



SCHULTHEATER DER LÄNDER*17

17.-23.09.2017 in Potsdam



FACHTAGUNGSREADER

Inhalt

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Vorwort..... | 1 |
| Theater im Kasten von Andreas Kotte | 2 |
| Warum und wie man Kinofilme aufs Theater bringt von Anne-Sylvie König | 4 |
| Film und Theater – Produktive Mischverhältnisse und Missverständnisse von Birgit Lengers, Mieke Matzke und Ann-Marie Arioli | 7 |
| Sehe ich einen Film oder bin ich schon im Theater? von Sonja Eisl | 11 |
| Mit Leib und Linse – Wie Theater mit Medien arbeiten. von Jens Roselt | 16 |
| Lars von Trier und Volker Lösch erkunden ihr Medium in «Dogville». von Annette Bühler-Dietrich | 22 |
| Literaturquellen | 27 |
| Der Reader wurde zusammengestellt von Sven Asmus-Reinsberger, Hamburg und Max Weig, Nürnberg. Satz und Layout: Tilmann Ziemke Umschlag: Christof Heinz | |

Der Reader wird nur zu fachtagungsinternen Zwecken genutzt.
Auflage: 250

Vorwort

Mit Theater und Film nimmt das SDL 2017 zwei Darstellungsformen in den Blick, die trotz aller Differenzen viel enger aufeinander bezogen sind, als es zunächst den Anschein hat. Geht es doch bei beiden grundsätzlich darum, das Visuelle zu organisieren - im Theater live unter Einbeziehung aller Anwesenden einer Aufführung, im Film als Vorführung von etwas bereits im Vorfeld Gemachten. Natürlich ließen sich die Unterschiede betonen und eine Trennung über ein technisches Primat im Film gegenüber dem performativen Element im Theater stark machen.

Liest man Theater.Film aber als Verbindung, findet man vielfältige Wechselbeziehungen, die weit über den reinen Medien-Einsatz während einer Theateraufführung hinausgehen und eine lange Tradition haben. Während in der Entstehungszeit des Filmes zunächst das Theater den Film beeinflusste und sich das frühe „Kino der Attraktionen“ in die vornehmlich narrative Richtung des Hollywood-Kinos bewegte, ist es heute umgekehrt: Allein quantitativ ist die filmische Sozialisation um ein vielfaches umfangreicher als die theatrale – die Möglichkeit, seinen Alltag als Film zu wahrzunehmen bzw. diesen als solchen zu gestalten, ist mit der Integration der Kamera in die Lebenswelt zum Standard geworden; das Internet ist wohl die mächtigste Bildmaschine, die uns Menschen jemals zur Verfügung gestanden hat. Dort tummeln sich nicht nur als User, die sich in Film-Tutorials erklären lassen, wie man eine Lasagne zubereitet, sondern auch als Creator, die Urheber von Bildfolgen sind und z.T. ihre private Existenz als Grundlage eines nicht enden wollenden Bilderflusses in eigener Sache nutzen. Dass dies nicht ohne Folgen in Bezug auf die generelle mentale Verarbeitung von (dort) sichtbar werdenden Welten bleibt, steht außer Frage: Das Musikvideo der 1980er Jahre hat eine enorme Beschleunigung und Verdichtung von Bild-Informationen verursacht, die auf allgemeine Erwartungen an Darstellungsformen abfärbt und Rezeptionskonventionen herausfordernd verändert. Allein die zeitliche Rhythmisierung von Wahrnehmung, das Denken der Zuschauer in „Cuts“, „Close-Ups“, Ausschnitten und Wiederholungen lässt eine trennende Interpretation von „klassischem Theater“ und Film kaum zu. Angesichts einer medial / filmisch geprägten Sozialisation der Schüler wäre eine Dramaturgie des Theaters, die ohne Beeinflussung durch den Film konzipiert ist, ungefähr gleich schlüssig wie die Vorstellung des modernen Raumes ohne die Erfindung von Eisenbahn, Automobil und Flugzeug.

Neben dieser impliziten Bedeutsamkeit geht es bei Theater.Film aber auch um einen expliziten Umgang des Theaters mit „dem Film“ - sei es als gezielte Referenz auf das popkulturelle Phänomen, als Zitat bzw. Rückübersetzung und Transfer filmischer Elemente ins Theater entsprechend der Logik der Postmoderne, sei es als Experimentierfeld im Sinne der technischen Erweiterung des Bühnenraums. Letztlich geht es um zusätzliche Rezeptionsebenen - sowohl beim konkreten Einsatz von Film bei Aufführungen, als auch in Bezug auf den imaginären Raum, die Vorstellungswelten, die das Publikum längst nicht mehr nur aus der sogenannten realen Welt, sondern auch aus der Welt ihrer jeweiligen filmischen Sozialisation mitbringen. Mit diesen vielfältigen Bezügen bewusst umzugehen, diese gezielt einzusetzen oder zu negieren gehört mit Sicherheit zu den spannendsten Themen des Gegenwartstheaters – unabhängig davon, ob es sich um professionelles oder schulisches Theater handelt.

Sven Asmus und Max Weig

Andreas Kotte

Theater im Kasten

– Vorwort

Theater nutzt gerne Medien. Aber was passiert eigentlich, wenn szenische Vorgänge mediatisiert werden, wenn sich Theater in die Kästen verkriecht? Ins Telefon, in die Videokamera, in ‚Büros‘ in schlichten Ausstellungsräumen, in Bahnhofsmmissionen und Container, in den Filmprojektor? Den Mediengebrauch im Theater zu erforschen, der sich in den letzten Jahren bis in den Mainstream durchgesetzt hat, ist gerade dann unerlässlich, wenn man Theater nicht für ein Medium hält. Denn Differenzen regen an, fördern Erkenntnis. Und nie ist es ausgeschlossen, Theater – wie Sprache, Stimme und Körper – einmal als ein Medium zu betrachten, wenn nur auf diese Weise ganz spezifische Erkenntnisse gewonnen werden können. Man erhält dann als Ergebnis den medialen Aspekt von Sprache, Stimme, Körper und Theater und vermag intermediale Vergleiche anzustellen. Kaum eine Klassikerinszenierung verzichtet heute auf die Kombination von Theater und Video. Ob Frank Castorf in Berlin, Stefan Pucher in Bochum oder Matthias Hartmann in Zürich, kreative Regisseure gehen längst über einen rein dekorativen Medieneinsatz hinaus und erweitern dank Video die Zuschauerperspektive. Das Verhältnis von Theater und Film gibt zu reden, seit die Bilder laufen lernten. Doch heutige Theaterfilme bedeuten weit mehr als verfilmte Dramen. Erscheinen nicht Dogville und Idioterne des dänischen Regisseurs Lars von Trier als funkelnde Hybride zwischen Film und Theater? Sogar Theater und Telefon haben sich gefunden. Rimini Protokoll schickt die ehemals Zuschauenden in Call Cutta einzeln auf einen Stadtrundgang durch Berlin, geführt über Handy von einer Stimme aus einem Callcenter in Indien. Wer stellt hier noch für wen dar? Christoph Schlingensiefel überschreitet permanent die Grenze zwischen Kunst und Politik. Drängt sich da nicht ein Vergleich mit der Sozialen Plastik seines deklarierten Vorbilds Joseph Beuys auf? Schlingensiefel zählt auf die willige Mitarbeit der Massenmedien. Vor seiner Zürcher Hamlet-Inszenierung wollte er gar eine Volkspartei abschaffen. Oder auch das nur ein Fake? Medien eröffnen im und für Theater neue Raum- und Zeitdimensionen. Flüchtige Räume und bizarre Zeitreisen sprengen den Guckkasten der Stadttheater. Eine in Kästen materialisierte Version des barocken *theatrum mundi* greift um sich, warum nicht ihre Wirkungsweise beschreiben? [...]

Theater erleben wir als szenische Vorgänge, als Produktion, nicht als Produkt, als Interaktion, nicht als Kanal, als Zweck, nicht als Mittel, als Einheit, nicht als ‚Dazwischengeschobenes‘. Aber dennoch bestehen genügend Ähnlichkeiten und Verbindungen zu den audiovisuellen Medien, so dass es sträflich wäre, die geheimnisvollen und spannenden Interferenzen unbeachtet zu lassen: Es ist wahrzunehmen, zu erleben als eine spezifische Wirklichkeit – und das gilt auch für die Medien. Berührungängste gegenüber Medien besaß die Theaterpraxis noch nie, insofern ist es nur folgerichtig, sie auch in der Theaterwissenschaft abzubauen [...]

«Nach sieben Takes hatten wir endlich die Szene im Kasten.» Was eigentlich reflektieren solche Sätze aus der Fach-Umgangssprache des Films? Vordergründig geht es um die sieben Versuche, die gestartet werden mussten, einen wie auch immer gearteten Ausschnitt von Wirklichkeit zu filmen. Und das in einer solchen Qualität, dass möglichst alle am Set, insbesondere aber der Regisseur, zufrieden und guten Mutes den Drehort verlassen, um in der Nachbearbeitung dann etwas den Zielen, dem Auftrag

Entsprechendes aus dem Material herstellen zu können. «Nach der fünften Klappe war die Szene im Kasten» bedeutet aber auch eine Verpflichtung für die Theaterwissenschaft, sich mit der Filmproduktion zu beschäftigen, vor allem mit dem Vorgang vor der Mediatisierung durch die Kamera. Denn die Aufforderung «make love to the camera» beschreibt nur die Hälfte des komplexen Vorgangs. Natürlich müssen die Agierenden (so solche im Wirklichkeitsausschnitt vorkommen) für die Kamera darstellen. Sie verlieren dabei ihren Körper an das Bild und gewinnen ewige Präsenz. Aber genauso wichtig ist ihr Spiel für das Set. Spätestens nach dem achtzehnten Take sinkt ihr Ansehen so wie die Kosten steigen. Sie riskieren bei einem chronisch unzufriedenen Regisseur, gefeuert oder zumindest nicht wieder besetzt zu werden. Das Spiel für die Kamera ist gleichzeitig ein szenischer Vorgang vor der Kamera, die Agierenden sind meist örtlich hervorgehoben im Kreis der aufmerksam Schauenden (Set), die während der Takes leise und taktvoll ihre speziellen Aufgaben verrichten, immer mit mindestens einem Auge die Szene verfolgend. Der Vorgang ist spielerisch, in seiner Konsequenz mehr oder weniger vermindert, zumindest die gezeigten Tötungen widerfahren in der Regel nicht den Agierenden. Die Art der Hervorhebung und die Art der Konsequenzverminderung und damit die szenischen Vorgänge zwischen Agierenden und Set können beschrieben werden. Daher ist Theaterwissenschaft, ob sie will oder nicht, in die Filmproduktion involviert. Die Vorgänge wirken aber auch weiter, hinterlassen ihre Spuren im Filmmaterial selbst, sind teilweise rekonstruierbar. Bis zu einem gewissen Grad lässt sich trotz aller nachfolgenden Bearbeitungsschritte aus einem Film noch herauslesen, welcher Art die szenischen Vorgänge waren, die sich vor der Kamera abspielten – unvermittelt, interaktiv, zwischen Darstellern und Set. Unser Rekonstruktionsvermögen wird durch zahlreiche Filme, die wie Fellinis Roma gerade diesen Prozess thematisieren, unterstützt, aber auch durch heute übliche DVD-Beigaben, die die Entstehung von Filmen dokumentieren. Die Kamera ist einer der Kästen, die eine Schnittstelle zwischen szenischen und medialen Vorgängen bilden, aber eben längst nicht mehr der einzige.

Anmerkung: Der Text wurde für den vorliegenden Reader stark gekürzt – auf Fußnoten wurde verzichtet.

