



universität
wien

Diplomarbeit

„Zwischen Theater und Kino:
Der Kick“

Verfasserin

Michaela Obermair

Angestrebter akademischer Grad
Magistra der Philosophie (Mag.^a phil.)

Wien, im Oktober 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317/295

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- u. Medienwissenschaft/Gewählte Fächer

Betreuerin: Ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall

FÜR MANUEL UND MEINEN VATER

ES GIBT KEIN KUNSTWERK,
DAS NICHT SEINE FORTSETZUNG ODER
SEINEN URSPRUNG IN ANDEREN KÜNSTEN HAT.

Gilles Deleuze

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	2
1. INTERMEDIALITÄT	5
1.1. Traditionslinien der Intermedialität.....	5
1.2. Theater und Kino. Historischer Abriss einer Annäherung.....	8
1.3. Problemstellungen im Kontext der Intermedialitätsforschung.....	12
1.4. Forschungspositionen	15
1.5. Forschungsansatz nach Rajewsky	16
1.5.1. Gegenstandsbereiche.....	18
1.5.2. Erkenntnisziele der Intermedialitätsforschung	21
1.5.3. Systematischer Neuansatz nach Rajewsky – Die Systemerwähnung.....	23
1.5.4. Systematischer Neuansatz nach Rajewsky – Die Systemkontamination	26
1.6. Forschungsansatz nach Schröter.....	27
1.6.1. Synthetische Intermedialität.....	28
1.6.2. Formale oder Trans-mediale Intermedialität	30
1.6.3. Transformationale Intermedialität.....	31
1.6.4. Ontologische Intermedialität	32
1.7. Forschungsansatz von Paech	33
2. DAS KICK-PROJEKT.....	43
2.1. Die Tat.....	43
2.2. Prolog zum Kick-Projekt	45
2.3. Andres Veiel	48
2.3.1. Winternachtstraum (1990/91).....	49
2.3.2. Balagan (1993) und Die Überlebenden (1996)	49
2.3.3. Black Box BRD (2001)	50
2.3.4. Die Spielwütigen (1996-2003).....	50
2.4. Realität und Fiktion in den dokumentarischen Arbeiten von Andres Veiel	52
2.5. DER KICK	56
2.5.1. Textanalyse.....	56
2.5.2. Inszenierungsanalyse Theaterstück Der Kick	59
2.5.3. Filmanalyse <i>Der Kick</i>	64
2.5.3.1. Veiel, Brecht und Lars von Trier	66
2.5.3.2. Analyse einzelner Elemente der Filmversion von <i>Der Kick</i>	68
2.6. Rezeption	72
2.6.1. Das Hörspiel <i>Der Kick</i>	73
2.6.2. Das Buch <i>Der Kick. Ein Lehrstück über Gewalt</i>	73
2.6.3. Zur falschen Zeit am falschen Ort (Tamara Milosevic, 2006).....	79
2.6.4. Potzlow Geschichte X (2005, Jörg Jeshel, Brigitte Kramer).....	80
3. DER KICK IM INTERMEDIALEN KONTEXT	81
Zusammenfassung und Ausblick.....	96
Quellennachweis	100
Filmografie.....	104
Abstract	107
Curriculum Vitae	109

Einleitung

Als ich während der Viennale '06 den Kinofilm *Der Kick* gesehen habe, war ich von den verschiedenen Gestaltungsebenen begeistert. Beim anschließenden Publikumsgespräch erfuhr ich, dass es auch eine Theaterversion gibt und sofort war das Interesse geweckt das Stück zu sehen und den unterschiedlichen Darstellungsformen auf den Grund zu gehen. So beschloss ich meine Diplomarbeit dem Themengebiet der Intermedialität zu widmen und bereits nach anfänglichen Recherchen, erwies sich dieses Thema in Bezug auf Theater und Kino als sinnvoll, da es ein Bereich der Intermedialitätsforschung ist, dem mehr Aufmerksamkeit gewidmet werden sollte.

Der Kick stellt einen interessanten und vielfältigen Untersuchungsgegenstand dar. Dem Projekt zugrunde liegt die Tötung des 17-jährigen Marinus Schöberl durch drei seiner Freunde im Jahr 2002. Dieser Mord wurde – laut Geständnis – nach einer Szene des Filmes *American History X* vollzogen und wird in weiterer Folge wiederum Gegenstand des filmischen Mediums.

Aus persönlichem Interesse setzte sich der Regisseur Andres Veiel mit diesem Vorfall auseinander. Aus zahlreichem Interviewmaterial stellte er mit seiner Co-Autorin Gesine Schmidt einen Text zusammen, der Grundlage für das Theaterstück und ein Jahr später für den Film war. Im Film tritt ein augenscheinlicher Aspekt der Intermedialität zutage, nämlich eine theatrale Verfahrensweise, die Gegenstand der Untersuchung sein wird. Wie jedoch lässt sich das „Theatralische“ definieren und wie kann man solche Referenzen auf ein anderes Medium identifizieren und nachweisen?

Bei der Intermedialitätsforschung kann man auf zwei Forschungsstränge zurückgehen. Zum einen handelt es sich dabei um die Traditionslinie, welche dem Bereich der Komparatistik zuzuordnen ist und zum anderen handelt es sich um die Auseinandersetzung mit den Neuen Medien. Diese Traditionslinien bilden trotz ihrer guten Abgrenzbarkeit gemeinsam eine theoretische Basis für die heutige Intermedialitätsforschung, was praktisch nach einer Weiterentwicklung verlangt. Die Komparatistik

legte einen Grundstein, auf dem die Intermedialitätsforschung aufbauen konnte. Es ist jedoch an der Zeit mit dem Fokus des Forschungsgebietes dem Namen gerecht zu werden, sukzessive alle Medien mit einzuschließen. Um dieses Ziel zu erreichen, muss zuerst einzelnen medialen Systemen Aufmerksamkeit geschenkt werden, was mit dieser Arbeit in Hinblick auf „Theater und Kino“ unternommen wird.

Eine Diskussion bezüglich Historizität, Identifizier- und Nachweisbarkeit kann bei dieser Thematik nicht außer Acht gelassen werden, da sich einzelne Medien sowie mediale Systeme immer wieder neu konstituieren. Ein Abriss zur Entwicklung der Intermedialitätsforschung soll helfen diese Problematik zu verstehen und eine Übersicht darstellen, gleichsam als Grundlage für die in der Arbeit verwendeten Begrifflichkeiten.

Im ersten Teil der Arbeit werden theoretische Positionen der Intermedialität zeigen, dass diese Forschung in ständiger Entwicklung ist. Es existieren verschiedene Ansätze und Kategorisierungsversuche nebeneinander, so geht Irina O. Rajewsky in ihren Darstellungen sehr methodisch vor und spricht von den Gegenstandsbereichen der Medienkombination, des Medienwechsels und den intermedialen Bezügen. Letzterem Bereich widmet sie ihr Hauptaugenmerk und stellt die Typologisierungen explizite Systemerwähnung, die Systemerwähnung *qua* Transposition, die Systemkontamination *qua* Translation und die Teilaktualisierende Systemkontamination auf.

Der theoretische Ansatz von Jens Schröter zeichnet sich durch einen soziologischen Blickwinkel auf die Thematik aus. Seinen Ausführungen liegen auch kunst- und systemtheoretische Ansichten zugrunde, die nicht so klar kategorisierbar sind, wie es bei Rajewsky der Fall ist. Dennoch unterscheidet er vier Typen von Intermedialität: die Synthetische Intermedialität, die Formale oder Trans-mediale Intermedialität, die Transformationale Intermedialität und die Ontologische Intermedialität. In seinem Vorgehen stellt er ein überleitendes Moment zu Joachim Paech dar.

