moninger. Vom media-match zum media-crossing. In: Christopher Balme und Markus Moninger. Crossing Media. Theater – Film – Fotografie – Neue Medien. Interventionen. Bd. 5. Epodium. München 2004. S. 9.

Erfahrungen sowie zum Teil auch um die Wirkung der intermedialen Inszenierungen als Live-Cinema.

4. in-between: Analyse

Grundsätzlich wird die Inszenierung von der Aufführung unterschieden, in dem Ersteres ein für alle Aufführungen geltendes Konzept beschreibt, das bestimmt wo, wann und auf welche Weise etwas auf die Bühne gebracht werden soll – vergleichbar mit dem Drehbuch eines Films. Synonym wird auch von Regie gesprochen, die auch als ästhetische Strategie verstanden werden kann. Letzteres, die Aufführung, ist die tatsächliche transitorische Ausführung bzw. Darbietung, also die Performance oder Theatralität (absichtsvolle, sinnliche Ausführung von Prozessen vor einem anwesenden Publikum in bestimmter räumlicher und zeitlicher Anordnung)¹⁷⁸. Laut Balme beschäftigt sich die Aufführungsanalyse mit der Interaktion zwischen theatralem Ereignis und anwesendem Publikum.¹⁷⁹ Weil jedoch die Inszenierung die Aufführung hervorbringt und sie in einer „komplexen Wechselbeziehung“¹⁸⁰ stehen, muss bei dieser Analyse eines Inszenierungskonzeptes beides berücksichtigt werden. In dieser Arbeit ist nämlich der Stücktext der Autorin und der Aufführungstext der Theaterregisseurin in seiner Schriftlichkeit als „hypothetischer“¹⁸¹, zu verbalisierender und zu performender Text nicht relevant.¹⁸² Es geht also nicht um den Inhalt (Haupttext) des Stückes oder der Romanvorlage und auch nicht um die Medienspezifik des Aufführungstextes.

Der Aufführungstext (vor allem sein Nebentext) ist jedoch auch als feste Vorlage für die wiederholte Darbietung (Aufführung) einer Idee bzw. eines Meta-Konzeptes zu verstehen, die sich eben in der Aufführung als Ereignisprodukt äußert. Sicherlich wären hier Anweisungen im Nebentext im Vergleich zu ihrer Umsetzung ein Ansatzpunkt. Hier soll es aber nur um die tatsächlich umgesetzten Abläufe¹⁸³ und um die Medienkonstellation¹⁸⁴ sowie die Idee hinter ihr gehen – nicht um eine Analyse des bearbeiteten Stücktextes. An diesem Punkt kippt aber die Inszenierungsanalyse stark in die Aufführungsanalyse, da es sich um eine „produktorientierte“ Analyse handelt, in die aber in kleineren Teilen auch die

¹⁷⁸ Martin Seel. Inszenieren und Erscheinen lassen. Thesen über die Reichweite eines Begriffes. In Josef Fürchtl (Hrsg.). Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens. Suhrkamp. Frankfurt a. M. 2001. S. 48.

¹⁷⁹ Vgl. Christopher Balme. Einführung in die Theaterwissenschaft. E.-Schmidt Verlag. Berlin 2008. S.87.

¹⁸⁰ Ebd. S. 88

¹⁸¹ Ebd. S. 80.

¹⁸² Ich beziehe mich hier nicht auf Erika Fischer-Lichte und Patrice Pavis, weil diese die Begriffe Inszenierung und Aufführung synonym verwenden. Mein Verständnis deckt sich mit Balme.

¹⁸³ Gemeint sind nach Balme der „nicht sprachliche“ Nebentext wie Kostüm, Requisite, Mimik und Gestik.

¹⁸⁴ Gemeint sind Medien im Sinne dieser Arbeit. Also nicht nur im technischen Verständnis, sondern auch vermittelnden Verständnis.

„ergebnisorientierte“ und die „prozessorientierte“ Analyse hineinspielt.¹⁸⁵ Das bedeutet es geht sowohl um das konstante fertige Produkt, das allerdings aus der Inszenierungsidee hervorgeht (also sozusagen den Aufführungsplan, der Schauspieldynamik, Medieneinsatz, Choreographie u.v.m. – insgesamt den Aufbau beinhaltet). Es geht ebenso um die Methode (die angestrebte ästhetische Strategie der Regisseurin) und den Ablauf, also die tatsächliche Darbietung/Umsetzung des Stücktextes als variable Aufführung, wozu Balme auch die Interaktion zwischen Bühne und Zuschauerraum zählt. Die Akzentuierung liegt jedoch auf der Produktorientierung.

Die Auswahl des Analyseverfahrens ist deshalb schwierig, weil der Medieneinsatz im Inszenierungstext festgeschrieben ist, seine Wirkung und Effekte sich aber erst bei der Aufführung entfalten können. So wird nicht nur zwischen den Medien, sondern auch zwischen den Methoden analysiert – allerdings schon mit einer stärkeren Tendenz zur Aufführungsanalyse. Zum einen soll die Inszenierung in ihre Bestandteile zerlegt werden, d.h. grundsätzlich in Komponenten aus Film und Theater. Diese Unterteilung scheint problematisch, weil Musik, Schauspiel, Bühnenraum/Setting usw. in beiden Gattungen vorkommen, allerdings kann schon die Einordnung der Bestandteile als Analyseschritt verstanden werden. So ist zum Beispiel das Schauspiel auch im Theater verankert, aber der Schauspielstil in Katie Mitchells Stück auf Kameras ausgelegt und somit filmisch. Auch Musik tritt in beiden Gattungen auf, die Art und Funktion des Einsatzes ist aber unterschiedlich. Dieser Schritt ist vor allem deskriptiv. Weiter, in den jeweiligen Kapiteln, sollen die Wirkung und die Effekte des Live-Cinema an den jeweiligen Aufführungen veranschaulicht und analysiert werden, was wiederum zur Meta-Ebene, also der Inszenierung führt. Das heißt, dass die Idee Live-Kameras auf die Bühne zu bringen erst in der Aufführung ihre Wirkung entfalten und der resultierende Effekt die Idee der Inszenierung erreichen kann.

Die Analysebeispiele wurden alle von mir besucht und sind als Videoaufzeichnungen an den Theatern archiviert. Ich beziehe mich auf beides, da einige Perspektiven in Videoaufzeichnungen nur schwer wahrzunehmen sind. Die Videoaufzeichnungen helfen aber signifikante Merkmale nachzuvollziehen. Desweiteren werden gemäßigt auch Interviews mit Verantwortlichen (intentionale und produktionsrelevante Faktoren), sowie Hinweise im Programm und Tickets (dramaturgische Faktoren für den Rezeptionskontext) hinzugezogen.

¹⁸⁵ Vgl. Ebd. S. 93.

Es handelt sich also hauptsächlich um die Produktionsebene mit einigen subjektiv-erlebten Ergänzungen auf Rezeptionsebene, die möglichst Objektiv beschrieben werden.

4.1. Vorstellung des Analysebeispiels

4.1.1. Katie Mitchell und das Live-Cinema

Die britische Regisseurin Katie Mitchell (*1964) begann ihre Arbeit mit Assistenzen am Theater – unter anderem auch an der *Royal Shakespeare Company* (RSC). Sie gründete 1980 eine eigene Theatertruppe, die *Classics on a Shoestring*, und war 1996 – 1998 Hausregisseurin an der RSC sowie Programmverantwortliche für deren Studiobühne. 1998 – 2002 war sie auch am *Royal Court Theatre* Hausregisseurin, ebenso inszenierte sie am *Royal National Theater* und 1996 auch einige Opern. In England ist sie also eine feste Größe der Theaterlandschaft. Ihren Sprung in die europäische und auch deutsche Theaterszene schaffte sie 2009 bei den Salzburger Festspielen mit der Inszenierung *Luigi Nono*. Daraufhin wurde sie zum Berliner Theatertreffen eingeladen, wo sie *Wunschkonzert* von Franz Xaver Kroetz als Live-Cinema inszenierte. Für Katie Mitchell bedeutete die Einladung nach Mitteleuropa nicht nur ein neues Publikum und erhöhte Aufmerksamkeit, sondern nach eigenen Aussagen¹⁸⁶ auch die Möglichkeit freier als in Großbritannien arbeiten und dort nicht umsetzbare Pläne verfolgen zu können. Mitchell begründet das mit der Verhaftung des Britischen Theaters am textbezogenem Realismus des 19. Jahrhunderts und der deutschen Umbruchstimmung nach dem zweiten Weltkrieg. Deutschland sei danach sehr viel radikaler und fördere auch ihre Arbeit wie es in Großbritannien nicht möglich gewesen wäre.¹⁸⁷

Katie Mitchell arbeitet mit den Schriftstellern Martin Crimp und Duncan Macmillan, den Bühnen- und Kostümbildnerinnen Lizzie Clachan, Sussie Juhlin-Wallén und Vicki Mortimer sowie mit dem Videodesigner Leo Warner zusammen – alle von ihren Anfängen an im experimentellen Theater und Performance zu verorten.

¹⁸⁶ Vgl. Katie Mitchell. In: Arts.21. The Berliner Theatertreffen 2009. Deutsche Welle (English). Siehe: <https://www.youtube.com/watch?v=6TmiKH0OLSo> (Letzter Zugriff: 7.2.2018)

¹⁸⁷ Vgl. Katie Mitchell im Interview mit Karl Gaulhofer. In: Katie Mitchell: Krieg ist für Frauen undenkbar. Auf: diePresse.com Siehe: https://diepresse.com/home/kultur/news/3833471/Katie-Mitchell_Krieg-ist-fuer-Frauen-undenkbar (letzter Zugriff: 7.2.2018)

Seit den Salzburger Festspielen und dem Berliner Theatertreffen 2009 kann man von einer wiedererkennbaren Handschrift der Regisseurin Mitchell sprechen. Diese äußert sich in der Inszenierung eines gleichzeitig repräsentierten Filmes auf der Theaterbühne (also in Live-Produktionen). Dieses ästhetische Verfahren lotet sie seitdem immer weiter aus. Im Rahmen des Forschungsprojekts *National Endowment for Science, Technology and the Arts* (Nesta) erhielt Katie Mitchell eine finanzielle Förderung mit dem Auftrag die Beziehung zwischen Architektur, Visuellen Künsten, anderen Formen des Schreibens, Neurowissenschaft, Psychologie etc. in der Praxis zu erforschen.¹⁸⁸ Dies führte sie in *The Waves* zu „einer anderen Form von Theatersprache“¹⁸⁹ – dem Live-Cinema. Trotz dem in England aufkommenden Verständnisses vom Theater als Labor zur Erforschung ging Katie Mitchell bald in den deutschsprachigen Raum.

David Roesner sieht in der Adaption des Romans *The Wave* von Virginia Woolfs den Ursprung von Mitchells Arbeit. Der Roman ist nämlich als stream of consciousness geschrieben und verwebt sechs literarische und genreunterschiedliche Monologe ineinander. Da im theaterspezifischen Narrativ der Inhalt jedoch unklar bliebe, zog Mitchell den Film als Ergänzung hinzu und setzte auf die Kinoerfahrung des Publikums sowie prägnante Filmsprache. Es entstand ein Theater-Film-Hybrid.¹⁹⁰

4.1.2. Das Live-Cinema *Schatten (Eurydike sagt)*

Der Gegenstand der Live-Cinema-Inszenierung *Schatten (Eurydike sagt)* (Premiere am 28. September 2016) von Katie Mitchell an der Berliner Schaubühne ist das gleichnamige Theaterstück (Uraufführung im Burgtheater Jänner 2013) der österreichischen Nobelpreisträgerin Elfriede Jelinek. Darin wird die Orpheus-Saga aus Sicht von Eurydike erzählt, welche von einer Schlange gebissen wird und stirbt. Der Sänger Orpheus bricht auf seine Geliebte aus dem Reich der Toten zurückzuholen. Hades einzige Bedingung ist, dass Orpheus, sollte er scheitern, bei seiner Rückkehr in die Welt der Lebenden sich aus Misstrauen gegen die Obrigkeit nicht nach seiner Geliebten umsehen darf. Jelinek erzählt diese Sage feministisch weiter und stellt in ihrem Buch die Frage, ob Eurydike überhaupt

¹⁸⁸ Vgl. David Roesner. S. 104.

¹⁸⁹ Katie Mitchell. Ebd. Zitiert nach einem Interview mit Christopher Campell am 12.01.2008.

¹⁹⁰ Vgl. Ebd. S. 105.

zurück will und emanzipiert so das ‚Objekt‘ der Begierde gegenüber dem Patriachat. Auch Katie Mitchell inszeniert diese Perspektive und verstärkt die Subjektivität Eurydikes (als Dichterin) mithilfe des Live-Cinemas für das Publikum. Bei der Rückkehr in die Oberwelt überdenkt Eurydike ihre fremdbestimmte Position im Schatten von Orpheus und entschließt sich doch in der Unterwelt zu bleiben.

Betritt man den Saal der Berliner Schaubühne, hat man direkten Blick auf die Bühne. Kein Vorhang verdeckt das schwach ausgeleuchtete Bühnenbild. Bevor das Stück beginnt wird alles abgedunkelt und Schauspielende sowie das Live-Filmteam gehen auf Position. Dann im Licht ist in der Mitte der Bühne ein VW Käfer auf einer ebenbodigen Drehbühne zu sehen. Rundherum sind von oben Scheinwerfer angeordnet – grundsätzlich hängt die gesamte Belichtung recht tief und sichtbar. Hinter dem Auto ist eine Leinwand aufgebaut, auf die Straßenszenen projiziert werden. Links daneben stehen Kästen, die den Blick auf die hinteren Drittel der Bühne versperren. Noch weiter links ist ein kleiner Raum aufgebaut. Wände links und rechts und in der hinteren eine Tür. Es ist eine nach vorne und nach oben hin geöffnete Garderobe. Davor und am linken Bühnenrand eine Sprecherkabine in der eine Frau sitzt. Auch ganz rechts ist ein kleiner Raum aufgebaut der jedoch von allen Seiten verschlossen ist mit einer Tür zur Bühnenmitte hin, welche ein schmales Fenster fasst. Im Laufe der Handlung wird der Raum als Fahrstuhl inszeniert. Über der Bühne hängt eine große Leinwand, die die Bilder von Live-Kameras zeigt. Neben den Schauspielenden ist nicht nur die Sprecherin der Sprecherkabine auf der Bühne zu sehen, sondern auch mehrere schwarzgekleidete Menschen, die die Kameras samt Stativen bedienen, Tonangeln positionieren, Licht setzen und Kabel umräumen. Auf dem Boden sind Markierungen zu sehen. Im Laufe der Handlung wird die Bühne, während einer der Räume bespielt wird, vor den Augen des Publikums im Dunkeln oder auch im Licht umgebaut oder die nächste Szene vorbereitet. Immer wieder gibt es Hintergrundmusik, die nicht auf der Bühne oder den aktuell spielenden Schauspielenden erzeugt wird. Es ist also 75 Minuten lang das Schauspiel auf der Bühne und Leinwand zu sehen, ebenso wie Umbauten und das Filmteam.