Anne-Sylvie König

Warum und wie man Kinofilme auf das Theater bringt

Vorweg zehn böse Behauptungen

1. ... weil das Theater über den Verlust, wie vor hundert Jahren kein Leitmedium mehr zu sein, noch nicht hinweg kommt und neidisch auf seinen Nachfolger, auf das Kino, ist.
2. ... weil das Theater sich auf einen Zuschauererfolg des Kinos setzen will. Ein Filmtitel gibt dem Theater erst wieder seine Berechtigung beim Publikum zurück.
3. ... weil das Theater auch so viele Zuschauer wie der Film haben möchte.
4. ... weil das Theater entschieden weg möchte vom «Museum». Es leistet mit dem Film auf der Bühne Abbitte an das hier und heute. Filme und Filmstoffe im Theater – als Zugeständnis an den Zeitgeist – heißt, wir sind schnell und zeitbewusst.
5. ... weil das Theater inzwischen weiß, dass Sprache nicht alles sein kann, und auffällig-prägnante Bilder inklusive Musik und Atmosphäre eingängiger sind als Worte, die immer weniger verstehen.
6. ... weil es vielleicht nicht ganz political correct ist, auf das Konkurrenzmedium zu greifen und es sich gar einzuverleiben, es aber bedeutet, eine faire Chance zu haben.
7. ... weil man nach einem guten Film oft angeregter ist als nach vielen Worten und Szenen aus Theaterstücken.
8. ... weil andere Kunstformen sich schon lange gemischt haben, und das Theater es sich nicht leisten kann, ohne Außenorientierung zu bleiben.
9. ... weil etwas passieren muss, da die Angst vor dem Schließen des Geldhahnes weiter wächst.
- 10.... weil man Kracauer und Adorno zwar immer wieder Recht geben muss, doch nun wirklich nicht mehr an den Vermassungs-, Nivellerierungs- und Technisierungsprozessen vorbeikommt.

Einen Kinofilm auf die Bühne zu bringen, bedeutet erhöhte Aufmerksamkeit und Interesse zu gewinnen. Gleich den Erstaufführungen neuer Theatertexte begibt sich das Theater hier auf ein Experimentierfeld, zeigt sich neu und innovativ, offen und transparent für andere Kunstformen. Film ist eine unter vielen Kunstgattungen, die dem Theater Stichworte liefert, es bereichert, modernisiert, ästhetisch und inhaltlich aufpoliert.

Durch die neue «Welle» von Filmen auf den deutschen Bühnen, die ausgelöst wurde von der Theater-Inszenierung des Dogma-Films *Das Fest* in der Regie durch Michael Thalheimer 2001 im Dresdener Staatstheater, werden wieder Fragen an die Möglichkeiten des Theaters gestellt, an dessen Aktualität, Brisanz und Verbreitung. In den Blickpunkt sind Filmstoffe geraten, die in aktuellen Texten offenbar vermisst werden. Favorisiert werden aber gerade «Klassiker» von Regisseuren wie Jean-Luc Godard (*Ein oder zwei Dinge, die ich von ihr weiß*, Armin Petras in Frankfurt). Andreij Tarkowskij (*Opfer*, Sebastian Hartmann in Hamburg) und jetzt Luis Bunuel an der Schaubühne mit seinem Film *Der Würgeengel*. Das Regie-Projekt *Außer Atem* an den Sophiensälen vereint hingegen ganz unterschiedliche Filmstoffe, von dem Klassiker *Rebecca* und *Fantomas* bis zu *robbykallepaul*.

Die Frage bleibt trotzdem, warum ein Film, das heißt, ein Produkt, das schon existiert und rezipiert worden ist und an dem das Theaterprodukt gemessen und überprüft werden kann, auf die Bühne gebracht wird?

ERSTENS.

Viele Geschichten im Film sind reicher, tiefgründiger und dramaturgisch besser strukturiert als die von neuen Theatertexten.

ZWEITENS.

Der Film erreicht heute eher eine gesellschaftspolitische Kritik als das Theater. Er drückt politischen Sprengstoff und gesellschaftlichen Wandel klarer und schneller aus.

DRITTENS.

Die Reibung mit den ästhetischen und technischen Mitteln des Films ist reizvoll, ihre Übertragung auf die Bühne erweitert und ergänzt die Theaterästhetik.

VIERTENS.

Das Spiel mit bekannten Geschichten im Spiegelbild der Bühnenrealität ist anregend.

FÜNFTENS.

Das Potential des Films als «Medium der Massengesellschaft» kann genutzt werden. Weiteres Mittel zur Ent-Elitarisierung, Ent-Bürgerlichung von Theater.

SECHSTENS.

Bruch mit der Dominanz der Sprache, des Textes, der Literarisierung von Theater zugunsten einer visuellen, atmosphärischen Gesamtkomposition.

SIEBTENS.

Spiegelung der Unmittelbarkeit des Theaters mit der Mittelbarkeit des Films/Kinos im direkten Vergleich.

Die Entscheidung, einen Film auf die Bühne zu bringen, zieht immer eine künstlerische, inhaltliche und ästhetische Auseinandersetzung mit den Strukturelementen und Wirkungsmechanismen des Theaters nach sich.

Geht man davon aus, dass das Theater eine höhere Künstlichkeit und Stilisierung vornimmt als der Film, so gerät die Wirklichkeit und Authentizität, die im Theater durch Übernahme eines Filmstoffes erreicht werden kann, in den Blickpunkt. Und geht man weiter davon aus, dass die Diskontinuität des Raumes im Film eine Dichte und einen Perspektivenwechsel bei der Darstellung einer Geschichte und ihrer Figuren erlaubt, so muss die Kontinuität des Raumes im Theater und deren Grenzen und Chancen bedacht werden.

Fällt die Wahl darauf, einen Film und einen Filmstoff auf die Bühne zu bringen, so entscheidet man sich für eine andere Art der Autorschaft als die des Dramatikers: Der Autor ist der Filmregisseur (und sein Drehbuchautor). Er wird gelesen, befragt, verändert, ist Vorlage und Ausgangspunkt für die Theaterinszenierung.

Welcher «Autor» ausgewählt wird, hängt von dem Interesse der Dramaturgien und Regieteam in den Theatern ab. Eine Entscheidung für *Der Würgeengel* von Luis Bunuel, von Thomas Ostermeier inszeniert, kann bedeuten, sich für das Experimentelle und Surrealistische des Films zu interessieren, es kann aber auch, wie im Fall der Schaubühne, die Antwort auf die Suche nach einem Stoff sein, der den Zerfall des Bürgertums beschreibt, wie die Dramaturgin der Produktion, Beate Heine, berichtet. Als Vorlage diente hier weniger Luis Bunuel als die Bühnenfassung des niederländischen Autors Karst Woustra, der den Stoff für das Amsterdamer Bürgertum adaptierte, und die für die Schaubühne Grundlage einer eigenen Bühnenadaption, einer «Berliner Fassung», ist.

Ein anderes Motiv, Filme als Grundlage von Inszenierungen zu nehmen, hatten das Produktionsteam Christian Holtzhauer und Amelie Deuffhard von den Sophiensaelen: Sie wollten Nachwuchsregisseurinnen an ihrem Haus eine Plattform geben. Christian Holtzhauer: «Unsere Entscheidung für Filme als Vorlage rührte aus einer Unzufriedenheit mit der zeitgenössischen Dramatik, und zwar sowohl in Bezug auf die in ihr verhandelten Stoffe als auch die Erzählstrukturen, derer sie sich bedient. Wir glauben, dass man im Film sehr viele spannende Stoffe finden kann, die es sich lohnt, auf die Bühne zu bringen». Schließlich wird durch die Adaption von Vinterbergs *Das Fest* für die Bühne ein Stoff erschlossen, der eine Zuspitzung von Ibsen, Tschechow und des bürgerlichen Dramas bedeutet, die es in dieser Form offenbar als aktuellen Theatertext nicht gab.

Und zum Schluss die 11. böse Behauptung: In den Töpfen anderer lässt sich noch immer eine gute Suppe kochen.

Birgit Lengers, Mieke Matzke, Ann-Marie Arioli

Produktive Mischverhältnisse und Missverständnisse

«Kino, das ist das Zeitalter der Maschine. Theater, das ist das Zeitalter des Pferdes. Sie werden sich niemals verstehen, was übrigens wünschenswert ist, denn die Mischung ist bedauerlich.»

(Fernand Leger, 1931)

Was zwingt das Theater dazu, seit es das Kino gibt, sich mit ihm auseinanderzusetzen, sich abzugrenzen, es sich einzuverleiben?

Und was zwingt die Rezipienten dazu, die Verbindung der beiden Medien immer wieder so zu diskutieren wie Fernand Leger: Passen sie nun zusammen oder nicht?

Die Diskussion bleibt, und das so lange es den Film gibt, immer wieder an der Frage hängen, ob der Einsatz von Film/Video im Theater bloße Anleihe, unproduktives Nebeneinander von Medien oder ästhetische Innovation ist.

«Videoclips produziert MTV besser. Das Theater hat andere Stärken, zum Beispiel Schauspieler, die nicht hochgerüstet mit Mikroports und hochgezoomt von Kameras sind, sondern nur sie selbst mit ihrem Körper, ihrer Stimme, ihrer Mimik und Gestik», meint Knut Lennartz in der Deutschen Bühne im Oktober 2003.

Aber wie wollte man den wunderbar hybriden Effekt einer Szene in *1979* von Christian Kracht, inszeniert von Matthias Hartmann in Bochum, anders als auf dem Theater erreichen, zustande gebracht durch ein Gleichgewicht von Kamera, Bühne und Schauspielern?

«Für die nächtliche Autofahrt zu jener Party, an deren Ende Christopher sterbenskrank und alkoholvergiftet sein wird, sitzen Gregorowicz und Solbach auf der einen Couch, Masucci allein mit dem Rücken zum Publikum auf der anderen. Sie tragen Anzüge, Sonnenbrillen. Beide Sofas werden gefilmt, die beiden Kamerabilder auf der unteren Leinwand so zusammengeführt, dass alle drei in einer Reihe hocken, cool, melancholisch und wie auf der Rückbank eines Taxis. Denn über ihren Köpfen rast der zuckende Mittelstreifen aus *Lost Highway* durch die Dunkelheit [...]» (Eva Behrendt, Theater heute 05/03)

Der Griff zur Kamera, die live mitfilmt, ermöglicht eine zweite Realitätsebene, und wie oft in den besten Beispielen des Einsatzes, liefert der Mix der Medien Film und Theater neue Perspektiven auf beide, öffnen sich Paralleluniversen in der Erzählung durch den Einsatz anderer Medien. Das Theater erweitert, so wie es das immer getan hat (ob mit Licht, Bühnenbau, usw.) hier nun mittels des Films seine Möglichkeiten – im Zentrum bleibt – immer noch – das Geschehen auf der Bühne. Die Kamera als drittes Auge im Bühnengeschehen deckt auf oder auch zu.

Der Paradigmenwechsel ergibt sich nicht aus den verwendeten technischen Mitteln, sondern aus der Kernfrage unserer Diskussion: In welcher Weise macht sich Theater dramaturgisch und ästhetisch die technischen Möglichkeiten und Erzählweisen des Films zunutze? Welche produktiven Mischformen, welche Annäherung an die Sehweise der mittlerweile fernsehgestählten Zuschauer ist dadurch möglich, um diese Sehgewohnheiten zu erschüttern, zu bewegen?

Die Bandbreite der Annäherung und Abstoßung von Theater in Bezug auf Film lässt sich erschließen an den Berührungspunkten, Huldigungen und Assimilationsversuchen, mit der die alte Disziplin einst der jungen begegnete.

Film ist das bessere Theater?

«Durch die Maschine und in der Maschine vollzieht sich heute das menschliche Drama! Es ist an der Zeit, das kleine Menschlein unauffällig von der Bühne verschwinden zu lassen! Echte Gasdarsteller eines unbekanntes Theaters sollten die lebenden Schauspieler ersetzen!» –

So tönten im «Zeitalter der Maschine» die Slogans des futuristischen und konstruktivistischen Theaters, dessen bildhaft-visuelle Maschinerie auf die konsequente Verbannung des menschlichen Akteurs von der Bühne zielte.

«Das Kino ist die heutige Etappe des Theaters!» proklamierte Sergej Eisenstein 1926 und Wsewolod E. Meyerhold, der in seiner vorrevolutionären Phase den Film noch strikt als «illustrierte Zeitung» und unkünstlerisches Reproduktionsmedium ablehnte, spricht sich in den Zwanziger Jahren für eine «Kinofizierung» des Theaters aus. Gemeint war die Einführung einer filmischen Episodendramaturgie mit kurzen Szenen in rascher Abfolge. Erstmals wurden auch Zwischentitel und Parolen auf eine Leinwand projiziert und so ein epischer Kommentar zur Spielebene eingeführt.