Paechs Ziel ist es, den Formwandel selbst als Inhalt des Medienwechsels in einem Transformationsverfahren zu veranschaulichen. Dabei ist ein wichtiger Grundsatz, dass die Inhalte analysierter Werke nicht mit ihrer formalen Struktur verbunden

werden. Sein Interesse gilt dem Formwandel und dem einhergehenden „Dazwischen“ als Differenz-Form von Medien.

Im zweiten Teil wird das *Kick-Projekt*¹ analysiert, welches den Gegenstand der hier vorliegenden Forschungsarbeit darstellt. Dabei werden die Hintergründe und Entstehung der Theater- und Filmversion von *Der Kick* erläutert. Eine Inszenierungs- sowie Filmanalyse bereiten einzelne Elemente vor, die wichtige Bestandteile im dritten, anschließenden Teil dieser Arbeit sind: die intermediale Analyse von *Der Kick*.

Ziel dieser Diplomarbeit ist es, Phänomene und Möglichkeiten der Intermedialität zwischen Theater und Kino zu erforschen. Was kann ein intermedialer Bezug im Drama sein? Wie kann Intermedialität im Film figurieren? Diese Analyse bereichert zum einen die Inszenierungs- und Filmanalyse. Zum anderen wird anhand des konkreten Beispiels versucht die Theorien von Rajewsky, Schröter und Paech einer Anwendbarkeit zu unterziehen. Mit dieser Vorgehensweise tritt eine beiderseitige Bereicherung zutage.

Verschiedene Fragen leiten diese gesamte Untersuchung und finden ihre Antwort Schritt für Schritt in der intermedialen Analyse des dritten Teils dieser Arbeit:

Inwiefern wird Intermedialität von RezipientInnen wahrgenommen und verändert sich die Wahrnehmung dadurch? In weiterer Folge stellt sich die Frage, was das Herausragende bei der Verwendung von Intermedialität sein kann. Besonders in der Filmversion von *Der Kick* ist ein Bezug zum Drama erkennbar. Wird diese Theatralität im Film benutzt um einen Mikrokosmos, einen kompensierten Raum zu schaffen und was will der Regisseur Andres Veiel damit erreichen? Zusammenfassend ist interessant, ob Intermedialität zwischen Theater und Kino es möglich macht, eine differenzierte Form der Imagination, sukzessive der Kommunikation entstehen zu lassen.

¹ Wenn in vorliegender Arbeit vom Theaterstück sowie der Filmversion von *Der Kick* die Rede ist, wird zur Vereinfachung der Begriff *Kick-Projekt* geprägt.

1. INTERMEDIALITÄT

1.1. Traditionslinien der Intermedialität

Die Intermedialitätsforschung geht auf zwei Forschungsstränge zurück, die Schwierigkeiten der Abgrenzung und Differenzierung in sich bergen. Zum einen handelt es sich dabei um die Traditionslinie, welche dem Bereich a) der Komparatistik zuzuordnen ist, der andere Ansatz setzt sich mit b) den Neuen Medien auseinander.

Ad a)

Beim Bereich der Komparatistik hat sich der Zweig der *interart(s) studies* herausgebildet, welcher sich mit den Wechselbeziehungen zwischen Literatur, bildender Kunst und Musik, den so genannten „hohen Künsten“ auseinandersetzt.

Ad b)

Mit den Neuen Medien, vorrangig mit dem Film beschäftigt sich seit Anfang des 20. Jahrhunderts der zweite Forschungsstrang. Diese Auseinandersetzung fand zuerst zwischen Autoren sowie Film- und Kulturtheoretikern statt und so sind die „Väter“ dieses Gebietes Filmtheoretiker wie Bela Balázs und André Bazin, Autoren wie Alfred Döblin oder Bertolt Brecht, Kulturtheoretiker wie Walter Benjamin und andere WissenschaftlerInnen, die sich zwischen den 1940er und 1960er Jahren speziell dem Verhältnis von Literatur und Film widmeten. Begrifflichkeiten wie „Filmisierung der Literatur“, „filmische Schreibweise“ und „Literarisierung des Films“ resultieren größtenteils aus weiterführenden Überlegungen von LiteraturwissenschaftlerInnen, wozu auch die Auseinandersetzung mit Literaturverfilmungen gehört.

Der Terminus „Intermedialität“ konnte sich bisher nur in Forschungen durchsetzen, welche aus der zweiten Linie resultieren und wird erst seit 1994/1995 in Publikationen verwendet um das Verhältnis der *Literatur* zu technischen bzw. elektronischen Medien und deren Beziehungen untereinander zu beschreiben.²

In dieser Feststellung von Irina O. Rajewsky kann man erkennen, dass oftmals der Bezug zur Literatur einen besonderen Status hat, was hinsichtlich der Herausbildung

² Vgl. Rajewsky, Irina O.: Intermedialität, 2002, S. 8ff.

einer InterMEDIALitätstheorie problematisch ist bzw. teilweise unter diesem Begriff nach wie vor Vorgehensweisen der InterTEXTualitätstheorie herrschen.

Beim Bereich der *interart studies* wird der Terminus erst in jüngster Zeit vereinzelt gebraucht. Wie oben schon erwähnt, sind die Gegenstandsbereiche der *interart studies* die „hohen Künste“ und diese grenzen sich damit stark zu anderen Bereichen ab. Rajewsky betont, dass sich hier der Vorteil des Intermedialitätsbegriffes gegenüber den herkömmlichen³ zeigt:

„denn ‚Intermedialität‘ vermag potentiell Relationen zwischen allen medialen Ausdrucksformen unter sich zu subsumieren und bleibt somit terminologisch wie konzeptionell nicht auf die sog. ›Hohen Künste‹, ebenso wenig aber auf die sog. ›Neuen Medien‹ beschränkt.“⁴

Erkennbar ist in diesen Ausführungen bereits, dass noch nicht sämtliche Medien mit einer gleichen Gewichtung in die Diskussion eingebracht werden. So ist zwar von Wechselwirkungen zwischen Literatur und Film, Malerei und Film, usw. die Rede, von Intermedialität zwischen Theater und Film ist jedoch in der Literatur kaum analytisches Material vorhanden.

Die Problematik der unterschiedlichen Verwendung des Begriffes „Intermedialität“ ist der Forschung von Beginn an eigen, was in einem kleinen Exkurs zur Begriffsentwicklung erkennbar wird.

Einig sind sich die WissenschaftlerInnen beim Ursprung des Begriffes „Intermedialität“: Coleridge prägte den Begriff „intermedia“ bzw. „intermedium“ bereits 1812. Damals bezog er sich auf ein narratologisches Phänomen und noch nicht auf eine konzeptionelle Fusion verschiedener Medien.⁵ Konjunktur erlangte der Begriff in den 1960er Jahren in Bewegungen rund um Happenings, Performances und dem Fluxus, vor allem durch die Prägung durch Dick Higgins, der meinte: „much of the best work

³ wie Intertextualität

⁴ Ebda., S. 10.