4.1.3. Kontext und Rahmen der Inszenierung

Schon der Blick in das Programmheft der Inszenierung lässt Außergewöhnliches vermuten. Dort ist die Dauer mit 75 Minuten recht kurz im Vergleich zu anderen Inszenierungen und

auch beschrieben, dass Katie Mitchell „zusammen mit einem Ensemble aus Schauspielerinnen und Schauspielern, Kamerafrauen und Sounddesignern [...] in ihrer Inszenierung mit Live-Video auf der Bühne Bilder und akustische Räume [erfindet] [...]“¹⁹¹. Das lässt auch darauf schließen, dass vielleicht ungewohnte, aber in jedem Fall erfundene, also fiktive Bilder die Inszenierung prägen. Der weitere Blick in die Liste der Mitwirkenden lässt vermuten, dass es sich bei dieser Beschreibung um einen Kurzfilm handeln könnte. Denn neben Schauspielenden, die in der Aufzählung fast untergehen, dominieren Produktionsmitwirkende, worunter auch Begriffe wie Skript, Bildregie, Kamera und ein Boom Operator zu finden sind. Begriffe, die sonst aus Filmproduktionen bekannt sind. Auch sind zumindest auf der Homepage fast auf allen Fotos zu Inszenierung Stative, Kameras und Leinwände zu sehen. Aus früheren Programmheften zu Mitchells Inszenierungen an der Schaubühne, geht hervor, dass die gleiche Inszenierungsweise an einigen Stellen als Live-Film¹⁹² bezeichnet wird. Das Theaterpublikum erhält somit viele Hinweise, dass es sich nicht um eine gewöhnliche und ‚reine‘ Theaterinszenierung handelt.

Auch bei Beginn der Inszenierung wird klar, dass die konventionelle Sitzordnung durchbrochen wird. Sind sonst die Plätze in den ersten Reihen die besten um das Schauspiel auf der Bühne zu beobachten, sind es nun die in der Mitte oder weiter hinten, wo sonst die Distanz zum Schauspiel so groß ist, dass kleine Gesten und das Spiel mit Mimik nicht mehr erkannt werden kann. In dieser Inszenierung passiert sehr viel gleichzeitig auf der gesamten Bühne und auf der Leinwand über der Bühne. So ist es schwierig in den ersten Reihen, falls der Blick nicht ohnehin verstellt ist, einen Überblick zu behalten und der Blick zur Leinwand, ist wie in der ersten Reihe eines Kinosaals recht unbequem. Nur in den hinteren Reihen ist der schnelle Blickwechsel zwischen den Ereignissen auf der Bühne möglich ohne das Gesamtgeschehen aus dem Blick zu verlieren. Dies äußert sich auch in den Preisen der Sitzplätze wieder. Die teuersten sind mittig und im hinteren Drittel. Dies kann als dramaturgisches Mittel verstanden werden, das Publikum auf die kommende Inszenierung vorzubereiten. So findet sich das Theaterpublikum nämlich schon vor Beginn der Inszenierung in einer Situation wieder, die von kinematographischen Rezeptionsmerkmalen strukturiert wird. Trotzdem diese zitierten Kinokonventionen irritierend wirken können, bleibt das Publikum sich des Rahmenmediums immer bewusst, welches immer das

¹⁹¹ Programmtext der Berliner Schaubühne. Siehe:

<https://www.schaubuehne.de/de/produktionen/schatteneurydikesagt.html/m=361> (Letzter Zugriff 8.2.2018)

¹⁹² z.B. *Das Fräulein Julie* (2010), *Die gelbe Tapete* (2013) und *The Forbidden Zone* (2014)

regelgebende Medium bleibt – und das Live-Cinema eben darum im ersten Erleben so verwirrend ist, weil auch wenn filmische Bilder gezeigt werden, die genauso im Kino gezeigt werden können, so werden sie immer im Rahmen des Theaters rezipiert.

Schon an diesem Punkt möchte man nach Rajewskys Modell von Intermedialität als teilaktualisierende Systemkontamination sprechen, bei der das Theater die Regeln des Films imitiert indem es eine Leinwand aufbaut und die gesamte Breite der Bühne – bis zur Begrenzung des ‚Bildes‘ durch Wände – nutzt. Jedoch ist mit dem Aufbau noch kein Live-Cinema konstruiert und auch die Frage, wie sich die tatsächliche Anwesenheit der Filmtechnik auf die Einordnung der Inszenierung in Intermedialitätskonzepte auswirkt, soll vorerst zurückgestellt werden. Denn allein der Aufbau lässt noch wenige Schlussfolgerungen zu, insbesondere weil die Teilung von Publikum und Bühne oder Leinwand grundsätzlich identisch sind. Das Kino hat den Aufbau aus dem traditionellen Theaterbau übernommen.¹⁹³ Erst die Konstruktion von Bildern und ihre Wirkung stellen Theater- und Kinodispositiv in Differenz.

4.2. Analyse

4.2.1. Bild, Ton und Raum

Der für die Berliner Schaubühne gewöhnlich ungerahmte Bühnenraum (also kein Guckkasten), wirkt in *Schatten (Eurydike sagt)*, mit seinen voneinander isoliert wirkenden Räumen, auf den ersten Blick wie eine Ansammlung von Filmsets. Obwohl es keine Guckkastenbühne ist, sind Bühne und Publikumsraum durch die Bühnenkante voneinander getrennt. Dadurch wird die gezeigte Erzählung eine Erzählung von etwas Anderem, einem ‚anderen Leben‘ – einer anderen Realität jenseits des Publikums.¹⁹⁴ Die Räume sind für das Theater sehr unüblich bis ins kleinste Detail gestaltet, was den Eindruck eines Filmsets verstärkt. An den Wänden befinden sich zum Beispiel Fotos, die aus der Entfernung nicht zu erkennen sind, in einem Terrarium befindet sich eine echte Schlange, welche durch die Distanz des Publikums zur Bühne einfacher Weise auch mit einem Requisit dargestellt werden könnte. Die Räume sehen tatsächlich belebt und nicht abstrahiert aus. Diese Details

¹⁹³ Siehe dazu: Jörg Brauns. *Schauplätze: Zur Architektur visueller Medien*. Kulturverlag Kadmos. Berlin 2007.

¹⁹⁴ Vgl. Sophie Averkamp. Diplomarbeit. *record. play. Die Live-Kamera auf der Bühne. Videotheater als intermediale Kunstgattung*. Universität Wien 2011. S. 60

sind jedoch kaum aus der sechsten Reihe zu erkennen. Die Anwesenheit von Kameras, Stativen und einer Filmcrew verstärken das filmisch wirkende Bühnenbild. In einer Filmproduktion würden allerdings nicht mehrere Sets nebeneinander aufgebaut werden, sondern eines, in dem alle Einstellungen gedreht werden, danach erst das nächste. Im Grunde ist der Bühnenaufbau also theatral und nennt sich Simultanbühne, bei welcher alle Schauplätze nebeneinander aufgebaut sind. In der Theateravantgarde der 1920er Jahre wurde, u. a. auch von Piscator¹⁹⁵ in *Hoppla, wir leben!* (1927), die Simultanbühne oft in Kombination mit Videotechnik genutzt um den Realismus zu brechen.

In *Schatten (Eurydike sagt)* wird gerade mit der detaillierten Simultanbühne und dem Einsatz der unteren Leinwand ein Realismus, ja sogar Naturalismus produziert. Denn besonders im Hinblick auf die echte Schlange (also die Requisiten) scheint es um möglichst realistische Darstellung zu gehen, was sich ebenso im gleichzeitigen Bespielen mehrerer Orte zeigt. Denn damit wird die Gleichzeitigkeit der Handlungen unterschiedlicher Figuren gezeigt. Auch der Einsatz der unteren Leinwand ist zwar nicht naturalistisch, aber wenn Straßenszenen gezeigt werden, wenn ein Auto davor steht, kann so der Eindruck einer Fahrt entstehen. Auch ist die Leinwand für den Flammen-Hintergrund der Rockkonzertszene ein mediales Mittel, um genau diese mediale in-Szenesetzung zu zeigen. Die Leinwand wird immer nur als Hintergrund zum Bühnenschauspiel verwendet, also in gewisser Weise als so etwas wie eine projizierte Kulisse. Von der traditionellen, gemalten Kulisse, die das Geschehen vor ihr verortet, unterscheidet sich diese Leinwand in dem sie Bewegung zeigt und auch räumliche Tiefe suggeriert. Diese Tiefe wird jedoch vor allem durch die Kinoerfahrung erzeugt, denn tatsächlich handelt es sich bei der Leinwand um eine Fläche, die nicht betreten werden kann. Darüber hinaus kann auch so etwas wie eine Zeitlichkeit gezeigt werden, weil sich die Bilder auf ihr in der Zeitlichkeit (Zeitwechsel, Dehnung, Kürzung) verändern können. Die projizierte Kulisse ist also höchst illusionistisch und verstärkt den Realismus-Eindruck – obwohl ihr Bild zu allen Seiten begrenzt ist.

Nun ist es aber so, dass der Aufbau des Bühnenbildes sich ändert und immer wieder mithilfe der unteren Leinwand Autotunnel, mithilfe der Architektur metallische Aufzüge und dunkle Korridore konstruiert werden, die nicht vom Publikum einsehbar sind. Damit ist die Reise in die Unterwelt ästhetisch sehr düster – im Grunde nächtlich – dargestellt. Trotzdem es sich

¹⁹⁵ Piscator ging es in seinem Totaltheater auch um die Verlebendigung des ganzen Schauhauses und die Entmaterialisierung der Bühne.

um die Unterwelt handelt, haben diese Gänge, Tunnel, Aufzüge usw. eine realistisch und gewohnt wirkende Ausstattung.

Warum die Mühe einer realistischen Darstellung, wenn man die Räume ohnehin nicht einsehen kann und wenn, dann ohnehin wenig erkennt? Katie Mitchell versucht zumindest nicht auf der Ebene des Bühnenbildes und den räumlichen Konstruktionen einen Realismus zu brechen, wie die Avantgarde der 1920er es tat. Ganz im Gegenteil.¹⁹⁶ Befinden wir uns in der Handlung in der Oberwelt, so ist der Bühnenraum zum Publikum hin geöffnet. Auch wenn es Räume tiefer in den Bühnenraum gibt, sind diese irgendwann begrenzt. Insgesamt sind diese Räume nicht von jeder Zuschauer:inposition und nicht immer gut einzusehen, aber theoretisch sind sie transparent. Besonders im Kontrast zu den verschlossenen Räumen der Unterwelt (hier ist sogar die vierte Wand geschlossen), wirkt Mitchells Aufbau der Oberwelt so als schließe sie den Zuschauer:innenraum und die Bühne zusammen, auch wenn es dennoch eine unsichtbare vierte Wand und eine Bühnenkante gibt. Das Publikum, also die Lebenden, werden jedoch von der Unterwelt ausgeschlossen, in dem ihnen dort von geschlossenen Räumen die Sicht genommen wird. Das ist nicht nur ‚realistisch‘, sondern auch in gewisser Weise immersiv, wenn die Lebenden (das Publikum) durch diese Behandlung (Ausgrenzung von der Unterwelt) als Lebende identifiziert werden. Diese exkludierende Bühnenarchitektur erinnert stark an Castorfs Container¹⁹⁷. Und ähnlich wie er, nimmt sich Katie Mitchell auch die Kamera zur Hilfe, um Blicke in die Tunnel und Gänge zuzulassen. Die Architektur bedingt also den Medieneinsatz.

Die live-Kameratechnik ist mit einer recht breiten Leinwand über der Bühne verbunden. Wenn also das Filmteam den Schauspielenden durch die Gänge folgt, so folgt auch das Publikum. Obwohl Mitchell dem Publikum das Sehen nimmt, gibt sie ihm es mithilfe der Kameras wieder. Was jedoch zur Folge hat, dass zumindest beim Blick in die Gänge und Räume, der Blick kontrolliert¹⁹⁸ wird. Das Publikum bekommt nur die Bilder zu sehen, die es

¹⁹⁶ Mitchell versucht nur auf dieser Ebene einen Realismus zu schaffen. Auf anderen Ebenen bricht sie ihn wieder.

¹⁹⁷ Ein weiterer Bezug zu Castorfs Medieneinsatz können die Steine in der Unterwelt sein, welche in der letzten Szene im Hintergrund gestapelt liegen. Eine Interpretation kann die jüdische Kulturpraxis des Erinnerns sein. In dieser werden Steine auf Gräbern positioniert, um den Toten zu Gedenken. So können diese Steine als Erfahrungen mitzitierende Medien verstanden werden, die im Raum der toten Eurydike füllen. Die Interpretation dessen lasse ich hier weg.

¹⁹⁸ Machtstrukturen und das Subjekt im Theater- und Kinodispositiv sind ein spannender Ausblick auf mögliche Themen ausgehen von dieser Arbeit. Denn würde es nicht um ein Spiel mit Enthaltung und Gewährung gehen,

sehen soll – und zwar sehr konstruierte und manipulierte Bilder. Im Programmtext ist beschrieben, dass Mitchell Bilder erfindet. Dies trifft auf die Filmbilder der Leinwand zu. Es wird nämlich schnell klar, dass die Bilder einer kinematographischen Filmsprache folgen und auch filmästhetisch geprägt sind. Das bedeutet dass die Bilder sehr realistisch wirken und durch ihre kontinuierliche Montage immersiv und narrativ wirken. Das Publikum wird im Blick auf die Leinwand dynamisiert bzw. mobilisiert und erhält Perspektiven, welche vom Publikum so nicht eingenommen werden könnten. Die Kameras können so nicht nur als das technische Auge des Publikums verstanden werden, sondern die obere Leinwand auch als erweiterter – immer illusionistischer¹⁹⁹ – Raum, den das Publikum zumindest geistig/visuell betritt. Auch dem Bühnenbildner Achim Freyer sind die wichtigsten Räume, diejenigen die im Kopf des Publikums entstehen.²⁰⁰ Im Theater wird alles zur Bildkomponente, was ausgestellt wird. Und aus den dargestellten Bildern wird im Sehen, Verstehen des Publikums und imaginären Verknüpfen der Bildteile ein einziges Bild. Dieses Bild ist im Bühnenraum und im Spiel darin zeichenhaft und kommunikativ, was dazu führt, dass das Publikum Abbilder von der Welt aufnimmt, die man auch mit dem Wort Ideologie als Weltanschauung bezeichnen kann, welche auch politisch sein kann.²⁰¹

Während das Bühnenbild zum Theater gezählt werden kann, ist das Filmbild auf der Leinwand zum Film zu zählen. Seine Filmsprache äußert sich auf verschiedene Weisen. Es gibt zum Beispiel immer wieder filmische Verweise. Im letzten Viertel der Aufführung steht Hades im Aufzug und es wird durch das vertikal-längliche Fenster hindurch gefilmt. Tür, Fenster und Hades dahinter sind auf der Leinwand zu sehen. Diese Einstellung erinnert sofort an die gleiche, wenn auch gewalttätigere, Einstellung aus Stanley Kubricks *Shining*. Joachim Paech sieht in solchen Einstellungen den „hors champ“²⁰² (off space) realisiert. Für ihn sind das Öffnungen in der Leinwand zu angrenzenden Räumen, aber auch der Einbruch des „gefährlichen, ängstigenden, unheimlichen oder fantastischen ‚Außen‘“.²⁰³ Und tatsächlich wird bei Katie Mitchell auch ein räumliches Außen und Innen konstruiert. Dieses

würden solche verdeckten Spieltorte nicht genutzt werden. Es kann hier jedoch nicht weiter darauf eingegangen werden.