Multimedialität als Intensivierungsfaktor

Die Kommentarebene wurde in Erwin Piscators politisch-agitatorischem Theater übernommen und wirkungsästhetisch perfektioniert. Peter Szondi weist darauf hin, dass die filmischen Dokumente letztlich im Dienst einer totalisierenden Instanz des epischen Erzählers standen. Piscator selbst schrieb die «durchschlagende Wirkung» der Filmsequenzen jedoch weniger der Authentizität und ihrem dokumentarischen Gehalt zu als dem interdisziplinären Synergieeffekt: «Das Überraschungsmoment, das sich aus dem Wechsel von Film und Spielszene ergab, war sehr wirkungsvoll. Aber noch stärker war die dramatische Spannung, die Film und Spielszene voneinander bezogen. Wechselwirkend steigerten sie sich, und so wurde in gewissen Abständen ein Furioso der Aktion erreicht, wie ich es im Theater nur selten erlebt hatte.» (Das politische Theater, S. 74ff.)

Piscator beschreibt damit einerseits den Effekt von Multimedialität, die Potenzierung eines urtheatralischen Mittels – den Bruch – der mittlerweile durch die Vielzahl technischer Möglichkeiten eigentlich die Rolle des Schnitts im Film einnimmt: Ebenenwechsel, Verdoppelung von Figuren, Auflösung des Ortes und der Zeit durch Videoeinsatz, Wechsel der physischen und damit psychischen Realität von Figuren durch Mikroeinsatz, Verstärkung und Verzerrung, Licht, Dias, Filme etc.

Medientheatralisierer – der Umkehrschluss aus der Mediennutzung

Hans-Thies Lehmann widmet dem Thema «Theater +–Medien» im *Postdramatischen Theater* (1999) ein ganzes Kapitel. Er differenziert zwischen «Medien-Nutzung», «Medien-Inspiration», «Medien konstitutiv» und «Medien theatralisiert». Viele Regisseure und Regisseurinnen benutzen filmische Medien, spielen gelegentlich mit ihnen, um bestimmte Effekte zu erzielen, ohne dass sie für ihren Stil signifikant oder konstitutiv wären. Eine Umkehrung zu der von Meyerhold propagierten «Filmisierung» des Theaters findet sich in der Theatralisierung der Technologie der Medien: «Das Mechanische, die Reproduktion und Reproduzierbarkeit werden zum Spielmaterial (...), als bewusstes und bewusst gemachtes Verfahren bleibt das Mediale nicht einfache Effekt- und Affektproduktion, sondern verweist auf eine organisierende Instanz, nämlich die Theatergruppe.» (Lehmann, S. 424)

Lehmann nennt als Vertreter dieser medieninspirierten Medientheatralisierer neben Rene Pollesch britische Live-Art-Gruppen wie Gab Squad und Forced Entertainment, die «hartnäckig nach zeitgemäßen Konnexionen von Medientechnologie und Live-Akteuren forschen» (Lehmann S. 216).

Schnittstelle Darsteller

Polleschs Theaterarbeiten wie beispielsweise Ufos und Interviews, inspiriert vom Film Blade Runner, orientieren sich gerne an populären Filmen. Er adaptiert Spielweisen, Dramaturgie und Zeitstruktur des Fernseh-Serial im Genre der Theater-Soap. «Soaps sehen nur live richtig gut aus! – Montage von Clips statt einer Fabel in Szenen, Serialität statt Abend füllender Stücke. Für Pollesch selbst liegt das Filmische im spezifischen Darstellungsstil, in der Spielweise: „Die Schnitte finden in den Spielern statt und sind nirgendwo sonst aufzuspüren: Was als Schnitte erscheint, haben die Spieler bereits in ihr Vokabular aufgenommen. Die Suche nach ihren ‚Rissen‘ ist deshalb unproduktiv. Das Personal hat die Schnitte in sein Sensorium übernommen, Kameraeinstellungen, Plots.» (Bettina Brandl-Risi, in: Stückwerk 3, S. 118)

Die Medieninspiration wird in zeitgenössischen Inszenierungen auch sichtbar in dem rasanten Wechsel der Bilder, in szenischen Bildcollagen, in Clip-Rhythmus und Zapping Ästhetik, in medial geprägten Gesten, Unterhaltungsrhetorik, in Filmzitat und Anspielungen auf die Trivialunterhaltung des Fernsehens.

Room Service (2003) der englischen Gruppe Gab Squad ist eine theatrale Installation, in der die Darsteller über sechs Stunden lang, getrennt von den Zuschauern, ein Hotelzimmer bewohnen. Das Geschehen wird live für das Publikum auf vier großen Videomonitoren übertragen. Weniger der mediale Aufbau als die besondere Erzählweise zeigt eine Auseinandersetzung mit den Medien: Das Nebeneinander der vier verschiedenen Erzählstränge, die sich überlagern, zusammenkommen und wieder trennen, das Verhältnis von Aufzeichnung und ‚Echt-Zeit‘ wecken Assoziationen an die momentan viel diskutierte ‚Echt-Zeit-Serie‘ 24.

Filmische Erzählstrukturen und Fernsehpersonal

Tim Etchells (Autor und Artistic Director der live Art Gruppe Forced Entertainment) erklärt eine besondere Perspektive auf die Fernsehkultur zum bestimmenden Antriebspunkt der eigenen Theaterarbeit: «I guess TV was really in our blood – and like any blood you have to live with it, spill it, transfuse it, clean it, test it. You don't have much choice about your blood, but it always needs dealing with it. A theatre that won't do this isn't worth having.» Diese Auseinandersetzung mit der Medienkultur zeigt sich konkret in den Inszenierungen der Gruppe.

Während frühe Arbeiten mit Videoeinsatz auf der Bühne experimentierten, zeichnen sich die jüngeren Arbeiten durch ein Spiel mit medialen Formaten und Erzählweisen aus. *Speak Bitterness* (1994) zitiert die Geständnisflut der Daily-Talks. Gezeigt wird eine scheinbar endlose Lesung und Aufzählung von Geständnissen. Auch *Quizoola!* (1996) spielt mit dem Format <Talk-Show>. Ein Fragekatalog dient als Material für zwei Darsteller, die sich gegenseitig interviewen. Die Fragen sind fixiert, während die Antworten im Moment der Aufführung improvisiert werden. Es ist ein Spiel mit den Redestrategien, durch die in den <Talk-Shows> der Eindruck von Authentizität erzeugt wird. In *On the thousandth Night* (2002) dagegen präsentieren sich die Darsteller als (Märchen-) Erzähler. Auch hier dient die Spielstruktur dazu, immer neue Geschichten zu erzählen; sich gegenseitig zu unterbrechen und von Neuem zu beginnen. Diese Verbindung von Fragmentarisierung und Kontinuität ist charakteristisch für die Erzählweise der Massenmedien.

Christoph Schlingensief hat wie kein anderer die Funktion und Position des Moderators mit sich selbst besetzt. Diese Position des Moderators erlaubt es einerseits, fehlende kausale Zusammenhänge herzustellen, Widersprüchliches zu verbinden und die eigene Perspektive zu thematisieren. Gleichzeitig eröffnet sich aber auch eine Machtposition gegenüber den anderen Darstellern, die Schlingensief

gerade dazu nutzt, eine reibungslose Aufführung zu verhindern: Er inszeniert sich als derjenige, der den Abend inszeniert, kommentiert, moderiert, und auch als derjenige, der die Aufführung zerstört. Gezeigt wird ein Spiel mit den medialen Strukturen, in die sich Schlingensiefel für einen Selbstversuch hineinbegibt.

«Mit Schlingensiefel hält ein Regisseur Einzug ins Theater, der mit diesem nicht viel am Hut hat. (...) Schneller, als es dem professionellsten Fernsehjunkie gelingen könnte, zappen sich Schlingensiefel und seine Protagonisten durch das deutsche TV-Programm: Game- und Talkshows, Nachrichtensendungen, Spendenaufrufe, das Wort zum Sonntag. Bis sich in den abstrus verzerrten Figuren auf der Bühne die verschiedenen Fernsehformate, ihre Inhalte und Repräsentanten überlagern. Zu sehen bekommen wir die <intensive Verdichtung einer hässlichen Realität>.» (Matthias Lilienthal).

Eigentlich sollte man die Diskussion um filmische Mittel im Theater für längst erledigt halten, denn mittlerweile ist wohl bei den meisten, und vor allem auch den Theatermachern, das visuelle Gedächtnis mit mehr filmischem als Theatermaterial gefüllt. Geschöpft wird aus diesem kollektiven Gedächtnis und damit aus mittlerweile veränderten Sehgewohnheiten, Erzählweisen, einer vielleicht größeren Diskontinuität von Figur und Dramaturgie, einer anderen Geschwindigkeit in der Verarbeitung von Klischees und gängigen Plotstrukturen. Kann aber auch sein, dass dabei nur Shakespeare neu erfunden wird.

Kann sein, dass Fernand Leger Recht behält und die Maschine dem Pferd immer wieder davongaloppiert.

Und doch beweisen genügend von zeitgenössischen Medien inspirierte Theatermacher, dass das Pferd vor der Maschine ein höchst produktives Mischwesen ergibt.

Literatur:

Knut Lennartz, Ich filme, also bin ich, in: Deutsche Bühne 10/03

Eva Behrendt, Vortäuschen, verstecken, Unsinn erzählen, in: Theater heute 05/03

Brandl-Risi, Bettina; Verzweiflung sieht nur live wirklich gut aus, in: Neue deutschsprachige Dramatik. Stückwerk 3. Arbeitsbuch. Herausgegeben von Christel Weiler und Harald Müller, Theater der Zeit, ITI. Berlin, 2001, S. 117-120.

Brauneck, Manfred: Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1982 (1991).

Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater, Verlag der Autoren, Frankfurt/M., 1999.

Meyerhold, Wsewolod E.: Schriften – Aufsätze, Briefe, Reden, Gespräche, Bd. 2, Henschel Verlag, Berlin, 1979.

Piscator, Erwin: Das Politische Theater, Berlin, 1929.

Sonja Eisl

Sehe ich einen Film oder bin ich schon im Theater?

Theater und Film sind seit mehr als 100 Jahren in einer Art produktiven Hassliebe miteinander verbunden, die sich auf der Bühne ebenso wie auf der Leinwand manifestiert. Nicht nur haben die beiden eine gemeinsame, weil interferierende kunsthistorische Vergangenheit, vielmehr zeichnet sich seit den 1990er Jahren im zeitgenössisch-postdramatischen Theater und im zeitgenössisch-postmodernen Kino ein regelrechter Trend ab zu spartenübergreifenden, intermedialen und hybriden Produktionen.“ Theaterschaffende inszenieren so genannte Theatermovies, die auf meist berühmten Filmstoffen basieren, sie hantieren mit Video- und Bluescreen-Technik und verfolgen dramaturgisch eine Schnitt-Ästhetik wie im Film. Filmschaffende bringen Theaterklassiker auf die Leinwand, setzen auf formale Stilisierung und machen die unterschiedlichen Inszenierungsstrategien und Rollenspiele unserer Gesellschaft zum Thema. Solche ästhetischen Manifestationen verlangen entsprechende Fertigkeiten auf Seiten der Rezeption, sozusagen ein spartenübergreifendes Schauen und (Mit-)Denken. Wie reagiert die Theaterwissenschaft in ihrem angestammten Ressort auf die intermedialen Phänomene und wie auf jene in anderen Kunstgattungen wie beispielsweise dem Film? Welche Analysemethoden hält die Theaterwissenschaft bereit, um dem Fach- und dem Laienpublikum zu helfen bei der Wahrnehmung und Interpretation? Wieviel Theater/Theatralität steckt in Theaterfilmen und wo genau hapert es bei deren Rezeption? Neben der Hauptfrage, weshalb theatrale Filme teilweise so stark polarisieren und anecken, interessieren auch Aspekte zur filmhistorischen und wissenschaftstheoretischen Geschichte des vielgestaltigen Genres, seine unterschiedlichen Definitionen sowie die Rolle der Theaterwissenschaft bei der bisherigen theoretischen Aufarbeitung und Analyse des Theaterfilms. [...]