⁵ Vgl. Müller, Jürgen E.: Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept. Einige Reflexionen zu dessen Geschichte, 1998, S. 31, In: Rajewsky, Irina O., 2002, S. 9; und Vgl. Schröter, Jens, online Version des Artikels: Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs, veröffentlicht in: *montage/av*, Jg. 7, Nr. 2, S. 129-154, S. 1.

being produced today seem to fall between media“⁶. Higgins bezeichnet mit diesem Terminus künstlerische Hybridformen, die sich keiner bestimmten Gattung zuordnen lassen.⁷

Die Entwicklung der Forschung lässt sich an den Untersuchungen von Franz-Josef Albersmeier ablesen. Seit 1978 beschäftigt er sich mit einer kombinierten Film- und Literaturgeschichte, die er später mit der Theatergeschichte vereint. Seine Forschungen beginnen mit dem „Einfluss“ des Films auf die Literatur. Anhand von universellen, theoretischen Äußerungen zur russischen Montagetechnik von AutorInnen, begründet er die Evidenz von filmischer Montagetechnik in deren Romanen.

1980 erwähnt er weiterhin den „Einfluss“ des Filmes auf die Literatur, was er fünf Jahre später teilweise revidiert, indem er dem Einfluss nicht mehr primäre Bedeutung zumisst, sondern zumal von einer Herausforderung des Films an die Literatur schreibt und der „Darstellung des sehr viel umfassenderen Prozesses der literarischen Assimilation kinematographischer Stoffe und Techniken“⁸. In seinem Beitrag von 1992 zur Theater-, Film- und Literaturgeschichte erwähnt er im Titel die Begriffe „Medienwechsel und Intermedialität“. Albersmeier verwendet diese Begriffe ungenau und außer im Titel weichen sie Beschreibungen wie „Vernetzung“ oder „Interaktion“ von Medien. 1995 steht der Begriff der Intermedialität im Vordergrund und vom Konzept der Intertextualität hergeleitet, verwendet er wieder den Begriff des „Einflusses“, obgleich er in seinen Forschungen diesen Punkt bereits weiter entwickelt hatte.⁹

Die gesamte Forschung der 1960er bis hin zu den 1980ern befasste sich sehr stark mit der Frage nach dem Einfluss eines Mediums auf das Andere. Dass jedoch eine Fragestellung wie, *Beeinflusst das Theater das Kino und worin besteht ebendieser?*, nicht ziel führend ist, wurde im Exkurs zu den Problemstellungen der Intermedialität¹⁰ gezeigt. Kausale Schlüsse sind oft Fehlinterpretationen für das Bestehen historischer und ästhetischer Analogien.¹¹

⁶ Higgins, Dick: Horizons. The Poetics and Theory of Intermedia, 1984, S. 18, In: Rajewsky, Irina O., 2002, S. 9.

⁷ Vgl. Rajewsky, Irina O., 2002, S. 9.

⁸ Albersmeier, Franz-Josef, Literatur und Film. Entwurf einer praxisorientierten Textsystematik, In: Zima, S. 14, In: Rajewsky, Irina O., 2002, S. 45.

⁹ Vgl. Rajewsky, Irina O., 2002, S. 45.

¹⁰ Siehe Kapitel 1.3., S. 12.

¹¹ Vgl. Rajewsky, Irina O., 2002, S. 41.

In den 1970er Jahren war es der von Julia Kristeva beleuchtete Begriff der Intertextualität – im Anschluss an den russischen Sprach- und Literaturtheoretiker Michael Bachtin – dem Aufmerksamkeit geschenkt wurde. Kristeva spricht bereits von einem erweiterten Text-Begriff und entwickelt ein Konzept der „dialogischen Relation aller Texte untereinander“.¹² Der weitergeführte Gedanke eines „texte général“¹³ oder einer „Ur-Intermedialität“¹⁴, welcher bei Rajewsky nicht ausgeführt wird, ist in den Erläuterungen zu Schröter zu finden.

Um die Begrifflichkeit der „Intermedialität“ von einer weiteren Seite zu betrachten, ist ein kurzer historischer Abriss interessant, um dadurch die Annäherungen und Ablehnungen zweier Medien in einem entwicklungstheoretischen Kontext zu sehen. Besonders die Relation zwischen Theater und Kino – welche auch Gegenstand dieser Arbeit ist – ist bezeichnend für den Diskurs zur Intermedialität.

1.2. Theater und Kino. Historischer Abriss einer Annäherung

Den verschiedenen wechselseitigen Wirkungen mehrerer Medien geht Franz-Josef Albersmeier in seinem 1992 erschienen Buch „Theater, Film und Literatur in Frankreich: Medienwechsel und Intermedialität“ auf den Grund. Trotz des Frankreich-Bezugs stellt er einen allgemeingültigen historischen Abriss zwischen Theater und Film¹⁵ – im Weiteren auch zur Literatur – her, welcher seinerseits in einen intermedialen Kontext gebracht wird. Obwohl der Begriff der Intermedialität in seinen Ausführungen oft zu kurz kommt und auch unspezifisch als Beschreibungsmuster für historische Gegebenheiten verwendet wird, stellt seine Publikation – trotz dieser theoretischen Unschärfe – bis heute eine umfassende und besondere Arbeit zur Diskussion dar.

Albersmeier versteht die Produkte von Theater, Film und Literatur als „Schnittpunkte sich überlagernder historischer, sozial-psychologischer, ökonomischer, ideologischer

¹² Bachtin, Michail M.: Die Ästhetik des Wortes, 1979, S. 169, In: Rajewsky, Irina O., 2002, S. 47.

¹³ Aczel, Richard, 1998, S. 242, In: Rajewsky, Irina O., 2002, S. 47.

¹⁴ Schröter, Jens, 1998, S. 11.

¹⁵ Man beachte, dass sein Begriffspaar „Theater und Film“ ist, nicht „Drama und Film“ oder „Theater und Kino“.

wie ästhetischer Prozesse“¹⁶, wobei die Entwicklung dieser Medien „von wechselseitiger Abgrenzung und vehementem Hegemoniestreit gekennzeichnet ist.“¹⁷ Auch Mühl-Benninghaus erwähnt die Faktoren des sozialen Wandels und des sich verändernden Lebensrhythmus in Bezug auf die Veränderung des Kunstverständnisses.¹⁸

Albersmeier versucht in seinen Ausführungen vermeintliche Tatsachen zu klären, wie zum Beispiel die vorherrschende Meinung, das Theater sei vom Kino verdrängt worden und schreibt, dass es sich bei der Theater-Film-Beziehung (und auch bei anderen Medien wie Buch, Fernsehen, Zeitung) um eine Um- und Neuverteilung der Einflussphären handelt. Um die Jahrhundertwende gab es zum Beispiel in Paris 44 Theater, 46 als „Divers“ („cafe-concerts“, „music halls“, „cirques“) ausgegebene Einrichtungen und nur drei oder vier feste Filmstätten. In derselben Stadt existierten 1925 über 60 Theater, 72 „Divers“ und 181 Kinos, somit standen 168.000 Kinoplätzen 35.000 Theaterplätzen gegenüber. Die unbestreitbare Expansion des Kinos vollzieht sich also in der Hauptstadt zumindest nicht auf Kosten des Theaters, deren Anzahl an Spielstätten ebenfalls gestiegen ist, sondern es trat eine fruchtbare Konkurrenzsituation an Stelle des Verdrängungswettbewerbs.¹⁹

Mühl-Benninghaus spricht im Gegensatz dazu davon, dass die wachsende Popularität des Kinos der entstehenden Filmindustrie erlaubte mittels hoher Kasseneinnahmen bessere SchauspielerInnen zu verpflichten, als es kleine Theater in den Seitenstraßen oder der Provinz vermochten. So konnten vor allem diese kleinen Schaulplätze keine qualitativ vergleichbare Leistung erreichen, was zwangsläufig zu einem Verdrängungswettbewerb zwischen Teilen der Bühnen und den Lichtspielhäusern führte.²⁰

In den ersten Jahren nach Erfindung des Kinematographen hat das Theater noch wenig vom Film zu befürchten und vice versa. Für die Folgezeit kristallisieren sich für Albersmeier drei Umbruchsituationen heraus: die Jahre von 1908 bis zum Ersten Weltkrieg; die Wende vom Stummfilm zum Tonfilm (ca. 1925 – 1930) und schließlich

¹⁶ Albersmeier, Franz Josef: Theater, Film und Literatur in Frankreich: Medienwechsel und Intermedialität, 1992, S. 4.