¹⁹⁹ Auf Aspekte der Wirklichkeit und Illusion möchte ich erst in einem späteren Kapitel genauer eingehen.

²⁰⁰ Achim Freyer und Sven Neumann. Achim Freyer – Theater. Band II. Achim Freyer im Gespräch mit Bettina Masuch. Alexander Verlag. Berlin 2007.

²⁰¹ Vgl. Christoph Wulf und Jörg Zirfas (Hrsg.). Ikonologie des Performativen. Wilhelm Fink Verlag. München 2005. S. 14 – 27.

²⁰² Joachim Paech. Das Loch in der Leinwand. In: Kati Röttger und Alexander Jakob (Hrsg.). Theater und Bild. Inszenierungen des Sehens. S. 146.

²⁰³ Ebd. S. 147.

wird stark von der Perspektive der Protagonistin bestimmt. Auch wenn die Kamera einen auktorialen Blick auf das Geschehen hat, so wird die Handlung dennoch immer auf Eurydikes Perspektive hin strukturiert. Das äußert sich bei der Fahrt in die Unterwelt am deutlichsten, wenn sie durch den Tunnel, vom Publikum weg fährt, aber Orpheus, der ihr später nachreist, plötzlich (das Auto wurde vorher um 180° auf einer Drehscheibe gedreht) auf das Publikum und damit auch Eurydike zu fährt. So ist auch das Innen/Außen also die räumliche Trennung von Hades und Eurydike zum Ende des Stückes beabsichtigt, wenn Eurydike sich in die isolierte Einsamkeit der Unterwelt begibt.

Ein zweiter Verweis auf Film als Bezugssystem ist kurz zuvor die Verfolgungsjagd. Schon eine Verfolgungsjagd darzustellen ist ein sehr prägnanter Hinweis auf Film. Die Verfolgungsjagd ist eines der wichtigsten Motive der Filmgeschichte. Mitchell zitiert nicht nur das aus Abenteuer-, Gangster- und vor allem Actionfilmen stammende Motiv, sondern auch seine Struktur als Strategie. Denn überdurchschnittlich oft werden Frauen von Männern in Filmen verfolgt, was in Kontrast zu Mitchells und Jelineks feministischer Perspektive auf die Sage steht. In Filmen werden Gefühle wie Angst, Erleichterung und Düsternheit evoziert. All das mit zu zitieren, wenn Mitchell eine Verfolgungsjagd darstellt, vergrößert den feministischen Effekt, dass Eurydike ihre eigenen Entscheidungen trifft. Selbst wenn man sie bei der Jagd erreicht, bleibt sie emanzipiert und konsequent in ihrer Entscheidung, was dem Aufbau einer Verfolgung und dem Erreichen der Verfolgten als strategische Klimax oder Wendepunkt der Handlung widerspricht.

Solche Verweise sind hier als intermediale Systemerwähnungen qua Transposition umgesetzt. Es wird sporadisch ein ‚als ob‘ simuliert, um mit der aktivierten Kinoerfahrung nicht nur Kritik an patriarchalen Filmbildern zu üben, sondern auch die Perspektive Eurydikes sowie die Räumlichkeit der Inszenierung zu unterstreichen.

Ein weiteres Beispiel, das mehr für die filmische Bildsprache und somit die imitierte Ästhetik des Films spricht ist der Ausbruch der Giftschlange. Er wird in wenigen Kameraeinstellungen gezeigt und mit einer Gummischlange simuliert. Nach dem Biss verschwindet die vermeintliche Schlange. Interessant sind hierbei die kurzen Bilder, die eine Narration bilden. Mitchell nutzt hier das filmische Mittel des Jump-Cuts, um in drei Einstellungen den Ausbruch, den Weg zur Protagonistin (auf der Bühne nur wenige Meter, aber in der dargestellten Filmwelt viel weiter) und einen Schlangenbiss zu erzählen. Mitchell greift hier

auf die Kinoerfahrung²⁰⁴ der Theaterbesucher zurück, weil konventionell im Theater Narrative über Sprache und ausformulierte Bewegungen erzählt werden. Der Rückgriff auf Kinoerfahrungen bedeutet die imaginäre Ergänzung der durch die Kamera und den Schnitt begrenzten Bilder durch das Publikum. Also die Verbindung der gesehenen Bilder bzw. das Ausfüllen der Leerstellen zwischen ihnen. Dass diese Szene explizit auf der Leinwand ihre Wirkung entfalten muss, zeigt sich in dem die Schauspielerin nicht dramatisch zu Boden geht, sondern sich auf die nächste Szene vorbereitend einfach hinlegt, weil sie in dem Moment ohnehin auf der Leinwand nicht zu sehen ist – das Publikum hingegen sieht sowohl Leinwand als auch Bühne. Das Bild auf der Leinwand wird in diesem Moment entgrenzt, weil es durch Faktoren außerhalb der Leinwand ergänzt und damit zentrifugal wird. Die Schauspielerin fällt indes aus der Rolle, was als Brechtscher Verfremdungseffekt verstanden werden kann, aber hier besonders in Zusammenhang des doppelten Blicks (paralaxes Sehen) ein wichtiger Hinweis ist, auf den ich in einem späteren Kapitel eingehen werde.

In dieser intermedialen Systemkontamination qua Translation, die in dem Sinne keine Übersetzung ist, weil das fremdmediale System tatsächlich anwesend ist und so mit den Mittel des Fremdmediums gearbeitet werden kann. Diese Systemkontamination bestimmt besonders in dieser Szene auf welcher Ebene sich die Narration befinden muss. Insgesamt ist die Inszenierung zweigeteilt. Einerseits gibt es die Narration, also den Inhalt des Stücks auf der Ebene der Leinwand. Dort sind immer Bilder zu sehen, die die Handlung voran bringen. Das Filmische dominiert die Handlung, während das Theatrale, also die Bühnenarchitektur und Szenographie die Form der Rezeption und das Verständnis des Inszenierungsgedanken bzw. die Ideologie bestimmen. An dieser Stelle verweise ich auf das Kapitel zum doppelten Blick, um noch mehr zum Bild und etwas zum Ton anzufügen.

Der Ton hat mehrere stark strukturierende Funktionen. Zum einen fällt schnell auf, dass es absolut keinen Moment der Stille gibt. Selbst dann nicht, wenn Eurydike von eben dieser empfundenen Stille spricht oder in der letzten Szene auch vom Publikum eine gewisse Ruhe empfunden wird. Faktisch ist aber die gesamte Aufführung mit Musik, Geräuschen und atmosphärischen Soundscapes belegt. So ist die gesamte Theaterinszenierung mit einem Soundtrack unterlegt, was wiederum dem Kino zugeschrieben wird. Der Ton ist vorproduziert, was man an einzelnen asynchronen Momenten sieht (Türklingen kommt

²⁰⁴ Vgl. David Roesner. S. 104.

einmal vor dem Schließen der Tür) und wird wie eine Tonspur über die Aufführung gelegt. gerade bei Asynchronität wird deutlich, dass der Ton hier das theatrale Geschehen dominiert. Nicht der Ton wird auf der Bühne produziert, sondern der vorproduzierte Ton gibt die Zeitpunkte der Bewegungen auf der Bühne an. Das Schauspiel und die Choreografie, auf welche ich im nächsten Kapitel näher eingehe, müssen der Tonspur angepasst werden. Eine weite Funktion hat der Ton auf narrativer Ebene. Die ständige Beschallung der Aufführung erzeugt Immersion (die durch Asynchronität gebrochen wird), Figurenabhängigkeiten und Räumlichkeit. Immersion, weil mithilfe von Sound, wie im Film üblich, Spannung erzeugt werden kann. Das Kinopublikum ist nahezu darauf konditioniert, dass zum Beispiel in einem Horrorfilm die immer lauter werdende Geräuschkulisse auf ihrem Höhepunkt einen entdeckenden Moment bedeutet – ob in Form eines Schocks, einer positiven Entdeckung usw. ist dabei irrelevant. In diesem Beispiel funktioniert das ebenso andersherum. Der Schlangenbiss kommt auf auditiver Ebene unvorbereitet. Nur der Schrei der Protagonistin ist zu vernehmen. Dass es sich dabei um nichts ‚Gutes‘ handeln kann betont auch der düstere Sound, der direkt nach dem Schrei einsetzt und bis zu ihrem Tod anhält. Das Publikum kann also schon vor einem Ereignis auditiv alarmiert sein oder eine Situation werten ohne die Sachlage schon völlig erfasst zu haben – was einer Rezeptionslenkung und einer Manipulation der zu fühlenden Emotionen entspricht.

Der Ton gibt auch eine Figuren Abhängigkeit an. Und zwar im ersten Drittel die Abhängigkeit von Eurydike von Orpheus. Auch wenn Eurydikes Geschichte erzählt wird, ist Orpheus ständig präsent – ob als Anrufer auf ihrem Handy oder der ständigen Rockmusik im Hintergrund. Er ist in ihrer Geschichte omnipräsent, was sich auch für das Publikum wahrnehmbar ist. Dies ist allerdings eine Interpretation, die vor allem zwischen Stückinhalt und Inszenierungsweise anzusetzen ist und deswegen nicht weiter thematisiert werden soll.

Die Anwesenheit von etwas nicht-Anwesendem ist dennoch über die Rockmusik festzustellen. Denn die Hintergrundmusik und –geräusche konstruieren weitere Räume. So verweist die Musik, während der Handlung in der Garderobe, auf Räumlichkeiten außerhalb der Garderobe, die auch auf der Bühne oder der Leinwand nicht sichtbar sind. Sie sind gar und gar auditive Räume im Off. Auch hier ist ein Realismus zu verzeichnen, aber vor allem die Erweiterung des Raumgewirrs, den Katie Mitchell mit visuellen, theatralen und auditiven Mitteln erzeugt. Wie sie schon im Interview mit Joseph Pearson sagt, waren für sie die

Tunnel, Korridore und Aufzüge wichtig, um die Reise als Geschichte erzählen zu können. So sind nämlich alle Räume in gewisser Weise miteinander verbunden – mit Ausnahme des Krankenhauses in dem sie stirbt. Das kann jedoch als symbolische Ausnahme, – heterotoper²⁰⁵ – Ort verstanden werden. Er kann als irdischer Übergangsort aus dem Alltag in die Ausnahmesituation (Krankenhaus) verstanden werden. Doch erst der Tod ermöglicht den Übergang in den mythischen und auch heterotopen Übergangsort (Tunnel, Aufzug, Korridore) zur Unterwelt.

Noch ein letzter Eindruck zur Musik, der subjektiv ist, aber dennoch wenigstens genannt werden will. Wenn man die Autofahrt in der Unterwelt, mit Hades am Steuer, mit der Überfahrt über den Totenfluss versteht, dann ist es nur umso passender, dass Electro-industrial-Filmmusik²⁰⁶ während jeder Fahrt läuft, der treibend und mitreißend wirkt. So wird nicht nur die Handlung unterstützt, sondern auch die Konsistenz oder Eigenschaft eines Raumes thematisiert – es gibt kein Zurück – wenn auch der Fluss als Einbahn-Autobahntunnel dargestellt ist.

Auch wenn der Ton wegen seiner Beschaffenheit dem Film zuzuordnen ist, ist er im Grunde medienunspezifisch. Dennoch kann hier ebenso von einer intermedialen teilaktualisierenden Systemkontamination gesprochen werden, weil der Ton ganz eindeutig nach dem filmischen System konzipiert und vorproduziert ist.

So ist also über die intermedialen Bezüge als Mehrwert festzuhalten, dass Intermedialität auf den Einzelebenen des Bühnen- und Filmbildes²⁰⁷ sowie des Tons zu Raumstrukturen und zur Verstärkung der subjektiven Erzählperspektive führt. Außerdem kann über die Nutzung von sowohl filmischen als auch theatralen Mitteln stimmiger erzählt werden. Wenn nötig wird eine Szenenhandlung auf drei Bilder reduziert ohne ihre Aussage einzubüßen. Trotzdem kann auch theatral, also verbal und Stimmhaft in verschiedenem Tempo erzählt werden. Dabei ist die filmische Erzählweise, insbesondere mit der Verwendung von Jump-Cuts u. ä. Montagetechniken essenziell. Auf diesen Ebenen ist es interessant, dass der Film auf der Leinwand, auch eigenständig funktioniert. Er vermittelt auch ohne die Ausstellung seiner Produktion und sicherlich auch mit einer alles verhüllenden vierten Wand die Inhalte des

²⁰⁵ Vgl. Michel Foucault. Von anderen Räumen. In: Jörg Dünne und Stephan Günzel. Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaft. Suhrkamp. Frankfurt am Main 2006. S. 317 – 327.

²⁰⁶ Vgl. Joseph Pearson. Interview mit Katie Mitchell.

²⁰⁷ Auf die Wirkung der Konstruktion dieser Bilder und das Verweben beider Formen gehe ich im Kapitel zu Realitäts- und Illusionsbildung ein.

Theaterstücks indem er Bilder und Szenen aneinander reiht. Das ist weniger Schnitt, als mehr die geschickte Auswahl von Kameraperspektiven, die auch Orts- und Zeitwechsel nahtlos und ununterbrochen möglich machen. Diese Kontinuität verstärkt die Immersion und subjektive Perspektivität der Handlung. So gesehen wird der Film für die Übersetzung, also Transmedialität, des Dramas genutzt. Das Theater hingegen übersetzt das Konzept der Inszenierung, was jedoch nur im Zusammenspiel der Medien möglich ist, worauf ich später eingehen werde.