Filmische Aspekte von Theater

Auf den zeitgenössischen Theaterbühnen kommt es inzwischen zu einem beinahe regelmäßigen Einsatz von Inhalten und Formen, die ihren Ursprung in den Neuen Medien inklusive Film haben.“ Das hat nicht zuletzt mit der Kunst- und Mediensozialisation der Theaterschaffenden und des Publikums zu tun. Fehlende Mediensozialisation auf der andern Seite mag mit ein Grund sein, weshalb die Versuche der Theateravantgarde des 20. Jahrhunderts, Film in ihre Inszenierungen zu integrieren, nicht von Erfolg gekrönt waren und teilweise gar angefeindet wurden. Der Faktor Publikum, den es zur Konstituierung von Theater braucht, war damals ein völlig anderer als heute. Auf diesen Umstand wies bereits Walter Benjamin in seiner kunstsoziologischen Studie von 1936 hin: «Die Art und Weise, in der die menschliche Sinneswahrnehmung sich organisiert – das Medium, in dem sie erfolgt – ist nicht nur natürlich, sondern auch geschichtlich bedingt.» Er attestierte jeder Kunstform innerhalb ihrer Geschichte «kritische Zeiten». Gerade deshalb sei es «von jeher eine der wichtigsten Aufgaben der Kunst gewesen, eine Nachfrage zu erzeugen, für deren volle Befriedigung die Stunde noch nicht gekommen ist». In den 1990er Jahren scheint dann die «große Stunde» für das multimediale oder das intermedial agierende Theater gekommen zu sein. «Wenn Medien unsere Wirklichkeit und deren Wahrnehmung bestimmen, kann und soll das Theater kein medienfreies Reservat sein»,

lautet entsprechend der Grundkonsens von 150 deutschen Dramaturgen anlässlich des Symposiums «Schnittstelle Theater». «Doch es gibt ebenso viele Gründe, weshalb sich das Theater beim Film und den Neuen Medien bedient, wie es verschiedene Arten der Nutzung davon gibt.» Hans-Thies Lehmann unterscheidet in seiner Monografie zum Zeitgenössischen so genannt postdramatischen Theater zwischen «Medien-Nutzung», «Medien-Inspiration», «Medien konstitutiv» und «Medien theatralisiert», wobei diese Einteilungen keine fixen Kategorien sind, sondern in der Praxis häufig ineinander übergehen oder in kombinierter Form auftreten. «Diese vier Kategorien von Lehmann bilden in den folgenden Abschnitten die Grundlage für die Erläuterung der Film-Nutzung im Theater.

Medien-Nutzung formal. Die Medien-Nutzung ist die offensichtlichste und banalste Form, die – gleichberechtigt neben dem Einsatz aller anderen Theatermittel – eine «gelegentliche Verwendung der Medien» meint, die das «Theaterkonzept jedoch nicht grundlegend definiert». Bei einem «als postmodern» gehandelten Künstler wie Peter Sellars konstatiert Lehmann beinahe eine Verpflichtung zum Mediengebrauch. «Bei der jüngeren, mit MTV und Videokamera aufgewachsenen Regeneration wie Igor Bauersima, René Pollesch oder Stefan Pucher jedoch ist Mediengebrauch selbstverständlich, wobei vor allem die Gestaltungsmittel des Films favorisiert werden:

Es sind die ursprünglichen Möglichkeiten des Films, nach denen sich die Schauspielregisseure sehnen. Das leise, intime, unabgestützte Sprechen auf der grossen Bühne zum Beispiel, weswegen die Darsteller häufig Mikroports tragen und ihre Worte verstärkt werden. Oder die Grossaufnahme, in der ein Mundzucken zum Gefühlsbeben wird (...). Deshalb gibt es so viele Live-Videoprojektionen, zudem lassen sich auf den Bildschirmen und Leinwänden assoziative Bilder zeigen, die keinen Bühnenumbau erfordern. (Stefan Keim: Die Sehnsucht nach der Leinwand)

Ein eindrückliches Beispiel von einer formalen filmischen Nutzung ist die Burgtheater-Inszenierung von Sybille Bergs Beziehungsstück *Hund Frau Mann*. Über den interaktiven Videoeinsatz schreibt die NZZ-Kritikerin Daniele Muscionico, es seien die Bilder der Videokünstlerin Nives Widauer, welche die Inszenierung nachhaltig kolorierten. Zusammen mit den auf der offenen Bühne positionierten Kameras «dringen [sie] in die Gesichter der Protagonisten ein, penetrieren Intimräume und Intimitätsflächen, die im exponierten Beziehungs-Labor doch so ängstlich geschützt werden wollen».

Medien-Nutzung inhaltlich. Neben der formalen Nutzung, die je nach Perspektive als Multimedia-, HighTech- (Lehmann) oder Low Tech-Theater (Diedrich Diederichsen) bezeichnet wird, kommt es mit dem Theatermovie und der Verwendung von Filmstoffen als Grundlage von Inszenierungen auch zu einer Nutzung auf der inhaltlichen Ebene. Das Theatermovie ist gewissermassen die Umkehrung der Dramenverfilmung, die Theateradaption eines Kinofilms. Ob Schauspielhaus, Freie Szene oder Jugendtheatergruppe, ob Teenagerdrama (*Fucking Amål*), Sozialkomödie (*The Full Monty*) oder Science Fiction-Film (*A Clockwork Orange*), das Theatermovie ist von heutigen Spielplänen kaum mehr wegzudenken, denn «einen Kinofilm auf die Bühne bringen, bedeutet erhöhte Aufmerksamkeit und Interesse zu gewinnen». «Das Massenmedium Film verspricht jedoch nicht nur eine größere Öffentlichkeit und Popularität, sondern ist auch Ausdruck von Zeitgeist:

Ein Grund, warum so viele Regisseure nicht nur filmische Mittel einsetzen, sondern gleich die Umsetzung von Kinostoffen auf der Bühne versuchen, liegt darin, dass sie den Film als zeitgenössischeres Medium empfinden. (Stefan Keim)

Dem Argument von Modernität widerspricht allerdings die Auswahl der Filmdrehbücher für die Bühnenadaptionen. Es handelt sich meist nicht um die «technisch innovativen Filme des letzten Jahrzehnts», sondern um Klassiker oder Kammerspiele, die bereits eine große Nähe zum Theater aufweisen, sodass «nur geringe dramaturgische Eingriffe nötig sind». Entgegen der Entwicklung zur Episierung oder Fragmentarisierung im postdramatischen Theater werden bei den Theatermovies die Geschichten nach klassisch-aristotelischer Bauart zur Adaption bevorzugt. «Das Theater holt sich im Moment die Dramatik aus dem Film zurück.» Doch selbst dieser konservative Zugriff auf Film hat erhellende Aspekte: Gerade die Adaptionen von theaterähnlichen Filmen wie *Festen* und *Dogville* (DK 2003) führen hie und da zur Rückbesinnung auf die ureigenen Möglichkeiten und Stärken des Theaters, wobei die Inszenierungen gleichzeitig die Vorteile und Grenzen der beiden Kunstformen transparent machen. So etwa, wenn die Zuschauer in der Bühneninszenierung von *Festen* mit der Familie Klingefeldt am selben Tisch sitzen und somit zu Rollenträgern in diesem bangen Kammerspiel werden.“ Ein solches Beispiel liefert einen direkten Vergleich der «Spiegelung der Unmittelbarkeit des Theaters mit der Mittelbarkeit des Films».

Medien-Inspiration. Vor allem in der Freien Szene, wo meist die jüngste Generation von Theaterschaffenden am Werk ist, dienen Filme zuweilen auch bloß als «Inspirationsquelle und Gedankensteinbruch» für Theaterinszenierungen. Eine der produktivsten Vertreterinnen innerhalb dieser Sparte ist die Schweizer Regisseurin Barbara Weber, die mit ihrer Low-Budget-Reihe Hollywood Unplugged besonders filmische, von Spezialeffekten strotzende Filme wie *Titanic* oder *Star Wars* mit den traditionellen Mitteln des Theaters nacherzählt und dabei auf ironische Weise Theater- wie Filmkonventionen entlarvt. Ein anderes Beispiel filmischer Inspiration im Theater bietet «Außer Atem», eine von den Sophiensälen 2003 in Berlin initiierte Plattform für den Theaternachwuchs. Namensgeber ist Jean-Luc Godards Debütfilm *À bout de souffle*, der 1960 den Beginn der experimentierfreudigen, nonkonformistischen Nouvelle Vague markiert hat. Als Vorgabe für die Newcomer in den Sophiensälen galt die Regel, nicht von herkömmlichen Theatertexten auszugehen, sondern Filmstoffe als Vorlage zu wählen oder sich mit filmischen Erzählweisen auseinanderzusetzen. Nicht nur die im Film verhandelten Stoffe und Geschichten bieten also eine Inspirationsquelle für zeitgenössisches Theater und zeitgenössische Dramatik, sondern auch die filmische Ästhetik und (Schnitt-)Dramaturgie. Dabei müssen nicht zwangsläufig auch filmische Technik wie Kamera und Leinwand zum Einsatz kommen. Das Theater reagiert «auf veränderte Sehgewohnheiten und versucht, Erzähltechniken weiterzuentwickeln». Während Theatermovies eine eher konservative Auswahl an Filmvorlagen treffen, werden hier Formensprache und Erzähltechniken von ästhetisch progressiven Filmen kopiert. Es ist also letztlich ein Spiel mit hybriden Formen, Formaten und Erzählweisen, wie sie charakteristisch sind für die Massenmedien und im «rasanten Wechsel der Bilder, in szenischen Bildcollagen, in Clip-Rhythmus und Zapping-Ästhetik, in medial geprägten Gesten, Unterhaltungsrhetorik, in Filmzitatens und Anspielungen auf die Trivialunterhaltung des Fernsehens» bestehen und die Wahrnehmungsgewohnheiten des Publikums dominieren.

Medien konstitutiv. Bei den vielen Möglichkeiten, die der Film und die Neuen Medien dem Theater in formaler und inhaltlicher Hinsicht eröffnen, besteht die Gefahr, die Technik für sich sprechen zu lassen oder die Inhalte und Formensprachen bloß zu zitieren, statt sie in produktiver Weise als intermediale Strategie einzusetzen. Da es im medialen Zeitalter zu einer Beschleunigung des Stilwandels und der Bezugfelder kommt, morgen schon floppt, was heute noch top war, «bedroht eine Medienabhängigkeit auch jenes Theater mit beredter Sprachlosigkeit, das im Interesse seiner Kommunikati-

onsfähigkeit die Medienästhetik verinnerlicht». Eine «Dramaturgie à la minute», die mit Inhalt bloß fragmentarisch und zitathaft verfährt, darf sich nicht um eine echte Aussage oder Haltung foutieren. Auch eine multimedial bestückte Inszenierung muss um die ursprünglichen Mittel des Theaters wissen. Allerdings bietet das «postdramatische Dispositiv [...] eine Serie von Möglichkeiten, durch Verfahren der Collage und Montage eine ironische Distanz zum allgegenwärtigen News- und Storytelling zu wahren, auch wenn es die Verfahren dabei nutzt».

Ein Beispiel von konstitutiver Mediennutzung findet sich in *Mnemopark* des Schweizer Regisseurs Stefan Kaegi: Die Produktion funktioniert auf mehreren Ebenen, ist quasi eine Mischung aus Live-Film, (Dokumentar-)Theater und Leben und spielt mit Begriffen wie Authentizität und Fiktion sowie unseren daran geknüpften Erwartungen innerhalb der präsentierten Medienformate und Künste. Die Bühne besteht aus einer Modellbahnanlage, in der im Massstab 1:87 Landschaftsteile der Schweiz naturgetreu nachgebaut sind. Dahinter steht eine grosse Leinwand, auf die während 90 Minuten die Live-Bilder der vorne an der Lokomotive befestigten Minikamera projiziert werden. Die Anlage wird von einer Spielleiterin und vier echten Modulbau-Liebhabern betrieben, die in verteilten Rollen (Bahnhofsvorstand, Regisseurin etc.) ihrem Hobby frönen und einen Bollywood-Filmdreh inklusive Actionszene im Berner Oberland nachstellen. Nebenbei liefern sie harte Fakten etwa zur Schweizer Agrar- und Landschaftspolitik und erzählen die Geschichten ihrer Modulbau-Leidenschaft. Gebannt schauen wir als Publikum auf die euphemistisch und doch bekannt wirkenden Bilder auf der Leinwand, erleben mit, wie das indische Filmteam (es handelt sich um zwei Zentimeter grosse Figürchen) mit Dynamit (einem Mini-Chinaknaller) den Zug zum Entgleisen bringt. Wir sind voll drin im fortlaufend sich konstituierenden Film – und wenn die Handlung gerade zum Stillstand kommt, dann zieht stets und verlässlich die eidgenössische Landschaftsidylle an uns vorbei. «Das sieht fast so echt aus wie die nachtschlafene Pausensendung *Die schönsten Bahnstrecken Europas* im TV», schreibt Irene Widmer in ihrer Kritik, «nur dass gelegentlich ein riesiger Menschenkopf am Streckenrand auftaucht». Dann werden wir unsanft von den real anwesenden Ready-made-Darstellern aus der heimeligen Idylle gerissen und fragen uns, wie lange wohl die echte Schweiz bei der vorgetragenen erdrückenden Faktenlage dieses Bild noch aufrecht erhalten kann. Dazu Dominik Spirgi von der Basler Zeitung:

Kaegis «Mnemopark» konfrontiert auf hintergründig witzige Weise die Wunsch- und Erinnerungswelten von Normal-Schweizern mit der hypersachlichen Gegenwelt der Statistik und der absurd überhöhten Traumwelt einer indischen Bollywood-Produktion. (...) Verstärkt wird der Eindruck der Gegensätzlichkeit durch das Gegenüber von faszinierenden, multimedialen Spezialeffekten mit den rührend-komischen Auftritten der Laien-Selbstdarsteller.