¹⁷ Ebda., S. 15.

¹⁸ Vgl. Fiebach, Joachim; Mühl-Benninghaus, Wolfgang: Theater und Medien an der Jahrhundertwende, 1997, S. 173.

¹⁹ Vgl. Albersmeier, Franz-Josef, 1992, S. 27ff.

²⁰ Vgl. Fiebach, Joachim; Mühl-Benninghaus, Wolfgang, 1997, S. 176.

die neuerliche Umbruchsituation um 1960, welche durch die „Nouvelle Vague“ eingeleitet wird.²¹

Als der „cinematographe“ der Brüder Lumiere 1895 erfunden wird, ist das Theater bereits teilweise in einer Krise. Zwar ist das Theater als Institution für die gehobenen Bevölkerungsschichten weiterhin zur Zerstreuung und Belehrung von besonderer Bedeutung, die unteren Schichten wenden sich jedoch schon zahlreich anderen Unterhaltungsmedien wie dem Varieté und den Music-halls und eben auch dem Kinematographen zu. Der Film griff bald auf das Drama über, indem es dramatische Stoffe verwendete und adaptierte. Als industriell produziertes Medium war der Film damals jedoch noch zu andersartig um für die künstlerische Produktionsweise des szenischen Mediums eine echte Gefahr darzustellen.²² So versuchten beide Medien mit den ihnen zur Verfügung stehenden Mitteln und in Konkurrenz zueinander die Unterhaltungsbedürfnisse eines zum Teil gleichen Publikums zu befriedigen.²³

In der Zeit von 1925 bis 1930 wird die Montage als wesentlich bestimmendes Merkmal entdeckt, das der Sprache der Mienen und Gebärden, also dem Wirken der SchauspielerInnen, entgegensteht. Hervorgerufen wurde dieser Paradigmenwechsel durch die russischen Revolutionsfilme eines Vertov, Kuleschov, Pudovkin und besonders Eisenstein, die ab 1926/27 in Frankreich zu sehen waren.

Mit dem Aufkommen des Tonfilms um 1930 wird ein Wettbewerb seitens Drama und Film mit wenig Verständnis für die unverwechselbare Eigenständigkeit des jeweils anderen Mediums geführt. Diese Krise des Theaters ist immer auch eine Krise des Kinos und umgekehrt. Die Querelen sind heftiger als zur Zeit der Stummfilm-Theaterkontroversen. Klar, der Tonfilm verfügt schließlich über das Kommunikationsmittel ohne welches das klassische Theaterstück nicht vorstellbar ist. Der Theatermann und Cineast Marcel Pagnol erklärt sogar schlichtweg den Tonfilm zum neuen Medium gedruckten und vervielfältigten Theaters.

Zusammenfassend kann man sagen, dass das Theater dieser Zeit von wirtschaftlicher Schwäche und der konzeptionellen Orientierungslosigkeit gekennzeichnet war.

²¹ Vgl. Albersmeier, Franz-Josef, S. 29.

²² Vgl. Ebda. S. 40.

²³ Vgl. Fiebach, Joachim; Mühl-Benninghaus, Wolfgang, 1997, S. 176.

Die klassischen, romantischen und realistisch-naturalistischen Ausformungen waren an den Grenzen ihrer Aussagekraft angelangt. So profitiert das Kino mit seinen vielen neuen Möglichkeiten von dieser Stagnation.

Vor dem Entstehen neuer Filmavantgarden (den so genannten „Filmimpressionisten“ bis zu den VerfechterInnen eines dadaistischen bzw. surrealistischen Kinos) in den zwanziger Jahren gab es bereits am Theater neue Erscheinungsformen, die den Film miteinbezogen.²⁴

Pierre Albert-Birot schreibt „Film-Stücke“ für die Bühne um einen Gegensatz zum traditionellen Sprech- und Handlungstheater herzustellen. Auf der Ebene der Theorie schreibt Birots sein Manifest *„A propos d'un théâtre nunique“* (1916), indem er ein Simultantheater fordert, das eine Verbindung von Theaterraum und Filmprojektion darstellt. Er möchte alle räumlichen und zeitlichen Schranken sowie das künstliche Theaterdekor überwinden und es einerseits durch Licht- und Farbprojektionen ergänzen als auch andererseits durch Projektionen von z.B. Ländern und Denkmälern ersetzen. Dieses Dokument soll zukünftig die Dramaturgien von Brecht, Piscator, Meyerhold und Max Reinhardt beeinflussen.

Das erste französische Theaterstück, an dem sich filmische Strukturen ablesen lassen, ist Guillaume Apollinaires *„Les mamelles de Tirésias“* (1917). Apollinaire war insbesondere von zwei Techniken des Films fasziniert: die Montage und die Zeitlupe bzw. der Zeitraffer. In dem Stück erfolgt auf der Ebene der Montage eine starke Fragmentierung der Haupthandlung durch szenisches „Überblenden“ und auf Ebene der Zeit werden zum Beispiel Kinder binnen weniger Stunden erwachsen.²⁵ In einem Interview von Albert-Birot meint Apollinaire: *„le grand théâtre qui produit une dramaturgie totale c'est sans aucun doute le cinéma »*²⁶, das große Theater, das eine gänzliche Dramaturgie hervorbringt, sei ohne jeden Zweifel das Kino.

²⁴ Vgl. Albersmeier, Franz-Josef, 1992, S. 40.

²⁵ Ebda. S. 58ff.

²⁶ Toulet, Emmanuelle: *Le cinéma au rendez-vous des arts: France, années 20 et 30*, 1995, S. 8.

1.3. Problemstellungen im Kontext der Intermedialitätsforschung

Wenn man sich der konkreten Analyse von Intermedialität widmet, stellen sich grundlegende Fragen, die es zu klären gilt. Diese Überlegungen gestalten sich schwierig zumal sie sich mit Faktoren der historischen Veränderbarkeit und dem Problem der Nachweisbarkeit kreuzen. Rajewsky fasst drei Kernfragen der Erforschung intermedialer Bezüge zusammen, die auf den dieser Arbeit zugrunde liegenden Forschungsgegenstand adaptiert, lauten:

1. Wie lässt sich ‚das Filmische‘ bzw. ‚das Theatralische‘ definieren, das es uns erlaubt, etwa von theatralischen Bezügen auf das filmische Medium zu sprechen?
2. Wie lassen sich Bezüge innerhalb eines medialen Produktes auf ein anderes mediales System oder auf ein einzelnes Produkt eines anderen Mediums identifizieren und nachweisen?
3. Kann man überhaupt davon sprechen, dass z.B. ein filmischer Text ‚theatralisch‘ oder ‚musikalisch‘ oder ‚literarisch‘ ist? Inwiefern kann ein Medienprodukt ein anderes mediales System bzw. Produkt ‚zitieren‘, ‚realisieren‘, ‚einbeziehen‘? Was genau eigentlich bedeutet es, wenn von ‚Rekursen auf das filmische Medium‘, oder, wie es lange Zeit praktiziert wurde, von ‚filmischer Schreibweise‘, von einer ‚Literarisierung des Films‘ oder einer ‚Musikalisierung der Literatur‘ die Rede ist?²⁷

Diese Fragen zu beantworten, bedarf es einer Erläuterung diverser Problemstellungen in Hinsicht auf die historische Einbettung des Diskurses. Rajewsky hat diese Punkte zusammengefasst, die schließlich bei verschiedenen Intermedialitätstheorien nicht außer Acht gelassen werden sollen.