4.2.2. Schauspiel und Choreografie

Der Aufbau des Live-Cinema impliziert, dass es neben dem konventionellen Schauspiel auch eine Filmcrew geben muss, die die Kameras mobilisiert und bedient. So lässt sich besonders in *Schatten (Eurydike sagt)* von einer Teilung zwischen Schauspiel und Choreografie sprechen. Auch wenn der Begriff der Choreografie häufig in Zusammenhang mit Tanz und damit auch Tanztheater verwendet wird, soll er in dieser Arbeit die Wiedergabe von einstudierten Bewegungsabläufen beschreiben. Und zwar in Abgrenzung zur relativ variablen Interpretation des Aufführungstextes. Dieser wird in der Choreografie als feste Abfolge mit möglichst wenig Variation verstanden. Der Grund dafür ist simpel: Spielen Schauspielende etwas in Variation zu einer anderen Aufführung des selben Stücks, fällt es meist nicht auf, da es der Situation geschuldet sein kann oder schlicht die Einmaligkeit jeder Theateraufführung bedeutet und vernachlässigbar ist. Richtet die Filmcrew jedoch die Kamera falsch aus oder verpasst ihren Einsatz, so fehlen Teile des Bildes auf der Leinwand. Aus diesem Grund ist die Choreografie ohne beabsichtigte oder minimale Variablen zu verstehen.

Bei einem Besuch dieser Inszenierung würde man aufgrund des (auch historischen) Theaterkontextes konventionell theatrales Schauspiel der schauspielenden Körper erwarten. Das heißt genügend deutlich formulierte Gesten, und Narration über den Einsatz von Stimme (falls keine Medien den Körper ergänzen) – also einen deutlichen Einsatz von Bewegung und Stimme, sozusagen dem Spielen in Körpersprache, um die Distanz zwischen Bühne und Publikum zu überbrücken, die die Mimik und zu kleine Gestik nicht überträgt. Ein Problem das auch Erwin Piscator schon mit Spiegelkonstruktionen zu lösen versucht hatte, denn auch er beklagte die Entfernung vom Publikum zum Schauspiel. Durch den Einsatz von Live-Kameras auf der Theaterbühne ermöglicht Katie Mitchell die Repräsentation von

Großaufnahmen im Theater. Dadurch werden nicht nur filmische Close-Ups und auch Point-of-View möglich, sondern es verändert das gesamte Spiel der Schauspieler:innen. Da über das Kameraauge das Publikum sehr viel näher am Schauspiel ist, müssen bzw. können Schauspielende filmisch spielen. Das heißt sie haben die Möglichkeit mit kleinen mimischen Regungen, mit Blicken, Augenschlägen, bewegten Augenbrauen und den restlichen 200 Muskeln im Gesicht, Figuren und ihre Emotionen detaillierter darzustellen und zu erzählen. Das Publikum kann den Schauspielende bei ihren gespielten Tätigkeiten über die Schulter schauen. Das Leinwandbild der Kamera hat also nicht nur die Funktion das ausgegrenzte Publikum wieder zu inkludieren und seine Rezeption zu lenken, sondern auch die Distanz zwischen Bühne und Zuschauerraum sowie Figur aufzuheben. Hier wird es auch für die letzten Reihen des Saales relevant, dass der Bühnenraum realistisch und detailliert konzipiert ist, weil die Details mit dem Kameraauge umso genauer wahrgenommen werden, und bei Mitchells Realismusabsicht dann eben auch das Detaillierte eingebracht werden muss.

Durch den Einsatz der Kameras ändert sich das Schauspiel zu aller erst zu einem filmischen Spiel. Alles was gespielt wird, wird erst über die Kamera an das Publikum adressiert. So wird direkt vor, aber indirekt für das Publikum gespielt. Direkte Ansprachen des Publikums ohne zwischengeschaltete Kamera bleiben aus. Das lässt nicht nur die schon angeführten Feinheiten im Spiel zu, sondern damit auch ein realistisches Spiel. Wieder möchte ich die Schlangenbisszene als Beispiel anführen. Die Darstellung einer Sterbenden ist nach dem Biss weder überspitzt, noch in körperlicher Bewegung dargestellt. Dies könnte auf den zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert entstandenen und sich auf die Antike Rhetorik beziehenden Rhetorischen Schauspielstil verweisen. Die Szene ist aber auch nicht ganz naturalistisch gespielt, weswegen der spätere (erste Hälfte des 18. Jhd.) Veristische Schauspielstil nur auf der Leinwand erkannt werden kann. Es gibt keinen Körper, der zusammenbricht oder erschläft, keine Bewegung des Schmerzes, kein hörbarer letzter Hauch, sondern schlicht das Ausbleiben des Wimpernschlags – also gerade das bewusste nicht Spielen (was auch Spiel ist) wird deutlich. Solche sehr subtilen Spielweisen in Kombination mit sehr nahen Einstellungen durchziehen die gesamte Aufführung. Allerdings wird in keiner (außer der letzten) Einstellung direkt in die Kamera geblickt. Ein direkter Blick in die Kamera würde nämlich im Erfahrungssystem des Kinos meist eine direkte Ansprache (auditiv oder visuell) des Publikums bedeuten. Es würde eine Verbindung zwischen

Blickendem und Angeblickten schaffen, die in dieser Geschichte keine Sinn ergäbe, weil das Publikum in der Rolle der Lebenden keinen Zugang zur Unterwelt hat.²⁰⁸

Hier möchte ich von einer teilaktualisierenden Systemkontamination sprechen, weil das Schauspielen keine Medienspezifität sein sollte und im Grunde auch nicht ist. Jedoch unterscheidet sich das Schauspiel im Theater von dem im Film, da die Rezeptionsmöglichkeiten (bau-)technisch anders bedingt sind. Somit kann wieder von einer Systemkontamination qua Translation gesprochen werden. Das Theater, oder genauer die Schauspieler:innen eignen sich das filmische Spiel an, um filmische Kommunikationsprinzipien übernehmen zu können.

Durch die Möglichkeit des filmischen Schauspielstils und des Close-Ups, ergeben sich nämlich neue narrative Strategien. Ganz wie Walter Benjamin es über die Dehnung von Raum und Zeit beschreibt:

„Unter der Großaufnahme dehnt sich der Raum, unter der Zeitlupe die Bewegung. Und so wenig es bei der Vergrößerung sich um eine bloße Verdeutlichung dessen handelt, was man ‚ohnehin‘ undeutlich sieht, sondern vielmehr völlig neue Strukturbildungen und der Materie zum Vorschein kommen, so wenig bringt die Zeitlupe nur bekannte Bewegungsmotive zum Vorschein, sondern sie entdeckt in diesen bekannten ganz unbekannte.“²⁰⁹

Was das Close-Up in Katie Mitchells Live-Cinema hervorbringt ist die Psychologie der Figuren, das feine Spiel, welches sich in Millisekunden äußert und vor allem Nähe. Eine solche Nähe, dass dem Publikum die Emotion der Eurydike dargestellt werden kann. Das heißt wir nehmen die Handlung nicht nur durch Eurydikes Perspektive wahr, so wie auch Jelinek ihr Drama konzipierte, sondern Eurydikes Empfinden und Reaktionen - ohne, dass sie

²⁰⁸ Erst in der letzten Szene schreibt Eurydike im Gestus eines Briefes von ihren Gedanken beim Aufenthalt in der Unterwelt. Sie thematisiert dabei das Publikum in seiner Rollen mit den Worten „Die Lebenden werden die Toten beneiden“, ihren eigenen Tod und den eigenen Willen dazu mit „Ich bin weg“, um sich selbst schließlich mit den Worten „Schatten zu Schatten, Schwärze zu Schwärze“ zu beerdigen und in der religiösen Analogie zu „Asche zu Asche, Staub zu Staub“ dort hin zu gehen, woher sie gekommen ist. Den ‚Brief‘ sendet sie mit dem ersten und einzigen direkten Blick in die Kamera an das Publikum ab. Direkte Ansprachen über Blicke kommen aus dem Zirkus und Theater und wurden im Film, wo sie als Besonderheit markiert sind große Wirkung. Hier wird also ein intermediales Zitat zitiert und wieder ins Theater überführt (immer noch als Zitat).

²⁰⁹ Walter Benjamin. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Dritte Fassung. In: Ders.. Gesammelte Schriften I/2. Rolf von Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Hrsg.). Suhrkamp. Frankfurt am Main 2011. S. 499 f..

sie ständig selbst im Selbstgespräch kommunizieren muss, wie es sonst häufig im Theater passiert. Das ausformulierte, laute Denken ist nicht nötig, um Gefühle und Konflikte darzustellen.

Und doch ist es vorhanden. Denn, wenn Eurydike, die Dichterin, in der Garderobe vor ihrem Laptop sitzt und nach Worten für ihren Roman sucht, schauen Zuschauer:innen ihr nicht nur im Bühnenraum dabei zu, sie schauen ihr zugleich mit dem Blick einer Live-Kamera über die Schulter, sodass die Worte auf dem Bildschirm und ihr Gesicht im Spiegel zu sehen sind. Die Zuschauer:innen sehen wie sie mit geschlossenem Mund grübelt und hören doch ihre Worte. Mit einer Stimme, die nicht als ihre identifiziert wird und doch sind es ihre Gedanken. Gedanken, die eine zweite Schauspielerin in einer Sprechkabine auf der Bühne spricht.

Es handelt sich dabei um keinen vorproduzierten Ton, sondern live und zur Handlung synchron gesprochenen Text. Dies ist ein enormer Unterschied zu realen Filmproduktionen, weil solche Sprechsituationen nur in der Postproduktion entstehen. Katie Mitchell stellt in ihrer live-Film Produktion auch die Postproduktion aus. Sie legt also verschiedene Ebenen der Filmproduktion und auch dessen verschiedene Zeitlichkeiten übereinander.²¹⁰ Die Imitation des filmischen Systems bedeutet also die intermediale Systemerwähnung qua Transposition nach Rajewsky.

Vor allem stellt sie mit der Schauspielerin in einer Sprechkabine ein Mittel zur Darstellung intimer Gedankenwelten auf die Bühne. Um genauer zu sein, handelt es sich um eine Schauspielerin, die das Denken, das Ich der Eurydike spielen soll. Die Figur der Eurydike wird also von zwei Schauspielerinnen gespielt, und zwar gleichzeitig und harmonisch, statt im Widerspruch oder auf unterschiedlichen Zeitebenen. Das heißt die Figur ist in ihre Innerlichkeit (als Gedanken- und Gefühlswelt) und Äußerlichkeit (als tatsächlich auf der Bühne agierende Figur im Konflikt mit anderen)²¹¹ fragmentiert und beide Seiten sind leibhaftig auf der Bühne zu sehen.²¹² Die innere Stimme kann somit als eigene Rolle verstanden werden, was sich auch in der Nennung der Schauspielerin gemeinsam mit den anderen Schauspieler:innen äußert – allerdings nirgends mit Rollennamen. Das Spiel der beiden Seiten der Eurydike ist jedoch anders. Während die Äußerlichkeit als agierende Figur

²¹⁰ Mehr im Kapitel zur Montage.

²¹¹ Das tatsächliche Handeln widerspricht in der Aufführung an einigen Stellen dem Denken, was den Konflikt zwischen Figuren noch weiter unterstreicht.

²¹² Über die Fragmentierung von Körpern und Körperbildern usw. mehr im entsprechenden Kapitel.

(Jule Böwe) nur für die Kamera spielt und aus der Rolle fällt, sobald keine Kamera auf sie gerichtet ist, spielt die Innerlichkeit als Gedankenfluss (Stephanie Eidt), welche man auch Innere Stimme nennen kann, ausschließlich unmittelbar für das Publikum. Man muss dabei jedoch anmerken, dass Eidts Spiel vor allem auditiv ist, während Böwe wenig Text spricht, aber umso stärker körperlich/visuell spielt. Dennoch gibt es eine Szene, die genau diese zwei Spielebenen, die theatrale und die filmische verbindet. Als Eurydike sich in der Unterwelt wiederfindet, entscheidet sie sich von Orpheus zu trennen. Da Eurydike und Orpheus es räumlich schon sind, handelt es sich hier um eine sprachlich dargestellte emotionale Trennung. Sie nimmt den (Ehe-)Ring vom Finger. Böwe hatte den Ring schon am Finger, Eidt steckt ihn für diese Szene auf – während es vorher auch keiner Requisiten²¹³ bedurfte, ist Eidt ja ‚nur‘ die Gedankenwelt und die emotionale Bewegung der Figur und somit an solche Äußerlichkeiten nicht gebunden. Dennoch lässt Mitchell sie dies tun, was die zum ersten Mal beide Seiten der Eurydike synchronisiert und damit die Szene auch körperlich unterstützt. Denn bei der Trennung geht es um eine emotionale Trennung. Es geht um die Entfernung von Orpheus aus dem, pathetisch gesagt ‚Herzen‘, aber zumindest aus ihrer Gefühls- und Gedankenwelt und damit auch um ihre Emanzipation. Eine Welt, die von Eidt gespielt und bestimmt wird. Diese enorme Verstärkung der Szene ist nur über die intermedialen Bezüge möglich, weil er die Präsenz von Film und Theater und damit auch die getrennten Spielweisen im jeweiligen Spiel. Und hier muss man anmerken, dass diese Trennung noch weiter betont wird indem Böwe eine stumme, aber sich körperlich extrem äußernde Panikattacke für die Kamera spielt und auch Eidt zum allerersten Mal körperlich spielt – und zwar unmittelbar für das Publikum. Die unterschiedlichen Genres schaffen, wie schon zuvor beschrieben, unterschiedliche Strategien, die in ihrer Kombination solche narrativen Erzählweisen zulassen.

Dafür markiert Mitchell nicht nur in dieser Szene das Innen und Außen, sondern auch in der gesamten Aufführung auf der Ebene des filmischen Soundtracks. Dies äußert besonders deutlich, durch die düstere Soundatmosphäre, wenn Orpheus in Eurydikes Wahrnehmung oder Gedanken auftaucht oder bestehen bleibt (auch ohne körperlich da zu sein). Der Sound steht im Kontrast zur Stimme und den Umgebungsgereuschen und markiert eindeutig Eurydikes psychische Zustände, welcher nach ihrem Tod dominant bleibt. Hier kann man argumentieren, dass die Handlung nach ihrem Tod nur in der Gedankenwelt bzw. Unterwelt

²¹³ Beide tragen jedoch das gleiche Kostüm.

stattfinden kann, weil es nach dem Tod keinen agierenden Körper mehr gibt.²¹⁴ Auch auf diese Weise wird die subjektive Perspektive der Narration markiert.

Diese Innerlichkeit und vor allem der Einblick in sie, ist gleichzusetzen mit den Einblicken in die verdeckten Räume und im weitesten Sinne mit einer Peepshow mit weniger erotischen, als mehr emotionalen Einblicken und überhaupt Einblicken also solche. Auf Letzteres möchte ich erst im Kapitel zum Doppelten Blick eingehen, auf Ersteres hier. Denn für diese räumlichen Einblicke in verdeckte Räume auf der Bühne muss nicht nur das Schauspiel, sondern auch die Choreografie stimmen. Den Begriff verwende ich für die einstudierten Abläufe der Filmcrew, welche gleichzeitig mit der Herstellung der Filmbilder ausgestellt werden.