Und spätestens nach 37 Metern, wenn der Zug erneut durch den Plexiglastunnel in einem Käfig fährt, in dem eines von rund 7.47 Mio. Schweizer Hühnern sitzt, dem für die Produktion die Rolle des Huhns (mit dem Namen Import) zuteil geworden ist, und Import immer noch nicht das zu Beginn angekündigte Ei gelegt hat, spätestens dann weiß man, dass die Fiktion einmal mehr von der Realität eingeholt worden ist. Diese Erkenntnis, so banal sie auch sein mag, wiegt schwer. Vielleicht weil wir gern daran glauben wollten, dass Import tatsächlich ein Ei legen würde. Entsprechend desillusioniert hält Spirgi bereits in der Einleitung seiner Kritik fest: ««Import» enttäuscht.»

Medien theatralisiert. Der Medieneinsatz im Theater bietet Möglichkeiten zur Vervielfachung, Reproduktion und Verstärkung der visuellen und akustischen Ebenen und wird mitunter bewusst als Spiel zwischen Sein und Schein, zwischen körperlicher Authentizität und medialer Illusion inszeniert. Doch der Medieneinsatz kann gleichfalls zur Dekonstruktion der Illusionsmaschinerie dienen.

Statt dezent am Kopf angeklebter Mikroports, greifen die Darstellenden bei Bedarf wie Moderatorinnen oder Showstars zu normalen Handmikrofonen und zelebrieren den Ebenenwechsel. Auch die Live-Videoprojektionen stammen meist nicht von versteckten Kameras, sondern von solchen, die gut sichtbar auf der Bühne stationiert sind oder von den Spielenden selbst geführt werden. Besonders in der Freien Szene wird gerne die gesamte Technik offen gelegt, und die Steuerungspulte samt Technikerin, visualmaker und DJ gleich mit auf die Bühne geholt, wie bei einem modernen Disco-Set:

Im Theater ist dieser Medieneffekt mittlerweile strukturell: der betonte und bewusste Wechsel der natürlichen und der verstärkten Stimme, die Position des Spielers als Entertainer, der sich direkt ans Publikum wendet wie in den Gemeinschaftsfiktionen der Rockkonzerte, die offene Sichtbarkeit der Technik machen es überdeutlich, dass hier ein bewusstes Spiel mit der «Anwesenheit»: ihrer künstlichen Ausweitung, Modifizierung und Veränderung geschieht.

Im Unterschied zur Fernsehshow und zum Spielfilm mit ihrem behaupteten Realismus und ihrer authentisch wirkenden Illusion bleibt hier «das Mediale nicht einfache Effekt- und Affektproduktion», sondern verweist mit diesem «bewussten und bewusst gemachten Verfahren» auf eine «organisierende Instanz». Die medialen Mittel werden offen gelegt. Das entspricht nicht den daran geknüpften Wahrnehmungsgewohnheiten und wirkt deshalb für das Publikum mitunter verfremdet und befremdend. Beispiele für diese Art der Produktionsästhetik finden sich wiederholt in den Produktionen der Theatergruppe 400asa. In *Medeää* stellen sie die ganze Technik (Videobeamer, Mikrofon, Mischpulte) auf der Bühne zur Schau und rekonstruieren sämtliche 214 Einstellungen von Lars von Triers Film *Medea* (DK 1988).

Die Theatralisierung der Medien geht hier so weit, dass ein Erzähler die Rolle des Kameraobjektivs übernimmt: Der Duktus seiner Beschreibung folgt jenem der Kamera; der Rhythmus seiner Sprache jenem des Schnitts im Film. «Der Erzähler soll die Probleme, die bei der Umsetzung einer Form in eine andere auftreten werden, nicht kaschieren, sondern vielmehr größer machen, greller zeichnen.» Der Produktion kommt zugute, dass bereits das Filmoriginal mit den medialen Konventionen spielt und sie bewusst bricht, indem es einfache, teilweise theatrale Mittel wie Gazevorhänge als Raumbegrenzung einsetzt. Es kommt also zu einem Pingpong von Produktions- und Sehkonventionen: Auf die Verfilmung des antiken Dramas unter Verwendung von theatralen Gestaltungsmitteln folgt die Bühnenadaption des Theaterfilms mit einer Theatralisierung der filmischen Gestaltungsmittel.

Anmerkung: Der Text wurde für den vorliegenden Reader stark gekürzt – auf Fußnoten wurde verzichtet.

Jens Roselt

Mit Leib und Linse

Wie Theater mit Medien arbeiten

Die Verwendung neuer Medien auf der Bühne ist ein probates Mittel des postdramatischen Theaters. Als Anfang der neunziger Jahre Videoprojektion und Fernsehmonitore den engen Zirkel der Performancekunst verließen und auf den Bühnen deutscher Stadttheater auftauchten, konnte dies Zuschauer wie Kritiker noch entsetzen. Merkwürdig: Menschen, die wahrscheinlich jeden Tag zu Hause saßen und mehrere Stunden Fernsehen guckten, reagierten, als sie die Mattscheibe durch das Proszenium des Theaters gerahmt sahen, als würden sie das Haupt der Medusa erblicken. Aber diese Zeit von Schreck und Irritation ist vorbei. So manche Videoprojektion wird inzwischen gelangweilt zur Kenntnis genommen, gilt als bloßer Effekt oder sinnlose Zutat. Auf die Faustregel »ein Fernseher auf der Bühne = experimentelles Theater, zehn Fernseher = besonders experimentelles Theater« fällt selbst das Abonnementpublikum nicht mehr herein. Dennoch ist dieser Einsatz nicht selbstverständlich, das heißt er fordert Begründungen und Erklärungen heraus. Bezeichnenderweise wird gerade dann, wenn unterschiedliche Medien miteinander verbunden oder konfrontiert werden, die Frage nach den spezifischen Eigenarten des einzelnen Mediums besonders virulent. Über dem Fernseher auf der Bühne schwebt gewissermaßen auch die Frage: Was ist Theater? Was macht es einzigartig, und worin besteht der Unterschied zu anderen Medien technischer Reproduktion?

Ad hoc haben Theaterenthusiasten eine Reihe von Begriffen parat, die für das Theater in die Waagschale geworfen werden können: Echtheit, Körperlichkeit, Unmittelbarkeit, Authentizität, Wahrhaftigkeit oder Präsenz. Gemeinhin gilt es als besondere Qualität des Theaters, Nähe nicht durch eine Aufnahme, sondern als Live-Erlebnis herzustellen. Die Beziehung zwischen Schauspieler und Publikum soll ihre Intensität gerade ohne eine technisch mediale Vermittlung erlangen. Das Theater, so wird beteuert, sei eine leibhaftige Erfahrung im Hier und Jetzt; eben das ist mit Präsenz gemeint. Während das Kino das große Gefühl und die packende action zu unmittelbarer Wirkung auf Breitwandformat bringt, widmet sich das Theater in seinen tiefen Räumen der gepflegten Dekonstruktion jener Verfahren, die das Kino groß machen. Es neigt tendenziell dazu, Kunst zu sein oder sich als solche aufzuführen, und fordert gänzlich andere Bewertungsmaßstäbe ein. Diese Kirchturmpolitik wird durch die Praktiken des postdramatischen Theaters unterwandert. Und so gestaltet sich das Verhältnis von Theater, Kino und auch Fernsehen gegenwärtig auf den Bühnen vielfältiger, als es so mancher hic-et-nunc-Apostel wahrhaben will. Die angeblich ewigen Werte des Theaters werden dabei auf eine harte Probe gestellt. Grelle Aufführungen wollen den Vergleich mit der MTV-Ästhetik aufnehmen (Falk Richter: »Peace«, Schaubühne Berlin), während andere als subtile Störer nach der Lücke im Wahrnehmungsfluss suchen (Jörg Laue/Lose Combo: »LASTI Trilogie«, Hebbel Theater Berlin). Die Frage, was passiert, wenn man zwei dimensionale mediale Oberflächen mit dem dreidimensionalen theatralen Raum konfrontiert beziehungsweise montiert, bleibt offen. Die Schnittstellen zwischen theatraler Präsenz und den Repräsentationspraktiken neuer Medien markieren damit das heikle Terrain des zeitgenössischen Theaters.

Zwei Verfahren springen ins Auge: der Einsatz von Film- oder Videoeinspielungen auf der Bühne und die Transformation filmischer Verfahren in eine theatrale Ästhetik.

Eine Grundlage für diese Entwicklung dürfte die Tatsache sein, dass sich der mediale Umbruch in den vergangenen zehn Jahren radikalisiert hat. Die Potenzierung des Fernsehangebots, die Verbreitung von Computern und die allgegenwärtige Verwendung von Videotechnik strukturieren Wahrnehmungsformen in einer Art und Weise neu, von der das Theater nicht unberührt bleibt. Es wird ein Überangebot von Bildmaterial angesammelt, das nur noch spulend zu ertragen ist. Das Vor- und Zurückspulen könnte damit eine entscheidende Kulturtechnik des selbstbewussten Mediennutzers werden. Apologeten des Theaters werden sofort einwenden, dass Spulen im raum-zeitlichen Kontinuum des Theaters nicht möglich ist, und sich auch nicht durch den Hinweis überzeugen lassen, dass in der Performancekunst längst derartige Verfahren erprobt werden, zum Beispiel von der New Yorker »Wooster Group« oder der »Big Art Group«. Spulen könnte damit auch einen Modus der Wahrnehmung bezeichnen, als Metapher für einen Blick, der die Oberfläche abtastet, an einzelnen Blick-Punkten kurz verharrt und so eine eigene Dramaturgie schafft.

Der große Spannungsbogen, den die klassischen fünf Akte des Dramas gestalten sollten, wird segmentiert, zugunsten kurzer Einheiten, die seriell aneinander gehängt werden und sich ohne Anfang und Ende beliebig fortsetzen lassen. Die Daily-Soap des Fernsehens stellt das Muster dieses Formats dar. Im Deutschen Schauspielhaus Hamburg hat der Dramatiker und Regisseur Rene Pollesch versucht, das Theater in diesem Sinne neu zu formatieren. »Soaps sehn nur live richtig gut aus« lautet der Titel dieser lebenden Serie in sieben Folgen, in der die Live-Qualität des Theaters mit der Konserven-Ästhetik des Fernsehens verwirbelt wird.

Ohne diesen aggressiven Rekurs auf das Fernsehen geht Roland Schimmelpfennig in dem Stück »Vor langer Zeit im Mai« vor, das Barbara Frey an der Berliner Schaubühne inszeniert hat. Die Aufführung entwickelt die Anatomie eines einzigen Augenblicks der Begegnung zweier Menschen, indem die Urszene des Kontakts stets wiederholt wird. Die Figuren – und mit ihnen die Zuschauer – versuchen zurückzuspulen, doch der authentische Moment scheint verloren. Der Unterschied der Aufführungen von Pollesch und Schimmelpfennig könnte größer nicht sein. Trotzdem zeigen beide einen wachen und unverkrampften Umgang mit veränderten Wahrnehmungsgewohnheiten, der sich nicht nur als formale Spielerei und Selbstzweck in Pose setzt, sondern eine für das Theater zentrale Frage stellt: Wo bleibt das Gefühl? Demgegenüber mutet der Rückgriff des Theaters auf filmische Vorlagen, der in jüngster Zeit auffällig ist, fast etwas bieder an. Spielfilme beziehungsweise ihre Drehbücher übernehmen die Funktion der dramatischen Vorlage, wenn sie inszeniert oder nachgespielt werden. Vor allem DDR-Filmproduktionen erleben derzeit ihre theatrale Nachgeburt: »Paul und Paula« in Berlin, »Solo Sunny« in Rostock oder »Sonnenallee« in Schwedt. Während die Verfilmung von Theaterstücken, vor allem der Stücke Shakespeares, ohnehin schon Kino-Routine ist, zeichnet sich im Theater gleichzeitig ein Interesse dafür ab, Geschichten zu erzählen. Galt das Ziel, eine Handlung linear darzustellen, in den achtziger Jahren noch als Offenbarungseid avancierter Theaterkunst, setzt nun eine neue Generation junger Theatermacher an, ihre eigenen Biografien und Themen auf der Bühne zu verhandeln. Die Kinder des postdramatischen Theaters töten ihre Väter.