²⁷ Vgl. Rajewsky, Irina O., 2002, S. 28.

a) Historizität von Medien

„Innerhalb großer geschichtlicher Zeiträume verändert sich mit der gesamten Daseinsweise der menschlichen Kollektiva auch die Art und Weise ihrer Sinneswahrnehmung. 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.“²⁸

Diese Ansicht kristallisiert Walter Benjamin 1936 schon in seinem Werk „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ heraus und unterstreicht die Probleme, die sich ergeben, wenn man Kategorien für die Eigenschaften einzelner Medien aufstellen will. Wie sich einzelne Medien durch das Aufkommen neuer Medien verändern, wurde oben beschrieben, wenn sich der Theatermacher Guillaume Apollinaire schon 1917 bemühte sein filmisches Interesse an Montage in seine Theaterarbeit einfließen zu lassen. So versteht man Brecht, wenn er meint: „ Die alten Formen der Übermittlung [...] bleiben durch neu auftauchende nicht unverändert und nicht neben ihnen bestehen.“²⁹ Es kommt zu einer Vermischung, einer Überschneidung und einer neuen Konstituierung von Medien, die sich im Laufe der Zeit wieder weiterentwickeln und somit nur historisch und im Kontext einer Gesellschaft analysierbar sind.³⁰

Gesteigert wird diese Problematik bei technischen Reproduktionsmedien, die neben dem historischen Wandel grundsätzlich polymedialer Natur sind. Verfahrensweisen, wie z.B. ein *voice over*, welches aus der Literatur kommt, wird nicht mehr als distinktes Medienmerkmal wahrgenommen, sondern hat seinen Eingang – erkennbar auch durch die Etablierung eines Namens für den nunmehr filmischen Code „voice over“ – in den Film gefunden. Ein literarischer Text wird jedoch kaum auf eine *voice-over*-Erzählung rekurren, falls er einen Bezug zum Film herstellen will. Diese Erzählweise ist historisch im literarischen System verankert und wird nicht als distinktes Merkmal des Filmischen wahrgenommen. Dass dieses Beispiel nicht auch umgekehrt funktioniert, zeigt, dass in einem Medienprodukt ein Referenzmedium nur dann erkannt wird, wenn es sich in seiner Ausdrucksform, seiner Spezifität von den Eigenschaften des Medienprodukts unterscheidet.³¹

²⁸ Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, 1963, S. 14.

²⁹ Brecht, Bertolt, Der Dreigroschenoperprozeß. Ein soziologisches Experiment, In: Materialien zur Theorie des Films, hg. v. D. Prokop, 1971, S. 118, In: Rajewsky, Irina O., 2002, S. 33.

³⁰ Vgl. Rajewsky, Irina O., 2002, S. 35.

³¹ Vgl. Ebda. S. 32ff.

Folgernd kann man feststellen, dass bei einer konkreten Analyse Qualitäten des Theatralen sowie des Filmischen auf ihre Ahistorizität und Allgemeingültigkeit überprüft werden sollen.

Zwei weitere Problemstellungen treten bei der Intermedialitätsforschung auf, die Rajewsky unter den Begrifflichkeiten *Identifizier- und Nachweisbarkeit* und dem „*Als-ob*“ *Charakter* beschreibt. Diese beiden Punkte sollen auch in einer konkreten Analyse nicht außer Acht gelassen werden, stellen aber eher ein forschungsspezifisches Problem dar.

b) Identifizier- und Nachweisbarkeit

In obigen Ausführungen von Albersmeier kann man das Wechselverhältnis der Medien erkennen. Er meint z.B. die „Krise des Theaters ist immer auch eine Krise des Kinos und umgekehrt.“³² Dies sieht er, wie Brecht und andere vor ihm unter dem Standpunkt, dass sich die jeweils herkömmlichen Medien durch das Aufkommen neuer Medien neu definieren und beeinflussen. Es ist ein sozialer und ästhetischer Prozess und die Medien versuchen „mit den ihnen zur Verfügung stehenden Mitteln und in Konkurrenz zueinander die Unterhaltungsbedürfnisse eines zum Teil gleichen Publikums zu befriedigen.“³³ So stellt sich die Frage, ob sich Medien nur weiterentwickeln, weil sie durch die Konkurrenz anderer Medien dazu „gezwungen“ werden oder sie sich durch zeitgeschichtliche Veränderungen ohnehin wandeln.

Heller beschreibt ebenso die Gefahr monokausale Schlüsse zu ziehen:

„Die Frage, ob und wieweit es sich hier ausschließlich um vom Film bewirkte Wahrnehmungs- und Darstellungsprinzipien oder lediglich um analoge, nur einem weiteren kulturmorphologischen Kontext verständliche Phänomene handelt, scheint begründet.“³⁴

Wichtig ist also nicht die Frage nach dem Einfluss des einen Mediums auf das andere zu stellen, sondern zu realisieren, dass es für die Analyse keine kausale

³² Vgl. Albersmeier, Franz-Josef, 1992, S. 40.

³³ Fiebach, Joachim; Mühl-Benninghaus, Wolfgang, 1997, S. 176.

³⁴ Heller, Heinz-B. : Literatur und Film, 1983, S. 189f, In : Rajewsky, Irina O., 2002, S. 38.

Kette benötigt. Bestehen bleibt die Frage, wie man intermediale Bezüge identifizieren und nachweisen kann.

c) der ‚Als-ob‘ Charakter

Ein Medium kann trotz Bezügen zu einem anderen Medium seine ihm immanente Zeichensprache nicht verlassen und so ist die Erkenntnis von Bedeutung, dass es sich immer nur um eine ‚Als-ob‘ Situation handelt. Ein Film kann immer nur so tun, als ob er Theater sei und Literatur kann Instrumente des Films nur nutzen, verfügt aber nie über seine visuelle Sprache.

Im Hinblick auf die anschließende Analyse von *Der Kick* wäre es zum Beispiel irreführend von einem theatralischen Film zu sprechen, da es sich weder um eine bloße Abfilmung des Theaterstücks handelt und darüber hinaus auch die mediale Differenz ignoriert werden würde.

Rajewsky erläutert auch das Problem der Aneignung von Fachtermini aus dem Bereich des jeweiligen Referenzmediums, die in Rezensionen und wissenschaftlichen Beiträgen gerne und häufig unreflektiert herangezogen werden, sobald ein Text Affinitäten zu einem fremdmedialen System aufweist.³⁵ In Zeitungsrezensionen zu *Der Kick* wird oftmals erwähnt, dass die einzelnen Interviews der DorfbewohnerInnen aus Potzlow zu einem Theaterstück *montiert* wurden. Ob es sich in diesem Fall um einen unbedachten Gebrauch des filmischen Begriffs der Montage handelt, wird später analysiert.