Während der gesamten Aufführung ist die Filmcrew mit technischen Apparaten zu sehen. Alle sind schwarz gekleidet und agieren zwar im Dunkeln, sind aber dennoch zu sehen. Zeitlich ist die Choreografie meist im Moment des Spiels und ihm auch immer einen Schritt voraus, weil in einstudierten Abläufen die nächste Szene vorbereitet wird. Das hat zur Folge, dass das Publikum immer sieht, was und wo als nächstes gespielt wird, was fast einem Blick in die Zukunft gleicht. So ist beispielsweise schon vor der Verfolgungsjagd klar, dass es eine geben wird, weil hinter dem Auto etwas mit Rückspiegeln und einer Lampe dazwischen (das Motorrad) aufgebaut wird. Wichtiger scheint mir jedoch, dass sich hier eine ganz klar abgesprochene und möglichst unvariable, kontinuierliche Produktion über bzw. um das Schauspiel legt. Es kann auf der Bühne fast wie eine zweite Handlung wahrgenommen werden, weil neben dem Schauspiel und Handlungsort immer etwas anderes passiert. Die Filmcrew ist dabei jedoch meist als technische:r Operateur:in im Einsatz. Nur in einzelnen Szenen wird diese Trennung aufgebrochen. Einmal, wenn die Sprecherin aus ihrer Kabine tritt, um mit ihren Beinen Eurydikes Beine darzustellen, während Böwe weiter den oberen Teil des Figur spielt²¹⁵, und ein zweites Mal, wenn ein Filmcrewmitglied sich nicht unter der Kamera wegduckt, sondern als Schatten durch das Bild läuft, was ein geschäftiges Umfeld darstellen kann – oder einfach ein Versehen war. Insgesamt bleibt aber die Trennung der beiden Sphären bestehen.

²¹⁴ Die Unterwelt, die bespielt wird, kann in dem Mythos, auf welchen sich das Drama bezieht als religiöses Konzept verstanden werden, das dem christlichen Paradies o.Ä. gleicht. Diese werden allgemein als außerkörperliche Erfahrungen oder als Seelenwanderung verstanden – auch wenn auf der Bühne sehr wohl Körper zu sehen sind.

²¹⁵ Siehe nächstes Kapitel.

Die Aufgabe der Filmcrew ist es die Kameras trotz ihrer Stative zu mobilisieren und so ihren Blick zu dynamisieren, die Spielorte auf der Bühne zugestalten und umzubauen sowie aufwendige Filmtricks vorzubereiten und mit den Schauspielern umzusetzen. Weiter sind sie für das möglichst realistische und kontinuierliche Filmbild verantwortlich. Das heißt es wird nicht nur ein Medium ins Theater zitiert, sondern es ist tatsächlich anwesend. Und zwar in seiner Gesamtheit, also auch in seiner Produktion, Nachproduktion²¹⁶ und Repräsentation. Hier von einem intermedialen Bezug zu sprechen ist schwierig, weil das Genre Film als System, aber auch als technischer Apparat anwesend sind und nicht einfach ‚geschluckt‘ werden, sodass ein Medium dominiert oder ein Intermedium per se entsteht. Und doch möchte ich die Anwesenheit nicht als multimedial bezeichnen, weil doch das filmische System evoziert, imitiert/simuliert und reproduziert wird. In der tatsächlichen Präsenz des Mediums werden nämlich auch Komponenten nachgeahmt (z.B. Filmsprache über die Verfolgungsjagd etc.), aber auch seine Effekte durch Reproduktion generiert. Nur die einzelnen Komponenten lassen sich eindeutig einer der drei intermedialen Kategorien zuordnen, während die Medienpräsenz alle drei abdeckt. In den Medienpräsenz tut das Theater vielleicht einfach das, was der Film sonst tut. Denn wenn man fragt, was es ist, was diese filmische Komponente mit und in seiner Choreografie schafft, dann kann man mit Norbert Grob antworten, dass es die Großaufnahme (Close-Up), die Einstellung (point of view) und die Montage (Schnitt) ist, was die filmische Sprache ausmacht. Diese Sprache zeigt nämlich die Dinge wie sie sind, auch in Relation zu anderem, charakterisiert sie durch ihr Handeln, also Bewegung und zeigt immer wieder neue Perspektiven (wie im Kubismus²¹⁷) – und darin auch eine Weltanschauung.²¹⁸

Und genau das ist es, was auch Kati Mitchell tut. Sie zeigt das Medium, lässt es handeln und sich damit in Abgrenzung zum Theater definieren. Das gefilmte Schauspiel ist überwiegend für die Kamera und das Filmbild. Wie ich schon beschrieben habe, wird darüber der Inhalt vermittelt, während über die Bühne die Form vermittelt wird. Die Form, also das Live-Cinema (hier mit Akzentuierung des choreografischen Teils), das einen Blick auf die Handlung formt, dominiert dieses, steht darüber. Über der Form jedoch steht die Idee der

²¹⁶ Wie schon mit der Sprechkabine angedeutet und ebenso bei visuellen Effekten zur Illusionsbildung später belegt.

²¹⁷ Vgl. Joseph Pearson. Interview mit Katie Mitchell.

²¹⁸ Vgl. Norbert Grob. Was ist es, was die Kamera selber schafft?. Sieben Hinweise zum filmischen point of view. In: Kati Röttger und Alexander Jakob (Hrsg.). Theater und Bild. Inszenierungen des Sehens. Transcript. Bielefeld 2009. S. 161.

Inszenierung – ihre Metaebene, die hier politisch gelesen werden kann. Dafür möchte ich zunächst einen Blick auf die Realitäts- und Illusionsbildung der Inszenierung werfen.

4.2.3. Ideologie, Illusion und der doppelte Blick

Wenn also die Auswahl der gezeigten Bilder auf der Leinwand eine Konstruktion einer Weltanschauung (und zwar der Inszenierung auf die Handlung) als Ideologie bedeutet, dann muss auch gefragt werden, welche Bilder auf welche Weise entstehen damit die Weltanschauung glaubhaft wird. Es wird eine Illusion geschaffen. Ich habe schon mehrfach darauf hingewiesen, dass Mitchell auf der Bildebene der Leinwand einen Realismus anstrebt. Das heißt nicht nur, dass sie versucht besonders belebte und detaillierte Räume zu gestalten, sondern auch Bilder zu konstruieren, die die Realität der Protagonistin möglichst realistisch und kontinuierlich zeigen. Für diese Weltanschauung wird über den Realismus eine Illusion auf der Leinwand geschaffen. Dafür bedient sich Katie Mitchell vieler unterschiedlicher Filmtricks. Dabei geht es in dieser Analyse nicht um die inhaltliche Darstellung von Figuren (z.B. Orpheus als Bedrohung), Orten o.Ä., sondern um die Konstruktion von Leinwandbildern als Illusion und subjektive Perspektive der Protagonistin als Weltanschauung bzw. individuelle Realität. Gleichzeitig wird die Illusionsbildung auf der Bühne gezeigt und offengelegt. Das heißt es wird gezeigt wie Filmbilder ausgewählt und konstruiert werden, was jedoch mit dem doppelten Blick, dem parallaxen Sehen zusammenhängt. Ich möchte im Folgendem zeigen, mit welchen Strategien die Illusion aufgebaut und wie sie gleichzeitig im doppeltem Blick, also der Wahrnehmung der Produktion wieder dekonstruiert wird und welche Folgen der doppelte Blick für die Wahrnehmung der Inszenierung und ihre Ideologie auf einer Metaebene hat.

Katie Mitchell bedient sich zur Illusionsbildung einiger Filmtricks und psychologischer Effekte. Die erste und sich durch die gesamte Aufführung ziehende Strategie ist die Identifikation. Denn die gesamte Handlung ist aus der Perspektive der Eurydike erzählt. Die Ausrichtung der Räume und Gegenstände wird von ihrer Position im Tunnelsystem bestimmt. Wie beispielsweise das um 180° gedrehte Auto bzw. geänderte Fahrtrichtung, wenn Orpheus Eurydike aus der Unterwelt kommen holt und er sich auf sie und somit das Publikum zu bewegen muss. Ebenso führt die ständige wahrgenommene Gedankenwelt zur

subjektiven Perspektivierung der wahrgenommenen Welt. Das Theater schafft dabei nicht nur über das Spiel, sondern auch die technischen Apparate einen Realismus.

Diese Identifikation durch subjektive Perspektive wird auch in der Aufzugszene gewahrt, denn Katie Mitchell positioniert in diesem geschlossenen Raum den point of view. Die „Kamera zwingt ihn [den Zuschauer] geradezu zur Identifikation“²¹⁹, schreibt Grob und das Publikum würde zum Mitspieler der gezeigten Ereignisse, weil er glaube sie mitzuerleben. Nun hat neben Inklusion, diese Strategie auch den Effekt von dem unfertigen, unbewegten Raum auf der Bühne abzulenken, um den Blick des Publikums auf der Leinwand zu halten. Nur dort sind die Bilder des Inneren zu sehen und nur dort findet Bewegung statt. Bessere Sicht und Bewegung erzeugen Aufmerksamkeit. Aufmerksamkeit auf den filmischen Raum. Mitchell spielt mit dem Wirklichkeitseindruck des filmischen Raumes und zeigt den Aufzug dort als vollwertigen und funktionierenden Aufzug, was dem Raum auf der Bühnen widerspricht. Das Filmbild soll in diesem Moment die Wahrnehmung dominieren. Die auf der Leinwand gefangene Aufmerksamkeit versteckt den doch sehr ausgestellten Filmtrick auf der Bühne. Denn mithilfe einer Tricklichtlampe, die innerhalb einer Bewegung immer wieder auf und abgeblendet wird, wird bewegtes Licht durch ein Fenster der Aufzugtür in das Innere geleitet. Jedes Aufleuchten stellt eine neue Lichtquelle dar, die sich jeweils auf Unterschiedlichen Etagen befinden sollen. Es entsteht im sonst sehr statischen und auch begrenzten Filmbild der Eindruck einer Bewegung durch den umgebenden, aber unsichtbaren Raum. Hier wird mit filmischen Mitteln der zentripale Raum in Bewegung versetzt, was das Bild wiederum zentrifugal wirken lässt. Verstärkt wird dies durch eine Stockwerkanzeige, die passend zum Auf- und Abblenden der Lampe kontinuierlich fiktive Stockwerke zählt. An dieser Stelle wird das filmische System sporadisch erwähnt und intermedial teilreproduziert, um mit eigenen Mitteln einen filmischen Effekt zu erzielen. Es wird also mithilfe der Intermedialität ein Gegenstand in Bewegung versetzt und Identifikation erzwungen.

Das Publikum hat zwar nur über die Kamera die Möglichkeit in den Aufzug zu blicken, muss aber zumindest den Bildern keinen Glauben schenken – auch wenn es keine Alternativen hat. Denn, wo die Intermedialität die Illusion von Bewegung schaffen kann und eine subjektive Weltsicht bedeutet, eben an diesem Schnittpunkt lässt Mitchell die konstruierten

²¹⁹ Norbert Grob. S. 165 f..

Bilder wieder zerfallen. Sie versucht zwar die Wahrnehmung und den Blick des Publikums zu lenken, aber kaschiert auf keine Weise die Künstlichkeit der Bilder, weil sie ihre Produktion, den Illusionsapparat auf der Bühne ausstellt. Das Publikum bekommt damit die Wahl auch eine andere Realität, als die filmische Wahrzunehmen. Die Bühnenrealität verrät den Film. Legt seine Produktion frei und bricht damit den Realismus. Das Publikum kann sich entscheiden eine andere ‚Wahrheit‘ wahrzunehmen, indem es seine Aufmerksamkeit auf die Bühne lenkt und diese Realität mit der filmischen abgleicht. In dieser Entscheidung und dem wechselnden Blick zwischen Filmproduktion und Repräsentation liegt der dekonstruktive Charakter der Inszenierung, die auch als Brechtscher Verfremdungseffekt verstanden werden kann²²⁰. Aus dem Voyeurismus des Filmpublikums wird das Überwachen der Konstruktion der Weltanschauung des Film – und die Entlarvung seiner manipulativen Absicht. Der Live-Cinema-Aufbau wird zum filmischen Splitscreen oder Parallelmontage aus Bühnenbild und Filmbild. Diese Montage bezieht sich nicht nur auf den wechselnden Blick zwischen all den Geschehnissen der Handlung, was zur Folge hat, dass nicht wahrgenommenes imaginär ergänzt wird (ganz wie beim Jump Cut), sondern auch auf den prüfenden Blick zwischen Produktion und Repräsentation.

Die Gleichzeitigkeit von Produktion und Repräsentation bedeutet, dass die generierte Illusion gebrochen wird und die Wirklichkeit hervortritt. Hier stellt sich aber die Frage, ob Theater nicht immer eine Illusion bedeutet, weil alles auf der Bühne Inszeniert wird und man zwar ein transitorisch, physisches und unmittelbares Spiel sieht, das aber auch in der Ausstellung seiner Künstlichkeit künstlich ist. Die Ausstellung des Illusionsapparates oder die Nutzung von Verfremdungseffekten ist nichts, das sich aus dem Theater selbst herausbildet, sondern etwas, das von der Regisseurin inszeniert wird. So ist die Handlung auf der Theaterbühne grundsätzlich subjektiv, weil sie eben eine Sache zeigt wie sie von jemanden gesehen wird. Hier Jelinek und Mitchell. Allerdings kann es keine objektive, wertfreie Wahrnehmung geben, auch wenn Katie Mitchell die Gesamtheit von Gesichtspunkten ausstellt, was sie tut, wenn sie Inhalt und Form sowie Formgebung ausstellt.²²¹ Wo allerdings die Interpretation zutrifft, erkläre ich später. Der Illusion muss nicht geglaubt werden, jedoch ist es häufig der einzige Zugang zur Handlung und ihren Räumen, also eine notwendige

²²⁰ Siehe im Anhang meine Arbeit zum Live-Cinema als Verfremdungseffekt.

²²¹ Vgl. Gilles Deleuze. Das Bewegungsbild. Kino 1. Suhrkamp. Frankfurt am Main 1997. S. 103.

Illusion, eine Imitation von Realität und damit in gewisser Weise eine wahrgenommene bzw. interpretierte Realität.

Eine weitere Strategie zur Illusionsbildung ist das Fragmentieren von Szenen und Körpern. Auch dies geschieht auf filmtypische Weise, weswegen auch hier zur teilreproduzierende Systemerwähnung gezählt werden kann.