Weniger an dem konkreten Plot der Filme als mehr an ihren inhaltlichen Motiven und Stimmungen interessiert sind die Arbeiten von Rene Pollesch (»Frau unter Einfluß«) und Sebastian Hartmann (»Stalker«) im Prater der Berliner Volksbühne. Der Film hat hier das Drama als Ausgangspunkt für eine Inszenierung ersetzt und dient als Materiallager für Typen und Situationen.

Seit einiger Zeit sondiert auch Frank Castorf das filmische Terrain. Seine Inszenierungen sind immer wieder gespickt mit Zitaten aus Filmen, wie mit der legendären Duschszene aus Hitchcocks »Psycho«, die in »Endstation Amerika« auftaucht – und das auch noch als Videoübertragung einer Live Szene. Für diesen Seitenwechsel gibt es ein großes Vorbild: In den siebziger Jahren kehrte Rainer

Werner Fassbinder dem Theater den Rücken und weinte ihm auch keine Träne nach. Castorf hat seine Berliner »Dämonen«-Inszenierung in Mecklenburg verfilmt, was Anfang 2004 auf arte zu sehen war. Wie bei diesem Sender üblich, wurde Castorfs Film wohl hauptsächlich für Videorecorder ausgestrahlt. Pünktlich springen diese in dunklen, menschenleeren Wohnungen an, während ihre Besitzer sich woanders amüsieren, vielleicht im richtigen Kino oder im echten Theater. »Hast du es gesehen?« »Nein. Aber ich habe es aufgenommen.« Diese Antwort hört man immer häufiger. Die Technik verspricht eine allseitige Verfügbarkeit des Materials, die beruhigt und die eigene Aufmerksamkeit in die Energiesparfunktion setzt. Das ist im Theater anders. Der Zuschauer ist selbst der Recorder. Video: Ich sehe. Was meine Sinne nicht aufnehmen, ist auf immer verloren.

Will man die Entwicklung auf den kleinsten gemeinsamen Nenner bringen, könnte man sagen, dass durch diese Verfahren Wahrnehmung im Theater selbst zum Thema wird. Die Wahrnehmung der Zuschauer dient hier nicht nur der möglichst unkomplizierten Informationsaufnahme, sondern spielt sich selbst in den Vordergrund. Die Mediennutzung im Alltag muss besonders reibungslos geschehen. Medien sind gerade dann effizient, wenn sie selbst nicht in Erscheinung treten, sondern in dem verschwinden, was sie vermitteln. Je problemloser, selbstverständlicher und unauffälliger sie ihre eigene Rolle dabei spielen, desto produktiver sind sie. Es darf gewissermaßen keine Reibungsverluste geben. Im Theater ist das häufig anders: Hier wer den die Medien nach vorne geschubst, ihre Verfahren werden ausgestellt und vorgeführt. So wird die Selbstverständlichkeit medialer Vermittlung im Alltag auf der Bühne in Frage gestellt. Inszenierungen mit neuen Medien suchen häufig die Reibungsverluste, die Verzerrungen und Verzögerungen, die Lücken im Film, die Risse der Darstellung, den Abbruch der Übertragung. Die Einblendung »Störung. Wir bitten um etwas Geduld« ist der Supergau des Fernsehens, sie treibt die Quote binnen Sekunden in den Keller. Im Theater kann diese Störung oder Unterbrechung ein ästhetisches Prinzip sein. Die Hybris von Zuschauern, die den Anspruch erheben, alles zu durchschauen, und die sich mit der Fernbedienung in der Hand zur allseits umworbenen Zielgruppe zählen dürfen, wird so empfindlich getroffen. Der Einsatz neuer Medien ist damit auch ein Beitrag für eine Kultur des Zuschauens, die sich nicht auf einen bloßen Bildkonsum reduzieren lassen will.

Es tut dem Theater gut, sich durch die Begegnung der medialen Art verunsichern zu lassen. Und dabei kann es durchaus fraglich sein, ob Theater überhaupt etwas zeitlos Eigenes hat, was gegen das zeitgeistig Fremde neuer Medien geschützt werden müsste. Dass man heute beispielsweise häufig von Präsenz spricht, wenn man die Arbeit von Schauspielern beschreibt, ist nicht dem zeitlosen Wesen des Theaters geschuldet, sondern selbst schon Ausdruck einer medialen Verschiebung. In den Schauspieltempeln des 19. Jahrhunderts, die sich das Wahre, Schöne und Gute über die Tür gemeißelt hatten, hätte man mit Präsenz nicht viel anfangen können. Dem Repräsentationsanspruch des bürgerlichen Theaters war die konkrete Körperlichkeit des Schauspielers gerade zuwider.

Die mediale Transgression von Bühne und Bildschirm verweist auf ästhetische Praktiken der modernen Avantgardebewegungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Schon zu Zeiten des Stummfilms kann von einer strikten Trennung von Theater und Kino nicht die Rede sein. Beide Formen haben sich stets wechselseitig beeinflusst, relativiert und nicht selten bereichert. So gilt bereits »Das Kabinett des Doktor Caligari« von 1920 als Meisterwerk des frühen expressionistischen Kinos, gerade weil sich der Film ausdrücklich theatraler Mittel bedient. Seine bemalten Kulissenwände sollen keine reale Umgebung abbilden, sondern schaffen eine verzerrte Szenografie, die einen künstlichen Projektionsraum R.ir die alptraumartigen Visionen des Protagonisten liefert. Wenn der Film virtuos das Spiel von Helligkeit und Schatten als ästhetisches Mittel einsetzt, versteht er das Licht als jene dramatische Ausdrucksform, die Adolphe Appia für das Theater gefordert hat. Die künstlerische Emanzipation des Mediums Kino, als die der »Caligari«-Film im Urteil seiner Zeitgenossen gilt, geht also aus dem

ausdrücklichen Bezug auf Verfahren hervor, die im Theater und der bildenden Kunst bereits Jahre vorher erprobt wurden.

Mediale Umbruchsituationen sind niemals spurlos am Theater vorüber gegangen. Erwin Piscator machte Filmeinspielungen zum Mittel des dokumentarischen Theaters. In seiner Inszenierung von Ernst Tollers »Hoppla, wir leben!« von 1927 verbindet sich die als Spielgerüst gestaltete Bühne mit einer breiten Leinwand, so dass Film und Szene, Projektion und Schauspieler ineinander und miteinander spielen. Das filmische Material reicht von Dokumentarstreifen bis zu eigens für die Aufführung gedrehten Szenen.

Sein Einsatz dient weder der Steigerung einer Illusion noch ist er bloße effektvolle Dekoration. Die Erweiterung der Theaterbühne um mediale Möglichkeiten ist in dramaturgischer Hinsicht funktionalisiert. Das auf der Bühne dargestellte Einzelschicksal kann in einen historischen und gesellschaftlichen Rahmen gestellt werden. So sind für einen so genannten Zwischenfilm an die 400 Daten aus unterschiedlichen sozialen Feldern der Weimarer Republik recherchiert worden. Politisierung des Theaters heißt hier auch, die Zuschauer mit dem zu konfrontieren, was außerhalb der Theater vor sich geht. Der Einsatz des neuen Mediums sollte die dicken Mauern des Theaters durchlässig machen für einen möglichst direkten und unverfälschten Zugriff auf die außertheatrale Wirklichkeit.

Filmeinspielungen projizieren Fakten in die Denkmäler bürgerlichen Gemeinnsinns, die hier bisher nur dichterisch verbrämt Zutritt hatten. Dem medienkritisch geschulten Zuschauer von heute mag dieses Unterfangen reichlich naiv erscheinen, aber die, so Piscator, »vollkommene Verbindung von Film und Szene«¹ stellt einen selbstbewussten und reflektierten Umgang mit den Möglichkeiten des Theaters dar.

Die Verbindung von Theater und Kino betrifft aber nicht nur den tatsächlichen Einsatz filmischer Technik- wie Projektionen oder Einspielungen – in Aufführungen, sondern auch die theatrale Transformation filmischer Verfahren unter den Bedingungen der Bühne. Auch hier sind die Arbeiten der modernen Avantgarde wegweisend. Der sowjetische Theater- und Filmemacher Sergej M. Eisenstein liefert das theoretische Rüstzeug dazu und beschreibt 1923 seine Vorgehensweise bei Inszenierungen als »Montage der Attraktionen«². Das filmische Mittel des Schnitts ist nicht nur auf Zelluloidstreifen beschränkt, sondern kann auch auf die Zerlegung und Kombination der disparaten Elemente des Theaters übertragen werden. Eisenstein erläutert dies am Beispiel der japanischen Kultur, die für ihn auch ohne die technische Voraussetzung des Films die Montage als Prinzip einsetzt, etwa in der Schriftsprache oder der Haiku-Dichtung. Montage ist zu verstehen als Aufeinanderprallen und Überschneiden zweier widersprüchlicher Teilstücke, deren Zusammenschluss in der Wahrnehmung der Zuschauer nicht lediglich eine Summe, sondern ein neues Produkt ergibt, welches ein vollkommen neuartiges ästhetisches Phänomen sein kann. So liefert die Idee der Montage auch ein Verfahren für das gegenwärtige Theater. Zu denken ist an die Konfrontation von medialer Repräsentation (Video, Projektionen) und körperlicher Bühnenpräsenz oder an den Einsatz von akustischen Apparaturen und Live-Stimmen.

Die Autonomisierung der szenischen Zeichen erweist sich auch als herausragendes Kennzeichen des experimentellen Theaters der siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts. Das Herausstellen einzelner Gesten oder Bühnenaspekte durch die Licht- oder Bewegungschoreografie überträgt die Ästhetik der Nahaufnahme auf das Theater. Ebenso finden in den Arbeiten von Robert Wilson, Richard Foreman oder Laurie Anderson und anderen Zeitlupe, Standbild oder Trennung von Bild- und Tonspur ihre theatrale Entsprechung. Helga Finter hat dies treffend als das Kameraauge des postmodernen Theaters bezeichnet: »Das Auge des Beobachters wird dabei zur Linse einer Kamera, die Entfernung, Bildschärfe, Winkel, Bewegung und Standpunkt realisiert.«³

Angesichts dieser Entwicklung melden Kritiker seit den zwanziger Jahren bis heute immer wieder den Vorbehalt an, dass derlei Unternehmungen im Theater direkt auf Kosten der theatralen Schauspielkunst gingen, weil leibhaftige Darstellungen auf der Bühne mit technischen Verfahren nicht vereinbar wären. Aber gerade in der angemahnten Gegensätzlichkeit kann auch die Qualität und der besondere Reiz dieser Verfahren liegen. Der Körper des Schauspielers sperrt sich gegen seine totale technische Medialisierung. Er klemmt gewissermaßen zwischen Bühnenboden und Bildschirm.

Die Behauptung, Theater würden sich heute neuen Medien an den Hals werfen, gar mir ihnen wetteifern, um deren Erfolg zu kopieren und die eigene blutarme Einfallslosigkeit zu kaschieren, trifft nicht zu, denn die Tendenz zur medialen Mischung oder Hybridisierung ist gar kein Phänomen, das ausschließlich das Theater trifft. Es handelt sich vielmehr um einen Trend, der in allen zeitgenössischen Künsten zu beobachten ist. So kann man derzeit in der bildenden Kunst eine massive Art der Theatralisierung beobachten, etwa bei der Gestaltung von Ausstellungen. Betrachter werden zu Zuschauern in inszenierten Räumen. In Installationen und Performances wird mit Darstellern und Live-Situationen gearbeitet. Bildende Kunst wird nicht mehr nur aufgehängt und ausgestellt, sondern inszeniert und aufgeführt. Also zapfen auch andere Künste schamlos das Theater an, um den eigenen Blutdruck hoch zu halten.