1.4. Forschungspositionen

Man kann erkennen, dass von Beginn des Nebeneinanders von Theater und Kino eine wechselseitige Wirkung besteht, welche von jeher in den dazugehörigen Medien reflektiert wurde. Von den theoretischen Beiträgen ist ablesbar, dass es einer analytischen Aufarbeitung bedarf, da ungenaue Formulierungen das breite Spektrum der Intermedialitätstheorie einschränken. Begriffspaare wie „Theater und Kino“ und

³⁵ Vgl. Rajewsky, Irina O., 2002, S. 39.

„Drama und Film“ werden zum Beispiel durcheinander gebraucht, was in Folge zu einer Vermischung der Betrachtungsebenen führt.

Drei Positionen stellen im Folgenden den Stand der Forschung aus verschiedenen Blickwinkeln dar. Ziel ist es nicht eine Bewertung vorzunehmen, sondern die divergierenden Ansätze sollen im Kapitel 3 als Analysestruktur dienen. Mittels einer konkreten Anwendung, der intermedialen Betrachtung von *Der Kick*, werden die Forschungsansätze analysiert. Aus diesem Grund wurden drei Standpunkte gewählt, die das breite Spektrum dieses Forschungsfeldes zeigen. Irina O. Rajewsky verfolgt einen sehr methodischen Ansatz, während Jens Schröter neben einer Kategorisierung auch soziologische Aspekte zum Vorschein bringt. Joachim Paech ist mit seinem Standpunkt, derjenige der sich am meisten von konkreten Analysepraktiken lösen will und eine generelle medientheoretische Sichtweise der Intermedialität beansprucht.

1.5. Forschungsansatz nach Rajewsky

Irina O. Rajewsky versucht in ihrer Publikation „Intermedialität“ Entwicklungen verschiedener Ansätze und Auffassungen in eine übergreifende Diskussion münden zu lassen und erforscht grundlegende Fragen zur Intermedialität um somit die Weichen für eine allgemeine Intermedialitätsforschung zu stellen.

Wie man schon erkennen konnte, wird das Stichwort *Intermedialität* auf verschiedene Arten genutzt um Phänomene zu beschreiben die intermedialer Natur sind. Diese Verwirrung versucht Rajewsky einzugrenzen, indem sie der Bedeutung des Begriffes auf den Grund geht. Das Präfix „inter“ beruht auf allem was sich zwischen den Medien bewegt. Dem gegenüber stehen zwei Begrifflichkeiten: a) die *Intramedialität* und b) die *Transmedialität*.

a) Intramedialität

Dieser Begriff soll für Phänomene genutzt werden, die *innerhalb* eines Mediums in Erscheinung treten und diese Grenze nicht überschreiten. Traditionellerweise werden solche Erscheinungen mit „Intertextualität“ betitelt.³⁶ Dabei kann es sich in herkömm-

³⁶ Vgl. Rajewsky, Irina O., 2002, S. 12.

licher Weise um ein literarisches Werk handeln, das auf ein anderes Bezug nimmt und dieses einfließen lässt. Den Text-Begriff weiter gefasst ist *Le Mépris* (1963) von Jean Luc-Godard ein Beispiel, wie ein Film die Thematik des eigenen Mediums reflektieren kann. Subtiler sieht man intramediale Bezüge in Filmen von Chris Marker, wenn er zum Beispiel in *Sans Soleil* (1983) Bilder zeigt, die bereits von Nicole Védres für *Paris 1900* (1946) ähnlich aufgenommen wurden.

b) Transmedialität

Rajewsky folgert schließlich:

„Setzt man eine solche grundlegende Differenzierung zwischen inter- und intramedialen Erscheinungen an, so ist allerdings auch einer dritten Gruppe von Phänomenen Rechnung zu tragen, denen mit Kategorisierungen ›Intra-‹ und ›Intermedialität‹ nicht beizukommen ist. Gemeint sind Phänomene, die man als medienunspezifische ›Wanderphänomene‹ bezeichnen könnte.“³⁷

Diesem Wanderphänomen wird der Terminus des *Transmedialen* gerecht. Medienunspezifisch ist eine Erscheinung, die nicht von Grund auf an ein Medium gebunden ist und dadurch auf verschiedene Arten umgesetzt werden kann. Rajewsky meint, dass es sich in vielen Fällen um bestimmte Stoffe handelt, „die unabhängig des Ursprungsmediums im kollektiven Gedächtnis einer Zeit verankert sind“³⁸, wie z.B. biblische Stoffe, Mythen oder Legenden. Die Reihe von Rolf Wilhelm Brednich (*Die Spinne in der Yucca-Palme*³⁹ usw.) greift zeitgenössische sagenhafte Geschichten auf, die sich ebenso in Filmen wie *Urban Legends* (Jamie Blanks, 1998) wieder finden.

Zusammenfassend kann man sagen, dass der Intermedialitätsbegriff, zwei vormals getrennte Forschungslinien (1. der Komparatistik, der „Hohen Künste“ und 2. der „Neuen Medien“) zusammenführt und als Meta-Begriff gebraucht, verzweigt er sich nach Rajewsky nunmehr in intermediale, intramediale und transmediale Phänomene.

Der Kategorisierung auf der Spur, wird die Verworrenheit der Begrifflichkeiten von Rajewsky nicht ganz aufgelöst, da – wie man im vorhergehenden Absatz erkennen kann – sich die Intermedialität in sich selbst teilt. Eine Konkretisierung ihrer Begriffe

³⁷ Ebda., S. 12.

³⁸ Ebda., S. 13.

³⁹ Die Spinne in der Yucca Palme, Sagenhafte Geschichten von heute, C.H.Beck Verlag, 2005.

wäre also nützlich um der grundsätzlich schwierigen Situation etwas Abhilfe zu leisten.

Rajewskys Ansatz ist für einen ersten Einblick in die Intermedialitätstheorie sehr brauchbar, da sie mittels ihrer Kategorisierungsversuche verschiedene Aspekte des Intermedialen betrachtet. Ihr haftet jedoch der Vorwurf an, eher eine intertextuelle Vorgehensweise zu verfolgen, was im Zuge dieser Arbeit noch thematisiert werden wird.

1.5.1. Gegenstandsbereiche

Obig hergeleitete drei Phänomenbereiche (Intra-, Inter- und Transmedialität) werden nach Rajewsky in drei Teilbereiche unterteilt, welche eine Theoriebildung und Untersuchung ermöglichen. Sie schlägt folgende Gegenstandsbereiche vor:

- a) Medienkombination
- b) Medienwechsel
- c) Intermediale Bezüge

Die a) Medienkombination zeichnet sich neben einem Zusammenspiel von Medien durch die Möglichkeit einer Fusion verschiedener, als distinkt wahrgenommener, medialer Systeme aus. Nach Dick Higgins wurde im Zuge von Überlegungen der Terminus *intermedia* (der sich vom Terminus *Intermedialität* unterscheidet!) geprägt, der in den 60er Jahren von ihm gebraucht wurde um künstlerische Hybridformen zu bezeichnen, denen eine konzeptionelle Fusion unterschiedlicher Medien zugrunde liegt. In der Nachfolge Higgins wurde *intermedia* von *mixed media* und *multi-media* abgegrenzt, wobei sich bei beiden letzteren um ein Mit- bzw. Nebeneinander verschiedener medialer Systeme handelt.⁴⁰

Wenn man Beispiele von Medienkombinationen wie die Oper, den Fotoroman, das Varieté, den Film oder Multimedia-Shows betrachtet, erklären sich obige Überlegungen und es wird sichtbar, dass aus einer Kombination unterschiedlicher Medien häufig eigene Gattungen entstehen.