Gleich zu Beginn der Inszenierung überfährt Eurydike einen Hund, was über Geräusche des Aufpralls und des Bremsens verdeutlicht wird. Mitchel greift hier wieder auf die Kinoerfahrung des Publikums und die imaginierte Ergänzung der Szene zurück. Die Szene spielt sich sozusagen zu Großteilen in der Fantasie des Publikums ab. Die Fragmentierung von Körpern und ihre Ergänzung hingegen spielt sich im filmischen Bild ab. Während die Schauspielerin Böwe aus dem Auto steigt und sich auf die nächste Szene vor Straßenkulisse vorbereitet, stellt sich Eidt, die gleich gekleidet ist wie Böwe, vor eine Attrappe eines angefahrenen Hundekadavers. Nur ihre Beine sind auf der Leinwand zu sehen und dem filmischen Publikum wird suggeriert, dass Böwe vor dem Hund steht, die kurz darauf in der Straßenkulisse zu sehen ist. Aus zwei unterschiedlichen Situationen mit unterschiedlichen Personen, wird filmisch eine Szene montiert, die so nie stattgefunden hat, aber kontinuierlich wird. Das gleiche passiert in der Krankenhausszene, in der sich die Blicke von Eurydike und Orpheus im filmischen Schuss-Gegenschuss-Verfahren treffen. Tatsächlich ist aber um das Krankenhausbett wegen des Filmteams nicht genügend Platz für den Schauspieler des Orpheus, weswegen er auf einen rollenden Stuhl gesetzt wird und damit in Bewegung gebracht wird, als würde er neben dem Bett herlaufen. Jemand aus dem Filmteam hat die gleichen Ringe wie Orpheus an den Fingern und spielt seine Hände, die Eurydikes Gesicht berühren.



Abb. 3: Fragmentierung des Orpheus. (17. Minute)

Ganz filmtypisch wird hier aus raum-zeitökonomischen Gründen die Szene in ihre Bestandteile zerlegt. Einen Gang mit Deckenbeleuchtung für nur eine einzelne und dazu kurze Szene zu bauen, der dann sehr eng für die Anzahl der Beteiligten Schauspieler:innen und Produktionsmitarbeiter:innen würde, wäre ineffizient. Diese Szene verdeutlicht die ökonomischen Bedingungen unter denen Filmbilder entstehen und stellt sie aus.

Darüber hinaus verdeutlicht die Szene nicht nur die Gemachtheit der Räume und Bewegungen, sondern zeigt sehr deutlich, dass auch individuelle Körperbilder, als das unfälschbare fälschbar ist. Der doppelte Blick überwacht und gleicht die Produktion mit der Repräsentation ab und erfährt Skepsis durch diese gewalttätige, weil zerstückelnde Strategie, welche schon fast an den Säge-Zaubertrick erinnert. Das Publikum versteht zwar das zusammengesetzte Bild, wird aber durch die Produktion geschockt und hat den von Walter Benjamin beschriebenen Effekt:

„[...] der menschliche Körper [sollte] als raum- und zeitgebundene Größe [...], oftmals in Form von schockierender, gewaltsamer und auch autoaggressiver Akte oder in Orientierung an archaisch-rituellen Praktiken in wirklichkeitskonstituierende und darin selbstreferenzielle Vorgänge eingebracht werden, die den Betrachter unmittelbar zu einer – auch moralischen – Reaktion und Stellungnahme herausfordern.“²²²

²²² Walter Benjamin. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. S. 91.

Die Reaktion ist die, dass das Publikum den Filmkörper als zusammengesetzten und technisch produzierten Körper wahrnimmt, ja sogar als technischen Körper. Der tatsächliche und der abgebildete Körper können nicht mehr zusammen gebracht werden. Durch den doppelten Blick entsteht nicht, wie zuvor das Verständnis davon, dass ein Gegenstand durch den Kamerablick und Filmtricks in Bewegung gebracht werden kann, sondern vielmehr ein Unglaube der Illusion. Auch an diesem Punkt kann man wieder von Brechtschen Verfremdungseffekten sprechen, weil die Technologien und die Produktionstechnik an dieser Stelle besonders stark ausgestellt werden. Der Medieneinsatz ist hier weniger zur Optimierung der Illusion, als vielmehr für das Spiel mit ihr gedacht.²²³ Es wird nämlich deutlich, dass er Kamerablick keine 1:1 Repräsentation darstellt und somit nur eine Illusion einer Weltanschauung bzw. die subjektive Perspektive auch eine manipulierte Weltanschauung/Perspektive ist – und darin wieder Realität, auch wenn sie als Illusion dargestellt ist.

Es folgen einige Gedanken als kurzer Exkurs zur Fragmentisierung und Emergenz von Figuren und Schauspiel und Choreographie, die Katie Mitchells Strategie noch einmal steigert und mit der Brechtschen Verfremdung in Zusammenhang bringt.

Brechts Forderung nach der Trennung von Schauspielenden und Figur lässt hier eine neue These zu Mitchells Inszenierungen zu. Laut Brecht darf weder der:die Schauspieler:in vollkommen die Figur sein, noch die Vorstellung als das Geschehnis gespielt werden.²²⁴ Doch was, wenn die gesamte Vorstellung eine Figur ist?

Die Trennung und Synthese von Film und Theater führt dazu, dass die Aufmerksamkeit des Publikums zwischen den Formen oszilliert. Keine der Formen wird einzeln als Synthese der Live-Produktion wahrgenommen, obwohl der Film das Produkt aus der Synthese ist, wird auch er es nicht. Die Synthese ist bei Mitchell eher als Intermedialität zu verstehen, statt als Produkt. Das Live-Cinema ist auch in diesem Verständnis kein abgeschlossenes Produkt, sondern in seiner Prozesshaftigkeit angesiedelt, vor allem weil es sich nicht um eine Filmaufzeichnung, sondern eine einmalige Inszenierung handelt.

²²³ Vgl. Nikolaus Müller-Schöll. (Un-)Glauben. Das Spiel mit der Illusion. In: Kati Röttger und Alexander Jakob (Hrsg.). Theater und Bild. Inszenierungen des Sehens. Transcript. Bielefeld 2009. S. 445 f..

²²⁴ Vgl. Brecht. S. 38.

Die Aufmerksamkeit oszilliert auch zwischen den Fragmenten der Figuren und ihrer Inszenierung. An der Konstruktion einer Figur sind viele beteiligt, um diese eine Figur darzustellen. Beispielsweise spricht eine Schauspieler:in in *The Waves* eine junge Frau, während eine weitere Person dazu Geräusche macht, die sie beschreiben, eine dritte verkörpert die Frau, ein vierter leuchtet ihr Gesicht aus, hält dazu eine Plexiglasscheibe vor ihr Gesicht, welche mit Wasser besprüht wird, eine fünfte Person filmt das Live-Film-Material einer Frau die aus einem Fenster in den Regen schaut.²²⁵ Die Figur wird also auf mehrere Menschen auf der Bühne fragmentiert und schließlich mithilfe des Live-Schnitts im Filmbild als ein montierter Vorgang dargestellt. Hier kann von Emergenz gesprochen werden, da aus mehreren einfachen Handlungen eine neue komplexe Eigenschaft bzw. ein neues System entsteht.

Nur auf der Leinwand wird daraus eine ganzheitliche, emergente Figur, die jedoch wegen des paradoxen, paralaxen²²⁶ oder doppelten Sehens des Entstehungsprozesses und des Wissens um die Fragmentisierung nicht mehr ganzheitlich wahrgenommen wird. Nun kommt hinzu, dass die Schauspielenden selbst auch Kameras führen, Fragmente anderer Rollen spielen (beispielsweise einen Arm, der gefilmt wird) oder Töne erzeugen. Wegen der technischen, künstlerischen und musikalischen Mitarbeit kann von den Rollen statt der Rolle eines Schauspielenden gesprochen werden, während die Figur, die sie spielen auch aus mehreren Akteur:innen zusammengesetzt wird. Auch hier kann man von einem Verfremdungseffekt nach Brecht sprechen, da Schauspielende nicht als Figuren wahrgenommen werden. Dies kann mit auf der Bühne gezeigten Kostüm- und Rollenwechsel im Brechtschen Theater verglichen werden.

All das funktioniert nur als einstudierte Choreographie reibungslos und birgt immer die Gefahr von Fehlern.²²⁷ Jedoch fallen die Schauspielenden niemals aus der Rolle in der Choreographie. Dies wirkt wie ein organisches Stück im Stück, das dazu da ist Figuren in ihren Umfeldern zu konstruieren. So kann in dem Schauspiel selbst eine zweite

²²⁵ Vgl. Neil Blackadder. Review of WAVES. Devised by Katie Mitchell and the company from the text of Virginia Woolf's novel *The Waves*. Cottesloe Theatre. London 13 January 2007. In: *Theatre Journal*. Heft 60/1. 2008. S. 140.

²²⁶ Siehe zu parallaxen Sehen: Marcus Krause, Arno Meteling und Markus Stauff (Hrsg.) *The Parallax View. Zur Mediologie der Verschwörung*. Wilhelm Fink. Paderborn 2011.

²²⁷ Die Premiere von „Schatten (Eurydike sagt)“ begann zum Beispiel wegen technischer Probleme 30 Minuten später.

Inszenierung, die Choreographie, entdeckt werden, die vor allem von ihrer Prozesshaftigkeit lebt.

Im Gegensatz zur Statik des Gefilmten und Projizierten ist auf der Bühne im Off der Kameras stets Bewegung, Kameras und Beleuchtung werden auf- und abgebaut, Requisiten arrangiert, Kostüme gewechselt, die Crew ist geschäftig. Die Synchronizität von Ton- und Bildmaschinerie, von Totale und Detail, von Bühne und Leinwand bietet eine gute Stunde lang eine faszinierend präzise Choreographie der Produktion des filmischen Scheins.²²⁸

Mitchell verleiht also dem Resultat einer Arbeit, sowie seinem Arbeitsprozess eine Ästhetik, die durch das Ausgestellt sein kenntlich gemacht wird.²²⁹ Die Trennung der Choreographie und der Inszenierung wird besonders sichtbar, wenn neben dem Geschehen der Inszenierung im Dunkeln jemand Kamerakabel entwirrt oder konzentriert auf seinen Einsatz wartet. Solche Handlungen der Choreographie werden nicht der Inszenierung oder dem Film zu gerechnet, aber sehr wohl als theatral wahrgenommen. Die Choreographie ist präsent, weil von einer theatralen Situation gesprochen wird, wenn ein Geschehen eine:n Zuschauer:in hat.²³⁰ Das heißt sobald etwas auf der Bühne sichtbar ist oder gemacht wird, bekommt es eine theatrale Rahmung und wird zum Teil der Inszenierung. In diesem Fall muss aber Choreographie von der gezeigten Handlung getrennt werden, da sie die Handlung (das Geschehen) nicht inhaltlich, sondern nur formal beeinflusst, aber dennoch als Theater wahrgenommen wird. Unterstützend wirkt die Sichtbarkeit der Kameras und des Teams für das Publikum, aber die Unsichtbarkeit für die Schauspielenden. In keinem Fall interagieren die Schauspieler der Inszenierung direkt und inhaltlich mit dem Produktionsteam. Auch der Übertritt von sichtbarem Schauspielendem zu unsichtbarem Kameramenschen (im Inszenierungskontext) kennzeichnet eine Trennung von Inszenierung und Choreographie, die für das Publikum aber wegen ihrer Sichtbarkeit (im Theater als Ort) theatral dargestellt wird, trotzdem sie nicht betont wird.

An dieser Stelle ist anzumerken, dass Bertolt Brecht auch die Szenenübergänge als „Knoten der Geschehnisse (Szenen)“ wahrnimmt. „Die einzelnen Geschehnisse

²²⁸ Die Rheinische Kulturraumverdichtung. <http://www.kulturraumverdichtung.de/katie-mitchell-inszeniert-kroetz-wunschkonzert-in-koeln.html> (Letzter Zugriff 23.02.2017)

²²⁹ David Roesner. S.108.

²³⁰ Peter Brook. Der leere Raum. Alexander Verlag. Berlin 1983. S.9.

[müssen] so verknüpft sein, dass die Knoten auffällig werden. Die Geschehnisse dürfen nicht unmerklich folgen, sondern man muss mit dem Urteil dazwischenkommen können.“²³¹ Dies soll das unkritische Treiben des Publikums in der Handlung verhindern. Durch die Präsenz der Choreographie werden die Szenen zwar nahtlos verknüpft, aber durch die Beobachtung der Vorbereitungen der nächsten Szene, wie beispielsweise der Schlangenszene in „Schatten (Eurydike sagt)“, weiß das Publikum, was als nächstes folgt. Es erwirbt ein Vorwissen, das es wiederum zum nahtlosen Übergang distanziert. Gerade das Herausstellen der Prozesshaftigkeit lässt die Nahtlosigkeit nicht als nahtlos wahrnehmen, da das Publikum gedanklich von voriger Szene zu Vorbereitung und nächster Szene springt, was einen verfrühten Übergang bedeutet.

Die Szenenwechsel werden auf der Leinwand mithilfe des Live-Schnitts dargestellt, der nicht als Schnitt am Filmmaterial zu verstehen ist (da es keine Aufzeichnung und somit keinen materiellen Film gibt), sondern als Kamerawechsel. Diese Montagetechnik ermöglicht es viel schneller Orte und Zeiten szenisch zu wechseln. Das Theater, das noch von Szene zu Szene ihr Bühnenbild umgebaut hat wurde vom epischem Theater abgelöst, welches immer stärker Zeit- und Ortsstrukturen durcheinander bringt. Diese Entwicklung bringt filmische Mittel des Schnitts in das Theater.

Das paradoxe Sehen der Fragmentierung und des Stücks im Stück bzw. des Arbeitsprozesses lässt die Choreographie als eine große Über-Figur wahrnehmen, die die Figuren im inszeniertem Stück hervorbringt. Hier könnte auch der Begriff der Maschine anstatt der Über-Figur stehen, da es sich bei Mitchell vor allem um Konstruktionen durch Technik handelt. So können Inhalt der Inszenierung und Form der Maschinenfigur auf Augenhöhe interagieren und sie sich so gegenseitig in Frage stellen.

Ob in *The Waves* oder *Schatten (Eurydike sagt)*, dem Publikum wird klar, dass es sich um montierte und manipulierte Bilder handelt, die im live-Schnitt eine kontinuierliche Handlung zeigen. Der Zeitpunkt dieser Erkenntnis ist vermutlich individuell, aber tritt in jedem Fall ein, wenn der Blick zwischen der Bühne und der Leinwand zirkuliert und nicht ausschließlich auf einem der Pole bleibt.

²³¹ Brecht. S. 50.

So ist auch in der gleichen intermediale und illusionsbildende Strategie auch eine spätere Traumszene zwischen dem doppelten Blick wirkungslos. Durch die Ausstellung verschiedener Filmtricks, wie der Lichttechnik, aber auch fragmentierten Szenen und Körper, der Bildmontage ist das Publikum schon an die Fakes gewöhnt und glaubt keinen filmischen Bildern mehr. Die Erkenntnis dass die Wirklichkeit eine Illusion ist, die Absage an die filmische Wirklichkeit ermöglicht erst den Zugang zur Wirklichkeit. Denn das Publikum beginnt selbst nach Lösungsmöglichkeiten für die gezeigten Bilder zu suchen. Auch in einer Szene in der das filmische Blick durch das Autodach auf Eurydike mit Dreiecksstrukturen verfremdet wird. Es handelt sich um einen Traum oder ein Delirium Eurydikes.