Ein Aspekt wird in der Diskussion häufig unterschlagen: Medien sind nicht nur visuelle Phänomene, sondern auch akustische. Dies gilt zunächst für die Verwendung von Musik, ohne die es im Theater inzwischen gar nicht mehr geht. Die mitunter unangenehme Gemeinsamkeit von Supermärkten, Staatstheatern und billigen Restaurants besteht darin, dass man nahezu unablässig mit Musik umspült wird, als seien emotionale Vorgänge vor allem Sache des Gehörs. Auch die Verwendung von Mikrofonen und Verstärkern ist in das Repertoire aufgenommen. Interessant sind jene Momente, in denen Bildspur und Tonspur getrennte Wege gehen. Wenn die Stimme des Schauspielers unabhängig von seinem Körper gehört werden kann, wird damit eine Wahrnehmung des Zuschauers möglich gemacht, die dessen alltäglichen Erfahrungen widerspricht.

Um die Begriffsverwendung zu präzisieren, erscheint es sinnvoll, zwischen Medien und Medialität zu unterscheiden. Während man unter Medien im engeren Sinne Medien technischer Reproduktion (Film, Video, Foto, Tonband usw.) verstehen kann, ist mit Medialität die Relation von Darstellungs- und Wahrnehmungsweisen gemeint. Im Theater von Medialität zu sprechen, bedeutet, zu fragen, wie das Verhältnis von Zuschauern und Akteuren gestaltet ist, welche Konventionen dabei bedient, in Frage gestellt oder erweitert werden. Medialität ereignet sich gewissermaßen im Grenzgebiet von Bühne und Publikum. Medialität wäre also die Art und Weise, wie durch die räumliche Disposition Wahrnehmungsordnungen geschaffen werden. Man sollte deshalb davon ausgehen, dass Theater nicht dadurch zu einem medialen Raum wird, dass man die Bühne mit Bildschirmen spickt oder mit Videoprojektionen zukleistert, sondern indem im Theater explizit dieses Grenzland der Wahrnehmung verhandelt und die Nahtstelle von Bühne und Publikum stets neu verlötet oder radikalen Zerreißproben ausgesetzt wird. Insofern ist die Theatergeschichte auch eine Mediengeschichte, noch bevor die Kamera erfunden wurde. Der Chor der antiken Tragödie kann ebenso als mediales Phänomen gelten wie die Narrenfigur im Mittelalter, Diderots Vierte Wand oder die allgegenwärtigen Rampensäue auf den Opernbühnen. Und in diesem Zusammenhang spielen auch neue Medien technischer Reproduktion ihre Rolle. Demnach wäre es falsch, ›böse‹ mediale Simulation und ›gute‹ theatrale Echtheit gegeneinander auszuspielen. Auch im Theater hat das Zuschauen und Zuhören seine Unschuld längst verloren, denn auch hier gibt es keine unvermittelte pure Wahrnehmung, auch hier werden Wahrnehmungsordnungen und Konventionen mitunter subtil aufgezwungen.

Schließlich ist es nicht immer angebracht, angesichts neuer Medien auf der Bühne in die Hab-Acht-Stellung trivialer Medienkritik zu gehen und von Simulation und Fälschung zu sprechen. Medien dürfen nämlich auch Spaß machen. Die Arbeit mit neuen Medien im Theater ist nicht selten eine Spielerei. Und Spielen ist im Theater keine Untugend! Zu sehen, was passiert, wenn man Medien auseinander nimmt und schief wieder zusammensetzt oder sich an coolen Effekten zu berauschen, ist ein ausgesprochen kreatives Vergnügen. Und es ist ein souveräner Hinweis darauf, dass man neue Medien nicht immer so ernst nehmen muss, wie diese selbst gerne genommen werden möchten. In diesem Sinne ist das Theater der Souverän.

Anmerkungen:

¹Erwin Piscator: Die Begegnung mit der Zeit – »Hoppla, wir leben!«, in: ders.: Zeittheater, Hamburg 1986, S. 141.

²Sergej M. Eisenstein: Montage der Attraktionen, in: Manfred Brauneck (Hg.): Theater im 20. Jahrhundert, Hamburg 1986, S. 260ff.

³Helga Finter: Das Kameraauge des postmodernen Theaters, in: Christian W. Thomsen: Studien zur Ästhetik des Gegenwartstheaters, Heidelberg 1985. S. 58.

Annette Bühler-Dietrich

Lars von Trier und Volker Lösch erkunden ihr Medium in Dogville

In seiner Trilogie *The USA – Land of Opportunities* stellt Lars von Trier den zum Scheitern verdamnten Idealismus seiner Hauptfigur Grace ins Zentrum. Ihr Schicksal in *Dogville* (2003) knüpft an die märtyrerhaften Frauenfiguren seiner *Gold Heart Trilogy* an, während Grace in *Manderlay* (2005) versagt, indem sie sich die Macht über die Plantagenbewohner aneignet. Beide Filme hat Volker Lösch am Staatstheater Stuttgart auf die Bühne gebracht. Die folgenden Ausführungen beziehen sich vor allem auf *Dogville*. Film und Inszenierung stellen hier ihre Medialität in einer Weise aus, die um die Zeichen und ihre Körper kreist.

Lars von Triers *Dogville* konfrontiert die Medien Schrift, Theater und Film miteinander. Indem der Film eine mit Kreide gezeichnete und beschriftete Stadt zum Ort des Geschehens macht, in der selbst der eponyme Hund nur indexikalisch über Bellen und Zeichnung vertreten ist, thematisiert er auf der visuellen Ebene Zeichenprozesse. Er verweigert damit die Modalitäten des illusionistischen Kinos und Theaters. Stattdessen zitiert er Brechts episches Theater in der Wahl der Bühne und der reduktionistischen Bühnenmittel: wenige Requisiten stehen in den angezeichneten Räumen zur Verfügung. Indem von Trier einen heterodiegetischen Erzähler einsetzt, der im Voice-Over die Handlungen und Dialoge der Figuren auch ironisch kommentiert, Gedankenberichte liefert und über die Dialoge hinwegspricht, distanziert von Trier den Zuschauer von einem Geschehen, dessen Kurzfassung die eingeblendeten Titel liefern. Trotz dieser Zitation des epischen Theaters aber ist *Dogville* genuin filmisch. Im häufigen Wechsel der Einstellungen zwischen Weit, Totale, Halbtotale und Großaufnahme, Vogelperspektive, Schwenk und Zoom macht die Kamera auf sich aufmerksam. Sie verbindet sich mit den Kommentaren des Erzählers; Kamera und Erzähler bewahren im Unterschied zu den Figuren den Überblick und die Deutungshoheit.

Auf der Ebene der Figuren aber werden die Lektüre von Zeichen und der Umgang mit Zeichen zum Problem. Insofern ist es stringent, dass von Trier die intermediale Form gerade als Antwort auf diesen Stoff gewählt hat. Denn Grace (Nicole Kidman) darf zu Anfang nicht primär in *Dogville* bleiben, weil sie in Not ist, sondern weil Tom sie zur Veranschaulichung seiner These verwenden möchte, dass *Dogville* das Annehmen lernen muss. Ziel seines Tuns ist die fiktional verwertbare Versuchsanordnung, die ihn zum großen Schriftsteller machen soll. Da Grace aber, derart in die Gemeinschaft eingeführt, nur ein Bild ist, ein Mensch und doch ein Zeichen, erlaubt es sich die Gemeinschaft, dieses Zeichen nach Belieben einzusetzen und zu deuten. Als das Experiment versagt, kann Tom Grace ohne Skrupel verraten, weil es ihm um das Experiment, nicht um Grace ging. Doch während Tom der Logik der Illustration folgt und die Versinnlichung einer Idee erstrebt, erfährt Grace diese Reduktion am eigenen Leib. Ihre Auslöschung des Ortes ist dann keine Veranschaulichung, wie Tom meint, sondern eine in sich bedeutsame Handlung. Damit vernichtet Grace am Ende des Films die in *Dogville* institutionalisierte Diskrepanz von Sein und Schein, die alle Lebensbereiche und alle Figuren prägt. Nur indem die gesellschaftliche Verabredung gewahrt bleibt, kann die Diskrepanz aufrecht erhalten werden. Grace als Fremde entlarvt und verändert das Spiel, mit verheerenden Folgen. Bei dieser Entlarvung übernehmen Schnitt und Kameraführung verschiedene Aufgaben. So kommentiert die Kamera das Geschehen, besonders deutlich in den Fällen, wo sie auf sich weist und z.B. in Zeitraffer und

Vogelperspektive Graces grotesk verdoppelten Tagesablauf visualisiert. Wesentlich ist der Wechsel zwischen Groß-, Totale- und Weit-Einstellungen. Isolieren die Großaufnahmen die Figuren, so rücken die Weitaufnahmen aus unterschiedlichen Winkeln die gezeichnete Stadt aufgrund ihrer Transparenz in Ausschnitten oder gesamt in den Blick. Wenn Chuck Grace vergewaltigt, findet dies zwar in Chucks Haus statt, doch zeigt die Weitaufnahme das ganze Dorf so, dass man am hinteren Bildrand Grace am Boden liegen sieht. Die kommunale Zustimmung zu dieser später sanktioniert vollzogenen Vergewaltigung wird so bereits in deren erster filmischer Darstellung sichtbar. Gleichzeitig inszeniert die Kamera die von Grace erfahrene Überwachung. »Auf einmal fühlte sie sich beobachtet. Ja, es stimmte: aus jedem Fenster schaute sie jemand an. Sie taten es zwar heimlich, aber sie passten auf, das stand fest«. Obwohl Dogville den Schein der Gemeinschaft bietet, treten die Figuren als Einzelne mit eigenen Wohnstätten und Beschäftigungen auf, sie leben nebeneinander, nicht miteinander. In dieser Vereinzelnung ist Dialog unmöglich. Konsequenterweise öffnet erst Grace kurzzeitig, von ihrer Ankunft bis zum Fahndungsplakat wegen Bankraubs, den Raum für kurze Dialoge und eine Vertraulichkeit suggerierende Naheinstellung oder Grosseinstellung mit zwei Figuren – wie in der Szene von Toms Liebesgeständnis.

Der Kamera und dem Schnitt ausgesetzt bleibt der leidende Körper. Nähert sich die Kamera bei Chucks erster Vergewaltigung Graces angstverzerrtem Gesicht, so blickt sie nach Chucks Vergewaltigung von oben auf die wie zerbrochen daliegende Grace und distanziert sich dann in einer Spiralbewegung. Der Mahlstrom, in den die Werte der Dogviller Gemeinschaft von nun an geraten, ist darin symbolisiert. In die Unmittelbarkeit des Leidens greifen Kamera und vor allem Schnitt ein. »Ich bitte«, erläutert von Trier, »die Schauspieler darum, ein und dieselbe Szene auf fünf verschiedene Weisen zu spielen, immer vor laufender Kamera. Und dann setze ich mich hin und schneide alles zusammen«. Hier verbinden sich brechtsche Schauspieltechnik und Schnitt. Das Resultat dieses Vorgehens ist, besonders bei Kidman, eine Oberfläche, die opak bleibt. So zeigt die immer wieder auf ihrem Gesicht verharrende Kamera eine makellose Fläche mit geringem Mienenspiel und immer korrekt geschnittener Frisur. Die vergehende Zeit äußert sich am Verlauf der Apfelreife und -ernte, sie schreibt sich nicht in Graces Gesicht ein. Über seine Regiearbeit sagt von Trier, »es muss schon ein bisschen wehtun«, und Stevenson begründet die Arbeit mit langen Einstellungen in ihrer Wirkung auf den Schauspieler. Ziel sei, »to force genuine reactions and emotions out of actors who were trained to give performances«. Diese Veräußerung im intensiven Schauspiel verbirgt und bricht der Schnitt, der selbst innerhalb einer Replik Großaufnahmen montiert. [...] Was als »theatrical« wahrgenommen wird, entsteht gerade durch den Schnitt. [...] Erst und nur die mehrfache Verstellung: Bühne/Theater Figur/Schnitt, Dialog/Erzähler erlaubt schließlich die Erkenntnis der notwendigen Einheit von Bezeichnendem und Bezeichnetem, von Handeln und Denken.