⁴⁰ Vgl. Rajewsky, Irina O., 2002, S. 198.

Es kann also gesagt werden, dass es sich beim Gegenstandsbereich der Medienkombination von einem Nebeneinander bis hin zu einem Zusammenspiel, einer Fusion der Medien handeln kann. Hierbei ist das Kriterium der medialen Dominanzbildung gewichtig, bekommt also ein Medium dem anderen gegenüber eine größere Rolle oder nicht.⁴¹

b) Medienwechsel

Ein Medienwechsel kann sich „prinzipiell von allen Medien zu allen Medien vollziehen, also z.B. vom Buch zum Film, von der Zeitschrift zum Hörspiel, vom Video zur Schallplatte oder vom Sprechstück zur Oper.“⁴² Ein „Text“ (im weiteren Sinne des Wortes, das inhaltliche Material eines Mediums) wird hier von einem Medium ins andere transferiert, man erkennt dies beim Produkt des zweiten Mediums nicht ohne etwaige Hintergrundinformationen. Gut nachvollziehbares Beispiel sind Literaturverfilmungen: *Es geschah am helllichten Tag* (Ladislao Vajda, 1958) basiert auf dem Roman von Friedrich Dürrenmatt *Das Versprechen*, von dem es auch eine Verfilmung mit Sean Penn aus dem Jahr 2000 gibt, die den Buchtitel aufgreift. Bei *Fahrenheit 451* (François Truffaut, 1966) wird der Titel der Romanvorlage von Ray Bradbury ebenso für den Film verwendet. Es finden sich in diesen Fällen keine weiteren Anzeichen, dass es sich um eine Literaturverfilmung handelt, weder. Man weiß dies entweder aufgrund eines allgemein hohen Bekanntheitsgrades des zugrunde liegenden Buches oder man hat sich den Inhalt auf eine andere Weise angeeignet. Es wird nicht auf die ursprüngliche Form des Medieninhaltes als solchen Bezug genommen und unterscheidet sich daher vom dritten Gegenstandsbereich, den

c) intermedialen Bezügen.

In dieser Subkategorie bezieht sich ein „Text“, ein mediales Produkt auf ein anderes Produkt, auf ein anderes semiotisches, mediales System oder rekuriert diskursiv auf das System des Produktes selbst. Materiell ist hier – im Gegensatz zur Medienkombination/-Fusion – nur ein Medium vorhanden.

⁴¹ Vgl. Ebda., S. 15ff.

⁴² Bogner, Ralf Georg: „Medienwechsel“, 1998, In: Rajewsky, Irina O., 2002, S. 16.

Der Unterschied zur Medienkombination liegt außerdem darin, dass

„nicht konventionell als distinkt wahrgenommene Medien und deren spezifische Verfahren der Bedeutungskonstitution miteinander kombiniert und folglich zu einem plurimedialen⁴³ Produkt addiert (*werden*) [...] Statt dessen werden Elemente und/oder Strukturen eines anderen, konventionell als distinkt wahrgenommenen Mediums mit den eigenen, medienspezifischen Mitteln thematisiert, simuliert oder, soweit möglich, reproduziert.“⁴⁴

In ihrem Schreiben konzipierte z.B. Gertrude Stein die Idee des „continuous present“, ihr ideales Motiv kann nur in der Gegenwart erkannt werden. Die LeserInnen sollen nicht an der Vergangenheit oder der Zukunft des Sujets interessiert sein, sondern nur an einer Gegenwart, die sich unendlich hinstreckt. In diesem Prozess kreiert sie einen dramatischen Effekt, der der Montage im Film ähnlich ist. Stein wiederholt Wörter und Phrasen um einen einzelnen, dynamischen Moment zu schaffen, so wie es der Film mit wiederholten und simultanen Bildern auf der Leinwand versucht, eine Akkumulation der Bilder. Diese Technik ist in Man Ray's *Etoile de Mer* zu sehen, wenn er Bilder verschiedener Orte in einem Frame zeigt. Er zeigt verschiedene Momente zur gleichen Zeit, verletzt und übergeht auf diese Weise jedoch die Einschränkung der Orte.⁴⁵ Es lässt sich eine filmische Schreibweise erkennen.

Auch *Le Mépris* kann hier wiederum als Beispiel dienen – wie es dies oben in Bezug auf die Intramedialität schon tat – indem das Produkt des Filmes sich auf das mediale System des Filmes, das Kino bezieht.

Ein und dasselbe Medienprodukt kann folglich mehreren Kriterien der Intermedialität zuordenbar sein. Die Dreiteilung des Gegenstandsbereiches dient somit nicht ausschließlich einer konkreten Kategorisierung von Medienprodukten, sondern zeigt auf, welche Teilbereiche der Intermedialität zu finden sind. Es handelt sich um verschiedene Qualitäten des Intermedialen.⁴⁶ Im dritten Teil dieser Arbeit wird versucht, diese Begrifflichkeiten für eine Analyse aufzugreifen, die sich konkret auf die Intermedialität zwischen Theater und Kino beziehen.

⁴³ Plurimedialität erklärt Rajewsky im Glossar: Einzelmedien, die sich ihrerseits verschiedener Zeichensysteme bedienen, also (historisch betrachtet) mehrere konventionell als distinkt wahrgenommene Systeme kombinieren, vom Rezipienten aber (inzwischen) als eigenständiges Medium aufgefasst werden. In: Rajewsky, Irina O., 2002, S. 203.

⁴⁴ Ebda., S. 17.

⁴⁵ Bay-Cheng, Sarah: *Mama Dada: Gertrude Stein's avant-garde theater*, 2005, S. 31.

⁴⁶ Vgl. Rajewsky, Irina O., S. 18.

1.5.2. Erkenntnisziele der Intermedialitätsforschung⁴⁷

Die erwähnten Praxisbeispiele zeigen Bereiche auf, in denen Methoden der Intermedialitätsforschung ihre Anwendung finden können. Im Folgenden wird angelehnt an Rajewsky erklärt, welches Analyseverfahren je nach Erkenntnisinteresse gewählt werden kann. In vielen Fällen wird man sich nicht auf einen Bereich versteifen sondern einen Schwerpunkt setzen und dabei die anderen Analysemöglichkeiten im Auge behalten.

Obige Gegenstandsbereiche dienen den Analyseverfahren und bekommen je nach Forschungsinteresse eine besondere Gewichtung. So wird die Medienkombination im Zentrum stehen, wenn sich vermehrt die Frage nach den Formen und Funktionen der Zusammenführung unterschiedlicher medialer Systeme stellt. In diesem Bereich wird auch nach der Bedeutung gesucht, wenn diese Kombination innerhalb ein und desselben Medienprodukts oder in einem plurimedialen Medium zutage tritt. „Dabei geht es auch immer um die Frage nach dem ‚Mehrwert‘, der durch die Kombination der verschiedenen medialen Artikulationsformen für das entstehende Produkt erzielt werden kann.“⁴⁸ Beispiele dafür sind z.B. der Fotoroman oder die Oper: zwei, konventionell als distinkt wahrgenommene Medien werden kombiniert und sind im Zielprodukt weiterhin beide materiell präsent.