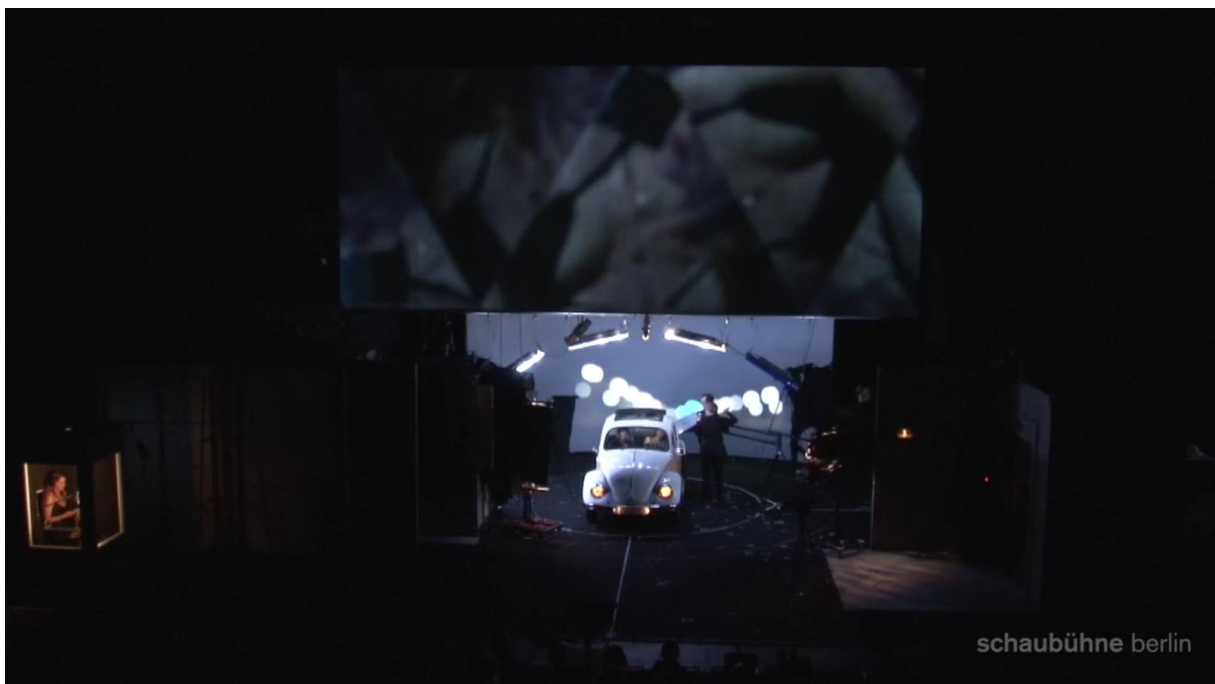


Abb. 3: Standbild aus der Aufzeichnung (45. Min.)

Es ist nicht zu sehen, wie die Verfremdung inszeniert wird, aber es ist klar, dass sie verzerrt ist, weil ein ungewohntes/unnatürliches Bild gezeigt wird. Es ist klar, dass es sich dabei um einen optischen Effekt mithilfe eines Filters oder eines Glasprismas handeln muss. Es stellen sich während der gesamten Inszenierung Fragen nach dem Wie-ist-das-gemacht, ohne Antworten zu bekommen, weil es immer weiter geht und das Publikum reizüberflutet wird. Es gibt die Illusion und auch die Wirklichkeit auf. Aus dem Dazwischen dieser Pole erwächst die Erkenntnis, dass es sich bei dieser Szene bzw. der ganzen Aufführung um eine subjektive Weltanschauung handelt – um eine Ideologie, die nur die Psyche der Protagonistin darstellen soll und keine körperliche oder gegenständliche oder gar objektive Wirklichkeit, auch wenn psychologische Zustände ein Teil der Wirklichkeitsebenen sind.

„Der Augenblick der Verbindung von Medien ist ein Augenblick des Freiseins und der Erlösung vom üblichen Trancezustand und der Betäubung, die sie sonst unseren Sinnen aufzwingen.“²³², schreibt Marshall McLuhan und trifft den Geist des Live-Cinema auf den Punkt. Denn tatsächlich ist in diesem Aufbau das Publikum frei und kann entscheiden, ob es sich immersiv Einlullen lassen möchte, indem es sich nur auf den Inhalt der Inszenierung also das Filmbild konzentriert oder den Blick schweifen und sich damit reizüberfluten lässt. Doch einzig im doppelten Blick liegt die Möglichkeit über die Handlung der Dramenvorlage hinaus etwas zu erfahren und intellektuell aktiv zu werden. Das Publikum schafft sich also eine individuelle Aufführung indem es selbst entscheidet wie es die Aufführung wahrnehmen möchte. Die fehlende Fokussierung unterscheidet das Kinopublikum vom Theaterpublikum.

Wenn man Jelineks Version der Orpheus-Sage als eine feministische Weltanschauung, als eine Ideologie versteht, so ist auch Katie Mitchells Umsetzung die Interpretation der Vorlage eine Ideologie bzw. Anschauung Jelineks Ideologie. Wäre das alles, würde man sich nach dem Mehrwert einer solchen Betrachtung fragen, da Theaterstücke auch selbst gelesen werden können – außer natürlich der Verbreitung der Ideologie, die im Filmbild formuliert wird. Was Katie Mitchell mit dem Live-Cinema in dieser, und ich wage es zu sagen, in jeder Live-Cinema-Inszenierung macht, ist eine Darstellung der medialen Welt und Gesellschaft, die nur über die Inszenierungsform, also die Ausstellung der Filmproduktion und nicht über den Inhalt, funktioniert. Denn auf der Metaebene stellt Mitchell die Konstruktion von Ideologien aus und Weltanschauung als subjektiv dar. Indem Mitchell eine bestimmte Ideologie (Inhalt) gegen die Konstruktion aller Bilder stellt, stellt sich die Frage, was denn nun die ‚Wahrheit‘ sein kann.

In einer Gesellschaft die massenhaft von konstruierten Bildern und subjektiven Weltsichten durch Medien umgeben ist, entsteht eine gesellschaftliche Unsicherheit und ein Misstrauen in eben diese Bilder. Dies äußert sich zum Beispiel anhand der deutschen Lügenpresse Debatte, aber auch in durch Photoshop entfremdeten Werbebildern. Fragen nach Fiktion, Wahrheit und Realität scheinen schwer und häufig anders zu beantworten. Obwohl es Katie Mitchell um Nähe, Subjektivität und neue Narrative und Perspektiven im Sinne des Kubismus (mehrere Bildperspektiven in einem Bild) geht, entwirft sie auf der Ebene der Inszenierung eine weitere, politische Aussage bzw. eine Darstellungsmöglichkeit der gesellschaftlichen

²³² Marshall McLuhan. Die magischen Kanäle: Understanding Media. Econ Verlag. Düsseldorf 1992. S. 63.

pluralistischen Weltwahrnehmung. Sie verdeutlicht in der Dekonstruktion des Films und seiner illusorischen Bilder die demokratische Gesellschaft und zeigt, dass es nicht so etwas wie eine Wahrheit, Illusion, Ideologie oder Weltanschauung gibt. Das Ausstellen der Film- und Bildproduktion gleicht dem Auge der Kamera, das abstrahiert und zeigt, was ist. Das und vor allem ihr Theater vermittelt politische und gesellschaftliche Abbilder. Und zwar ein Abbild, dass die Welt aus mehr als einer Perspektive, aus mehr als einem Bild besteht. Dass die Welt Wahrheiten, Realitäten, Perspektiven besitzt und keine davon absolut ist. Mitchell verdeutlicht, dass zwischen den Medien und ihrer jeweiligen spezifischen Sprache agiert und dass zu diesem Sachverhalt Stellung bezogen werden muss. Passender Weise ist das Live-Cinema als transitive Kunstform vermutlich die beste Weise diese Ideologie in die Köpfe der Publikums zu pflanzen. Es ist in seiner Liveness und in seiner Einmaligkeit nicht greifbar. Und doch oder eben darum, wird das generierte Bild als Erinnerung und in seiner Momentwirkung in die Köpfe des Publikum übertragen und verhaftet.

In Kombination mit dem feministischen Ansatz der Stückvorlage ergibt sich, dass Mitchell auch Geschichte und Geschlechterrollen als ideologisch besetzt versteht – und zwar patriarchal. Alle mir bekannten Inszenierungen von Katie Mitchell zeigen mithilfe des Live-Cinema weibliche Perspektiven auf Geschichte, egal ob Orpheus-Sage oder der für Frauen verbotene und von Männern bestimmte (Erste Welt-)Krieg. „Die Auseinandersetzung mit der Illusion [ist] die Auseinandersetzung mit dem In-der-Welt-sein.“²³³ Auch mit ihrer medialen Verfasstheit, weil jede:r in Illusionen verfangen sei, meint Müller-Schöll, vermögen wir sie niemals zu beseitigen. Es hänge immer ein gewisser Glaube daran, doch wir gingen auch nie völlig in ihnen auf, weil wir nicht nur in einer Illusion verharren. Was bliebe, sei die Unumgänglichkeit wie Unendlichkeit des Abbaus der Illusion im Spiel mit ihr. Im Theater wird Welt nicht reproduziert, sondern interpretiert. Von Regisseur:innen, aber auch vom Publikum. Der Live-Cinema-Aufbau stellt aber eben diesen Sachverhalt aus und zeigt, dass das Weltbild zwar wirklichkeitsnah ist, aber doch künstlerisch und doch künstlich ist. Dass das Publikum Begriffe wie Wirklichkeit und Illusion aufgibt, bedeutet, dass es in diesem ganzen Dispositiv eine außenstehende, nach Deleuze objektive Wahrnehmung erlangt, weil es eben in dem Wissen eine Interpretation der Welt zu sehen, selbst nicht mehr interpretieren muss (aber es mit den Filmbildern kann, wenn es möchte).

²³³ Nikolaus Müller Schöll. S. 454.

5. Fazit und Ausblick

In den vorangegangenen Kapiteln wurde deutlich, dass das Live-Cinema als eigene Kunstform verstanden werden kann, da es sich um einen Aufbau handelt, aber vor allem als Sparte im Theater intermediale Effekte erzeugen kann und dabei in theaterhistorischer, aber auch in filmhistorischer Tradition steht. Probleme, die beispielweise Erwin Piscator schon 1920 formuliert hat, werden durch das moderne Live-Cinema gelöst und so das Totaltheater von Piscator und Gropius in ähnlicher Denkweise realisiert. Darüber hinaus werden aber von Katie Mitchell, mit dem Weg über Frank Castorf, die Intentionen bzw. ästhetischen Ideologien von Piscator und Castorf weiterentwickelt. Denn beide haben das Theater als Abbild der Gesellschaft verstanden. Beide haben dafür Medien genutzt und darin den Mediengebrauch ihrer Zeit thematisiert. Piscator stellte das dokumentarische Potenzial eines medialen Beweises aus, Castorf war nicht mehr im Stande in den Medienmassen eine Ideologie auszumachen und stellte diese Pluralität als Collage aus. Mitchell knüpft dort an und stellt neben der pluralen Gesellschaft die Macht von Medien und ihren Bildern aus und politisiert (stärker als Castorf) das Publikum in der Aktivierung der Kritik und vor allem Skepsis, weil die Bildproduktion und –konstruktion ausgestellt wird. Dieser Umgang mit Ideologien und Zeitgeschichte ist als politische Geste zu verstehen.

Katie Mitchell zeigt auch auf, dass sich die Genres Film und Theater ergänzen. Während der Film seine Wurzeln in der Dramaturgie des Theaters hat, sich dann verselbständigte, sucht das Theater nun wieder die Nähe zum Film. Dieses intermediale Wechselspiel ermöglicht es mithilfe des Live-Cinema das theatrale Erzählen an das Publikum über die Bühnenkante hinaus anzunähern. Mitchell zeigt, wie Subjektivität und psychologische Zustände und Entwicklungen immersiv erzählt werden können und wie das Theater Perspektivwechsel und filmische Mittel für das Narrativ fruchtbar machen kann.

Sie führt ein tatsächlich intermediales statt multimediales Theater auf, da sich die Inszenierung in Bezug auf eine breite Spanne an Medialitätskonzepten unter den gemeinsamen Nenner der Intermedialität kategorisieren lässt. Die Verzahnung der Medien und ihr Mehrwert wurde auf inhaltlicher und auf formal ästhetischer Strategie der Inszenierung dargestellt. Und auf der Metaebene als politische Geste eines emanzipierten oder demokratischen Theaters durch Katie Mitchell verstanden. Die ist eine

Weiterentwicklung der Ansätze von Piscator und Castorf und die Darstellung des aktuellen Zeitgeistes in Bezug auf Medien aus Mitchells Perspektive.

In ihren und im allgemeinen Live-Cinema-Inszenierungen kann jedoch noch weit mehr abgelesen und erfragt werden, das hier keinen Platz mehr gefunden hat. Darunter sind Fragen nach theatralen Mitteln der Live-Cinema. Diese Arbeit konzentriert sich stark auf filmische Mittel, doch beispielsweise Victor Bodó hat eine theatrale Herangehensweise an das Live-Cinema, das natürlich zu anderen Fragestellungen führt. Zum Beispiel zur Frage, wann eine Live-Kamera ein Requisit und wann ein Medium ist und daraus ergibt sich die Frage nach der Selfiekultur, also der Selbstdarstellung in medialen Bildern. Ebenso kann hinter der Bühne gefilmt werden, was zur Dekonstruktion von Theater als Gebäude und zur Spielraumerweiterung im Theater führen kann. Die für mich spannendste Frage stellt sich mir beim Filmen des Publikums und in direkten Ansprachen über die Kamera an das Publikum. An solchen Punkten wird das Theaterdispositiv aufgebrochen. Hier stellen sich Baudrys fixiertes Subjekt und Krakauers Einfühlungskino gegeneinander. Wo wird das Live-Cinema-Publikum verortet und was passiert mit ihm und seinem Körper? Was passiert mit der Hierarchie und wo spielt Macht eine Rolle?

Auch Castorf und Mitchell stellen Fragen an Machtverhältnisse in dem sie verdeckte uneinsehbare Räume aufbauen. Sie Spielen mit Enthaltung, Gewährung und so mit Macht über die Wahrnehmung des Subjekts.