Obwohl Volker Löschs deutschsprachige Erstaufführung (2005) in Titel und Programmheft auf den Film verweist, nimmt sie weder die filmischen noch die theatralen Elemente des Films auf. Statt die Kreidestriche auf die Bühne zu übertragen, verzichten Lösch und die Bühnenbildnerin Carola Reuther auf eine konkrete Darstellung Dogvilles, das als podestartiger Kubus in grauem Furnier mit schiefer Ebene erscheint. Gespielt wird auch an den Rändern des Kubus, an der und schließlich jenseits der Rampe. Reduziert ist das Personal des Films, das nun einzeln, besonders aber als Sing- und Sprechchor auftritt. Erzähler und Titel fallen weg. Statt der figurespezifischen Requisiten von Triers – Gläser, Sofa, Sekretär, Schaukelstuhl – und den verschiedenen täglichen Tätigkeiten von Grace setzt Lösch eine Tätigkeit ein: Apfelstampfen. Anfangs zerstampfen die männlichen Dorfbewohner die Äpfel gemeinsam, mit nackten Füßen, dazu singen Männer und Frauen. Dieses Äpfelstampfen

wiederholt sich, nachdem Graces Fahndungsplakat angeklebt worden ist. Nun stampft Grace (Dorothea Arnold) alleine, während die Dorfbewohner ihr ihre Tätigkeiten im Film zurufen. Schließlich wird sie von Chuck vergewaltigt. In dieser Transformation bleibt die unermüdliche Bewegung Graces im Film erhalten. Der Wechsel der Stimmen aber ersetzt die Bewegung im Raum. Das Auftreten von Einzelfiguren wie Chuck oder Jason, das kurzzeitig die Bewegung unterbricht, entspricht dem Fokus der Kamera und der Erzählung auf einzelne Häuser und Figuren.

Der zeitliche Verlauf nimmt bei von Trier beinahe ein Jahr ein und reicht von der Apfelblüte zu den gelben Blättern. Bei Lösch bleiben die Äpfel von Anfang bis Ende. Die vergehende Zeit zeigt sich hier allein an der körperlichen Erschöpfung Graces, die schließlich liegend auf der Bühne kauert und sich einzig zu ihrer Anklagerede noch einmal erhebt. Während die Dauer des Filmes eine epische Zeitspanne aufgreift, verbleibt die Inszenierung im Hier und Jetzt der kahlen, selbstreferentiellen Bühne.

Rajewsky betont, dass die Rückübersetzung intermedialer Kunst, bei der das fremdmediale Bezugsmedium ins eigentliche Medium verwandelt wird, zu einem Verlust an Differenz führt. Lösch vermeidet diesen Differenzverlust, indem er gerade die spezifische Intermedialität des Films außer Acht lässt und sie durch eine andere ersetzt: die der Musik. Indem die Figuren selbst singen, und zwar kunstgerecht und nicht mit dem Gestus des Ausstellens, konfrontiert der Gesang eine konnotierte gemeinschaftliche Fröhlichkeit und Innigkeit mit dem militärischen Staccato des Sprechchores. Da Lösch die Repliken der Figuren in freie Verse umwandelt, im Unterschied zur Prosa der Text-Fassung von Triers, bleibt als einzige Form des Redeflusses der Gesang. Der Eindruck seiner Verlogenheit entsteht durch die Haltung der Figuren wie durch die Unangemessenheit seines Einsatzes. So singt der Chor das vierstrophige Volkslied *Da unten im Tale*, während alle Männer nacheinander Grace missbrauchen und die Frauen dieser Misshandlung amüsiert zuschauen. Die gemeinsame Misshandlung wird begreifbar als Verdrängtes, das die gemeinschaftliche Einigkeit gründet. In der Wahl lokaler Volkslieder stellt damit die Inszenierung die mit ihnen und ihren Gesangsvereinen einhergehenden Haltungen in Frage – eine Provokation in der Chorstadt Stuttgart, wie Dirk Pilz meint. Fügt sich der Einzelne im Chorgesang dem Kollektiv, so heben die Szenen des Einzelgesanges die Vereinzelung und den Kontrast hervor. Graces »*Tout le jour*«, gesungen anlässlich des gemeinsamen Festes, grenzt sie durch die Fremdsprachigkeit wie durch den Inhalt des Liebesliedes von den anderen aus, die ihr zuschauen. Toms »*Amazing Grace*« dagegen zeugt in der Art des Vortrags von einer Selbstgefälligkeit, die die gefährdete Situation Graces verkennt. Im Lied wendet er sich der Idee der Gnade zu: Grace wird als die Personifikation benannt, als die sie Tom von Anfang an einsetzen will.

Nicht das Spiel mit den Zeichen, sondern die Evidenz des Körpers steht im Zentrum von Löschs Inszenierung. Dies gilt für den Einzel- wie für den Gruppenkörper, aber auch für das Bühnenbild. Als Gemeinschaft konstituiert sich *Dogville* körperlich. Man singt, isst und arbeitet gemeinsam in einer rhythmisch durchformten, verbindlichen Zeit. Schließlich vergewaltigt man gemeinsam, wenn Chuck und Ben gleichzeitig über Grace herfallen. Von dieser Gemeinschaft bleibt Grace ausgeschlossen: alleine wischt sie die Bühne, alleine stampft sie die Äpfel – eine Isolierung, die der Großaufnahme der Figur vor leerem Hintergrund im Film entspricht. Von den männlichen Dorfbewohnern wird sie vergewaltigt und besudelt, die Frauen stoßen und bespucken sie. Die Äpfel, die von der Decke stürzen, erschlagen sie fast. All dies führt zum sichtbar geschändeten Körper der Schauspielerin am Ende des Stückes. Parallel dazu wird der Körper der Bühne selbst glitschig und gärend, von Apfeltrümmern übersät, die sich auf oder um den Kubus herum häufen. Die Wiederholung und die jeweilige Dauer von Vergewaltigung und Anspucken sowie das andauernde Äpfelstampfen führen dabei zur Erschöpfung der Figur, wenn nicht der Schauspielerin, aber auch zur Erschöpfung des Zuschauers. »*Dogville* is far too long; it is repulsive and eventually becomes boring (once the repulsion becomes

too great, and we get bored with being repulsed)«, meint Horsley über den Film. Obwohl die Inszenierung mit zwei Stunden im üblichen Zeitrahmen ist, gilt dieses Zitat auch für die Reaktion mancher Zuschauer auf die Inszenierung. Hier sind es die Ekel und Anstoß erregenden physischen Prozesse, die im Publikum zu hysterischen Reaktionen führen, die vom unpassenden, eruptiven Gelächter bis zum Türen schlagenden Verlassen des Hauses reichen. Körperlich unerträglich wird die Physis des Geschehens im Theater durch die Präsenz des Schauspielerkörpers, im Film durch die Ausdehnung und Wiederholung der Prozesse. Wie im Film ist das abschließende Gespräch zwischen Vater und Tochter in der Inszenierung der herausgehobene dialogische Moment. Hier jedoch entlädt sich die aufgebaute Spannung des Publikums als Unwillen über das Gespräch zwischen der Schauspielerin Dorothea Arnold und dem ehemaligen Leiter der Stuttgarter Mercedes-Niederlassung Thomas C. Zell. Lösch überschreitet die Grenze zwischen Fiktion und Realität, auf der sich bereits die Äpfel, die Körper und die Volkslieder als Metonymien der Lebenswelt situiert haben, und destabilisiert darin die Position des Publikums. Gleichzeitig fordert der komplexe Dialog über heutige Machtverwendung eine andere Aufmerksamkeit als die bisher verlangte, indem er vor allem auf das Ohr wirkt. Inhalt und Form dieses Auftritts kontrastieren mit dem Stück, beanspruchen aber auf gleiche Weise die Geduld des Publikums. Horsley spricht von der reinigenden Wirkung, die Graces Strafgericht im Film einnimmt. Lösch schwächt die reinigende Wirkung durch das lange Gespräch, das von der plötzlichen, kurzen Aktion gefolgt wird, ab. Daraus ergibt sich eine Reaktion des Publikums, die derjenigen der Bevölkerung Dogvilles entspricht: Nur im Ausstoßen des Fremden konstituiert sich die Gemeinschaft erneut. Gerät die Gemeinschaft in die Krise, braucht es ein Opfer, um die ausbrechende Gewalt zu steuern. Im Opfer wird die Gewalt der Gemeinschaft kanalisiert, seine Tötung bannt die vorhandene Gewalt. [...] Die Reaktion des Publikums aber erfolgt strukturgleich: Im vorzeitigen Verlassen des Raumes, im Lachen, im Kommentar re-etabliert sich ein Subjekt, das dieser Ausbruch von Gewalt bedroht. In dieser Reaktion macht es die Inszenierung selbst zum Opfer, dessen Ausschluss die Gemeinschaft neu konsolidiert. Dass die Inszenierung eine vergärende, abjekte Bühne bietet, die Ekel erregt, unterstützt diese bedrohliche Destabilisierung des Subjekts.

In *Manderlay*, dem zweiten Teil der noch un abgeschlossenen Trilogie, befreit Grace die gleichnamige Plantage, auf der noch in den 1930er Jahren die Sklaverei herrscht. Die Intermedialität von »Dogville« aufnehmend untersucht von Trier hier die Implikationen eines liberalen Humanismus, der schließlich seine Nachtseite offenbart: Am Ende übt Grace peitschenschwingend eben die Gewalt aus, die sie zu Anfang abschaffen will. Bei von Trier flieht Grace im Anschluss an diesen Exzess von der Plantage und irrt un stet über die Landkarte der Vereinigten Staaten. Lösch dagegen lässt Grace die Bewohner des Sweat-Shop/Wohncontainers der Reihe nach durchpeitschen, während Thomas C. Zell über soziale Verantwortung spricht. Bestraft Grace die Hypokrisie Dogvilles, so fügt sie sich in Löschs *Manderlay* in ein Unterdrückungssystem ein, das sich als Kehrseite liberaler Werte erweist. Lösch und von Trier nennen »Irritation« und »Fragen aufwerfen« als Aufgaben ihrer Arbeiten. Im Medienwechsel vom Film zum Theater setzt Lösch in *Manderlay* das Komische ein, wenn Grace demokratische Grundpfeiler tänzelnd lehrt. In Löschs *Dogville* ist es der Körper von Grace, der wie die Bühne der Verunreinigung ausgesetzt wird und im Mittelpunkt steht. Bleibt Graces erduldet Miss handlung im Film durch die Kamera vermittelt, so erzeugt ihre Unmittelbarkeit auf der Bühne eine Reaktion im Körper des Zuschauers. Sie stellt sich ein trotz des Wissens um die Differenz zwischen bezeichneten und tatsächlichen Vorgängen, und weil die Inszenierung diese Differenz wiederholt dekonstruiert. Während der Film somit Fragen aufwirft, deren Beantwortung zur diskursiven Herausforderung wird, ist die Irritation von Löschs Inszenierung zuerst im Wortsinn Folge eines physischen Reizes. Er generiert eine Reflexion, die auf diese Art gerade im Theater hergestellt werden kann.

Filme/Inszenierungen:

Dogville (2003). Dir. Lars von Trier. Zentropa Entertainments.

Dogville (2005). Regie Volker Lösch. Schauspiel Stuttgart, Staatstheater Stuttgart. 01.10.2005.

Manderlay (2005). Dir. Lars von Trier. Zentropa Entertainments.

Manderlay (2008). Regie Volker Lösch. Schauspiel Stuttgart, Staatstheater Stuttgart. 21.06.2008.

Anmerkung: Der Text wurde für den vorliegenden Reader gekürzt – auf Fußnoten wurde verzichtet.

Literaturquellen

Kotte, Andreas (Hg.): Theater im Kasten. Rimini Protokoll, Castorfs Video, Beuys & Schlingensief, Lars von Trier. Chronos Verlag, Zurich 2007, S. 7-9.

König, Anne-Sylvie: Warum und wie man Kinofilme aufs Theater bringt. In: dramaturg. Zeitschrift der Dramaturgischen Gesellschaft, Heft 1/2004, S. 13-14

Lengers, Birgit / Matzke, Mieke / Arioli, Ann-Marie: Film und Theater – Produktive Mischverhältnisse und Missverständnisse, In: Dramaturgische Zeitschrift der Dramaturgischen Gesellschaft, Heft 2/2003, S. 19-21.

Eisl, Sonja: Sehe ich einen Film oder bin ich schon im Theater? In: Kotte, Andreas (Hg.): Theater im Kasten. Rimini Protokoll, Castorfs Video, Beuys & Schlingensief, Lars von Trier. Chronos Verlag, Zurich 2007, S. 13-28.

Roselt, Jens: Mit Leib und Linse – Wie Theater mit Medien arbeiten. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Theater fürs 21. Jahrhundert. Text und Kritik, Sonderband 2004, S. 34–41.

Bühler-Dietrich, Annette: Lars von Trier und Volker Lösch erkunden ihr Medium in «Dogville». In: Schoenmakers, Henri / Bläske, Stefan / Kirchmann, Kay / Ruchatz, Jens (Hg.): Theater und Medien. Theatre and the Media. Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme. Transcript Verlag, Bielefeld 2008, S. 179-185.