6. Literaturverzeichnis

- Paul Arthur. Introduction: Live-Cinema. In: Millennium Film Journal. Bd. 43/44. New York 2005.
- Philip Auslander. Liveness: performances in an mediatized culture. Routledge Verlag. London 1999.
- Sophie Averkamp. Diplomarbeit. record. play. Die Live-Kamera auf der Bühne. Videotheater als intermediale Kunstgattung. Universität Wien 2011.
- Christopher Balme und Markus Moninger. Crossing Media. Theater – Film – Fotografie – Neue Medien. Intervisionen. Bd. 5. Epodium. München 2004.
- Walter Benjamin. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Dritte Fassung. In: Ders.. Gesammelte Schriften I/2. Rolf von Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Hrsg.). Suhrkamp. Frankfurt am Main 2011.
- Neil Blackadder. Review of WAVES. Devised by Katie Mitchell and the company from the text of Virginia Woolf's novel The Waves. Cottesloe Theatre. London 13 January 2007. In: Theatre Journal. Heft 60/1. 2008.
- Jörg Brauns. Schauplätze: Zur Architektur visueller Medien. Kulturverlag Kadmos. Berlin 2007.
- Bertolt Brecht. Das kleine Organon für das Theater. In: Werner Hecht (Hrsg.). Schriften zum Theater 7. 1948 – 1956. Suhrkamp Verlag. Frankfurt a. M. 1964.
- Jörg von Brincken und Andreas Engelhart. Einführung in die moderne Theaterwissenschaft. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt 2008.
- Peter Brook. Der leere Raum. Alexander Verlag. Berlin 1983.
- Gilles Deleuze. Das Bewegungsbild. Kino 1. Suhrkamp. Frankfurt am Main 1997.
- Volker C. Dörr und Tobias Kurwinkel (Hrsg.). Intertextualität, Intermedialität, Transmedialität. Zur Bezeichnung zwischen Literatur und anderen Medien. Königshausen & Neumann. Würzburg 2014.
- Thomas Eichler. Was heißt (hier) Intermedialität?. In: Thomas Eichler und Ulf Bleekman (Hrsg.). Intermedialität. Vom Bild zum Text. Aisthesis Verlag. Bielefeld 1994.
- Thomas Elsaesser und Malte Hagener. Filmtheorie zur Einführung. Junius Verlag. Hamburg 2007.

- Werner Faulstich. Medien/Medientheorien. In: Helmut Reinalter und Peter J. Brenner (Hrsg.). Lexikon der Geisteswissenschaften. Sachbegriffe – Disziplinen – Personen. Wien 2011.
- Joachim Fiebach. Kommunikation und Theater. Diskurse zur Situation im 20. Jahrhundert. In: Ders.: Keine Hoffnung, keine Verzweiflung. Versuche um Theaterkunst und Theatralität. Vistats Verlag. Berlin 1998.
- Erika Fischer-Lichte. Überlegungen zum Aufführungsbegriff. In: dies. Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches. Francke Verlag. Tübingen 2010.
- Michel Foucault. Von anderen Räumen. In: Jörg Dünne und Stephan Günzel. Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaft. Suhrkamp. Frankfurt am Main 2006.
- Achim Freyer und Sven Neumann. Achim Freyer – Theater. Band II. Achim Freyer im Gespräch mit Bettina Masuch. Alexander Verlag. Berlin 2007.
- Ina Gombert. In echt oder getrickst? Drittklässler über die Unterschiede zwischen Theater, Film und Fernsehen. In: Henri Schoenmakers, Stefan Bläske, Kay Kirchmann, Jens Ruchatz (Hrsg.). Theater und Medien. Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme. Transcript Verlag. Bielefeld 2008.
- Malcolm Le Grice. Mapping im Multi-Space – Vom Expanded Cinema zur Virtualität. In: White cube, black box: Werkschau Valie Export und Gordon Matta-Clark; Skulpturensammlung, Video, Installation, Film, Vorträge; Reader zur Vortragsreihe, Ausstellung, EA-Generali Foundation. Wien 1996.
- Aage Hansen-Löve. Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst. Am Beispiel der russischen Moderne. In: Wolf Schmide und Wolf-Dieter Stempel (Hrsg.). Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität. Slawischer Almanach, Sonderband II. Internationaler Verlag der Wissenschaften. Wien 1983.
- Douglas Kahn, Margaret Schedel und Adrew V. Uroskie. Prelude to Live Cinema. In: Journal of Visual Culture. 08/2001, Vol. 10 (2). Sage Publications. 2011.
- Die Rheinische Kulturraumverdichtung. <http://www.kulturraumverdichtung.de/katie-mitchell-inszeniert-kroetz-wunschkonzert-in-koeln.html> (Letzter Zugriff 23.02.2017)
- Gerhard Lauer und Christine Ruhrberg (Hrsg.). Lexikon Literaturwissenschaft. Hundert Grundbegriffe. Philipp Reclam jun. Stuttgart 2011.
- Birgit Marschall. Politisches Theater nach 1950. Böhlau Verlag. Köln, Weimar, Wien 2010.
- Marshall McLuhan. Die magischen Kanäle: Understanding Media. Econ Verlag. Düsseldorf 1992.

- Marshall McLuhan. *Understanding Media: The Extensions of Man*. Mentor. New York 1964.
- Matthias Michalka. *Vom Aktionismus und Expanded Cinema zur Arbeit mit TV und Video. Peter Weibels Kommunikationsanalytik in den 60er Jahren*. Diplomarbeit an der Universität Wien 1995.
- Katie Mitchell. *Aufzeichnung der Inszenierung von Schatten (Eurydike Sagt)*. Berliner Schaubühne 2016. <https://vimeo.com/235538520/c0ce2d59d0> (Letzter Zugriff 15.02.2018)
- Katie Mitchell im Interview mit Karl Gaulhofer. In: Katie Mitchell: *Krieg ist für Frauen undenkbar*. Auf: [diePresse.com](https://diepresse.com/home/kultur/news/3833471/Katie-Mitchell_Krieg-ist-fuer-Frauen-undenkbar) Siehe: https://diepresse.com/home/kultur/news/3833471/Katie-Mitchell_Krieg-ist-fuer-Frauen-undenkbar (letzter Zugriff: 7.2.2018)
- Katie Mitchell. In: Arts.21. *The Berliner Theatertreffen 2009*. Deutsche Welle (English). Siehe: <https://www.youtube.com/watch?v=6TmiKHoOLSo> (Letzter Zugriff: 7.2.2018)
- James Monaco. *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprach, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien*. Rowohlt Verlag. Hamburg 2009.
- Joachim Paech. *Paradoxien der Auflösung und Intermedialität*. In: Martin Warnke, Wolfgang Coy und Georg Christoph Tholen (Hrsg.). *HyperKult. Geschichte, Theorie und Kontext digitaler Medien*. Stroemfeld/Nexus. Basel und Frankfurt a.M. 1997.
- Patrice Pavis. *Medien auf der Bühne*. In: Kati Röttger und Alexander Jakob (Hrsg.). *Theater und Bild. Inszenierungen des Sehens*. Transcript. Bielefeld 2009.
- Julia Pfahl. *Zwischen den Kulturen – zwischen den Künsten: medial Hybride Theaterinszenierungen in Québec*. Transcript-Verlag. Bielefeld 2008.
- Manfred Pfister. *Konzepte der Intertextualität*. In: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Ulrich Broich und Manfred Pfister (Hrsg.). Max Niemeyer Verlag. Tübingen 1985.
- Erwin Piscator. *Zeittheater. „Das Politische Theater“ und weitere Schriften von 1915 bis 1966*. Rowohlt Verlag. Reinbek bei Hamburg. 1986.
- Erwin Piscator. *Das Studio der Piscator-Bühne*. In: Rudolf Wolff (Hrsg.). *Das ABC des Theaters*. Nishen. Berlin 1984.
- Joachim Fiebach. *Piscator, Brecht und Medialisierung*. In: Bertolt Brecht und Erwin Piscator. *Experimentelles Theater im Berlin der Zwanzigerjahre*.
- Michael Schwaiger. *Einbruch in die Wirklichkeit*. In: Bertolt Brecht und Erwin Piscator. *Experimentelles Theater im Berlin der Zwanzigerjahre*.
- Das Abc des Theaters*. Ein Rundfunkgespräch zwischen Herbert Jhering und Erwin Piscator.

- Erwin Piscator. Technik – eine künstlerische Notwendigkeit des modernen Theaters. (1959). In: Erwin Piscator. Das ABC des Theaters. Rudolf Wolff (Hrsg.). D. Nishen. University of California 1984.
- Karl Prümm. Intermedialität und Multimedialität. In: Volker Bohn, Eggo Müller und Hans Ruppert (Hrsg.). Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft. Edition Sigma (Imprint. Nomos Verlag). Berlin 1988. S. 195-200.
- Irina O. Rajewsky. Intermedialität. A. Franck Verlag. Tübingen und Basel 2002.
- Jan Russezki. Live-Cinema als Brechtscher Verfremdungseffekt und die Spannung des Widerspruchs anhand der Regie von Katie Mitchell. Universität Wien 2017.
- Sheldon Renan. The underground film: an introduction to its development in America. Studio Vista. London 1968.
- David Roesner. An entirely new art form – Katie Mitchells intermediale Bühnen-Experimente. Forum Modernes Theater. Bd. 24/2. Gunter Narr Verlag. Tübingen 2009.
- Kati Röttger und Alexander Jakob (Hrsg.). Theater und Bild. Inszenierungen des Sehens. Transcript. Bielefeld 2009.
- Norbert Grob. Was ist es, was die Kamera selber schafft?. Sieben Hinweise zum filmischen point of view. In: Kati Röttger und Alexander Jakob (Hrsg.). Theater und Bild. Inszenierungen des Sehens. Transcript. Bielefeld 2009.
- Joachim Paech. Das Loch in der Leinwand. In: Kati Röttger und Alexander Jakob (Hrsg.). Theater und Bild. Inszenierungen des Sehens.
- Nikolaus Müller-Schöll. (Un-)Glauben. Das Spiel mit der Illusion. In: Kati Röttger und Alexander Jakob (Hrsg.). Theater und Bild. Inszenierungen des Sehens. Transcript. Bielefeld 2009.
- Jürgen Schläder, Franziska Weber (Hrsg.). PerformingInterMediality. Mediale Wechselwirkungen im experimentellen Theater der Gegenwart. Henschel Verlag. Leipzig 2010.
- Henri Schoenmakers, Stefan Bläske, Kay Kirchmann, Jens Ruchatz (Hrsg.). Theater und Medien. Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme. Transcript Verlag. Bielefeld 2008.
- Erhard Ertel. Montage der Kulturellen Attraktion. Frank Castorfs medienästhetische Theaterpraxis der 80er Jahre. In: Henri Schoenmakers, Stefan Bläske, Kay Kirchmann, Jens Ruchatz (Hrsg.). Theater und Medien. Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme. Transcript Verlag. Bielefeld 2008.

- Regine Elzenheimer. Simultaneität – Immaterialität – Performativität. Aspekte der Intergration elektronischer und live-elektronischer Medien im zeitgenössischen Musik-Theater. In: Henri Schoenmakers, Stefan Bläske, Kay Kirchmann, Jens Ruchatz (Hrsg.). Theater und Medien. Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme. Transcript Verlag. Bielefeld 2008.
- Chiel Kattenbelt. Multi-, Trans- und Intermedialität: Drei unterschiedliche Perspektiven auf die Beziehungen zwischen den Medien. In: Henri Schoenmakers (Hrsg.). Theater und Medien/Theatre and the Media. Grundlagen-Analysen. Transcript Verlag. Bielefeld 2008.
- Kati Röttger. Intermedialität als Bedingung von Theater: Methodische Überlegungen. In: Schoenmakers. Theater und Medien.
- Jens Schröter. Intermedialität. Siehe: http://www.theorie-der-medien.de/text_detail.php?nr=12 (Zugriff: 19.01.2018)
- Martin Seel. Inszenieren und Erscheinen lassen. Thesen über die Reichweite eines Begriffes. In Josef Fürchtl (Hrsg.). Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens. Suhrkamp. Frankfurt a. M. 2001.
- Henry M. Taylor. Bilder des Konspirativen. Alan J. Pakulas The Parallax View und die Ästhetik der Verschwörung. In: Marcus Krause, Arno Meteling und Markus Stauff (Hrsg.) The Parallax View. Zur Mediologie der Verschwörung. Wilhelm Fink. Paderborn 2011.
- Thomas Tode. Wir sprengen die Guckkastenbühne. In: Michael Schwaiger (Hrsg.). Bertolt Brecht und Erwin Piscator. Experimentelles Theater im Berlin der Zwanzigerjahre. Christian Brandstätter Verlag. Wien 2004.
- Christoph Wulf und Jörg Zirfas (Hrsg.). Ikonologie des Performativen. Wilhelm Fink Verlag. München 2005.

7. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 2 (S.39): Schema zu Formen der Intermedialität nach Rajewsky. In: Irina O.Rajewsky. Intermedialität. A. Francke Verlag. Tübingen und Basel 2002. S. 157. Schema 4.

Abbildung 3.(S.83): Fragmentierung des Orpheus. (17. Minute). In: <https://vimeo.com/235538520/c0ce2d59d0>

Abbildung 3 (S.88): Standbild aus der Aufzeichnung (45. Min.). In: Ebd.

8. Abstract

In der Theaterwissenschaft kann die Frage nach dem Theater als eigenes Medium oder Akkumulationsort von Medien immer wieder neu verhandelt werden. In der Debatte spielen Konzepte der Inter-, Trans- und Multimedialität sowie Konzepte des Crossing Media tragende Rollen. Mit der Verwendung neuerer oder der Kunstgattung Theater fremder Techniken, wie der Live-Kamera, dem Live-Schnitt und der gleichzeitigen Repräsentation des Films und des Schauspiels auf einer gemeinsamen Theaterbühne, stellen sich hier zusätzlich Fragen der Grenzen von Theater und Film, aber auch an ihre Disjunktion. Diese Arbeit versucht diese Fragen für das Live-Cinema auf der Theaterbühne anhand von Inszenierungen von Regisseurin Katie Mitchell zu beantworten. Neben der Einordnung des Live-Cinemas in Definitionen, Medialitätskonzepte und Kontextualisierungen (Erwin Piscator, Frank Castorf) sollen, mithilfe von Inszenierungsanalysen, auch Fragen an ein neues gegenwärtiges Theater und seine Strategien und Mittel zwischen Theater und Film gestellt werden. Gerade das Zwischen den Medien, das Spannungsfeld von Inszenierung und Choreographie, Theater und Film, Realität und Illusion lässt für Regisseure neue Narrationsmittel und für Zuschauer neue Rezeptionsmöglichkeiten zu und definiert in den Leerstellen bzw. den Schnittpunkten die einzelnen Begriffe neu. Im Zusammenhang mit dem Publikum als hierarchisch fixiertes oder sich einfühlendes Subjekt (Baudry, Kracauer) und dessen Reizüberflutung durch die Gleichzeitigkeit von Theaterschauspiel und Filmproduktion und -repräsentation, wird das Sehen zur eigenen Entscheidung für den Film oder das Schauspiel. Der ständige Blickwechsel zwischen den einfühlenden Mitteln des Films und der distanzierenden Form des Theaters bringt das Verstehen des Dazwischens und seine intendierte, theoretische Zuschauerwirkung ein. Dazu werden die fragmentierten Körperdarstellungen des Schauspielers, der Produktion des theatralen Live-Cinemas, des simultanen Bühnenraumes, der (Gleich-)Zeitlichkeit aller Fragmente und des wechselnden Blickes des Zuschauers anhand von Inszenierungsbeispielen analysiert.