Zielt die Forschung auf die Frage nach Kontinuitäten und nach Veränderungen ab, die sich infolge des Medientransfers zwischen einem Ausgangs- und einem Zielmediums ergeben, dann werden die Formen des Medienwechsels einen hohen Stellenwert in der Untersuchung darstellen. Dies ist wohl der am besten untersuchte Bereich der Intermedialität, häufigstes – schon erwähntes – Beispiel: die Literaturverfilmung. So meint Bogner in seiner Publikation „Medienwechsel“:

„[...] die Verfilmung eines Romans kann z.B. zur Straffung der Handlung, zur Streichung oder Kumulierung der Figuren nötigen [...] Andererseits eröffnet das Zielmedium neue Darstellungspotentiale und Gestaltungsmöglichkeiten [...]“⁴⁹

⁴⁷ Vgl. Ebda., S. 18ff.

⁴⁸ Ebda., S. 19.

⁴⁹ Bogner, Ralf Georg: „Medienwechsel“, 1998, In: Rajewsky, Irina O., 2002, S. 23.

Hier findet also eine Transformation eines Medien-Produktes in ein anderes, konventionell als distinkt wahrgenommenes statt, wobei nur letzteres materiell präsent ist.

In seinem Forschungsansatz lehnt Joachim Paech⁵⁰ diesen transformativen Ansatz ab, weil diese Phänomene des Medienwechsels das Problem haben, dass sie Themen und Ergebnisse dieser Transformationen mit den ‚Inhalten‘ analysierter Werke und ihrer formalen Struktur verbinden, der Formwandel selbst wird nicht Inhalt der Intermedialitätsdiskussion. Für Rajewsky stellen diese Parameter hingegen einen Ansatz dar, unterschiedliche Phänomene und Erkenntnisinteressen einheitlich theoretisierbar und kritisierbar zu machen.

Diese Problematik der Analyse zwischen Formseite und Inhaltsseite des Mediums wird später bei Paech und im dritten Teil dieser Arbeit genauer ausgeführt.

Der Gegenstandsbereich der „intermedialen Bezüge“ untersucht die Formen und Funktionen der Bezugnahme eines bestimmten medialen Produktes auf ein anderes mediales System bzw. auf ein, dem anderen System zugehöriges Produkt. Wie bei der Medienkombination wird die Bedeutung dieser Zusammenführung erforscht, mit dem Zusatz jedoch, dass sich die intermedialen Bezüge darüber hinaus die Frage stellen: „wie sich mit Hilfe der dem kontaktnehmenden Medium eigenen Mittel Bezüge zu einem anderen Medium herstellen lassen“⁵¹. Es ist im Zielprodukt daher nur ein Medium materiell präsent, das auf ein fremdmediales Produkt oder fremdmediales System Bezug nimmt, dafür aber Mittel und Wege sucht sich mit den dem Zielmedium *eigenen* Mitteln auszudrücken.

Bei der Analyse, die sich auf intermediale Bezüge stützt, handelt es sich somit um ein kommunikativ-semiotisches Verfahren, mit dessen Hilfe sich Rekurse erfassen lassen, die für eine Bedeutungskonstitution wichtig sind und sich somit besonders für die konkrete Analyse von Filmen und Theaterstücken eignen.

In dieser Arbeit wird der Versuch unternommen, Intermedialitäten zwischen den Medien Drama und Film zu analysieren. Wie man später in den empirischen Ausführungen zum Theaterstück, sowie dem Film *Der Kick* erkennen wird, findet man im

⁵⁰ Siehe Kapitel 1.7. Forschungsansatz nach Paech.

⁵¹ Rajewsky, Irina O., 2002, S. 25.

Untersuchungsobjekt intermediale Bezüge nach Rajewsky: der Film *Der Kick* bedient sich dem Theater eigener Mittel. Für die Analyse dieser Beobachtung werden hier theoretische festgelegte Grundlagen als Fundament dienen.

1.5.3. Systematischer Neuansatz nach Rajewsky – Die Systemerwähnung

Unter bereits eingeführten Gesichtspunkten schlägt Rajewsky einen systematischen Ansatz für die Untersuchung von intermedialen Bezügen vor, dessen einzelne Terminologisierungen folgend erklärt werden.

Rajewsky unterscheidet verschiedene Typen von Systemerwähnungen, wobei es um die Beziehung zwischen einem kontaktgebenden und einem kontaktnehmenden Mediensystem geht. Der erste Grundtypus ist die

a) explizite Systemerwähnung.

Dies ist ein einfacher Fall der Systemerwähnung, der sich in einem „Reden über“ bzw. einem „Reflektieren“ äußert. Hier wird das Bezugssystem benannt ohne jedoch eine Modifikation des kontaktnehmenden Mediums nach sich zu ziehen. Das Bezugssystem kann folgendermaßen aufgerufen werden: „Karl und Hannelore verbrachten den ganzen Abend vor dem Fernseher“⁵² und stellt einen kaum ausgeprägten Aspekt der Intermedialität dar, der sich zwar je nach Verwendung, Häufigkeit und Relevanz steigern kann, jedoch in seiner „expliziten“ Erwähnung einfach erkennbar bleibt.⁵³ So kann eine explizite Systemerwähnung einen Indikator darstellen, der weitere intermediale Bezugnahmen auf ein bestimmtes mediales System ausweist und somit eine rezeptionslenkende Kraft darstellt.

Dieser Punkt grenzt sich von einer anderen Variante des „Redens über“ ab, welcher einen zweiten Typus darstellt:

⁵² Ebda. S. 80.

⁵³ Vgl. Ebda. S. 79ff.

b) die Systemerwähnung *qua* Transposition

Diese Art der Systemerwähnung zeichnet sich durch die Herbeiführung einer Illusion aus, die ein „*Als-ob*“ mit sich bringt. Der Unterschied zum vorhergehenden Punkt liegt nicht in der thematisierenden Qualität selbst, sondern in der Art und Weise, in der über das Bezugssystem, dessen Elemente, Strukturen oder Eigenschaften gesprochen wird. Somit lässt sich dieser Grundtypus in drei Bereiche unterteilen:

- die evozierende,
- die simulierende und
- die (teil-)reproduzierende Spielart des Verfahrens.

Bei der evozierenden und der simulierenden Variante herrscht eine Ähnlichkeitsbeziehung zwischen zwei Medien. Punktuell und illusionistisch werden Qualitäten, charakteristische Elemente, Strukturen oder Eigenschaften des einen Mediums in das andere „hinübergetragen“. Im Falle evozierender Verfahren wird das Bezugssystem nur konstatiert bzw. suggeriert, bei simulierenden Verfahren hingegen wird es imitativ hergestellt und in den narrativen Diskurs eingebettet.

Beispiel einer evozierenden Erwähnung kann sein: „*Sie sah aus wie eine Diva aus einem Hollywood-Melodrama*“⁵⁴ oder „*Ich fühlte mich, als sei ich in eine soap-opera hineinversetzt worden*“⁵⁵. Der Unterschied zur expliziten Systemerwähnung liegt darin, dass es sich hier bei genauerer Betrachtung nicht nur um eine reine Erwähnung des Bezugssystems handelt⁵⁶, sondern ein „Vergleichsobjekt“ wird hinzugezogen um Konnotationen heraufzubeschwören.

Eine weitere Möglichkeit ist es, das Bezugssystem tatsächlich diskursiv herzustellen, was Rajewsky als simulierende Systemerwähnung ausweist. Anders als bei der evozierenden Systemerwähnung wird hier die Ähnlichkeitsbeziehung in die gestalterische Struktur des Referenzmediums aufgenommen.⁵⁷ Beispiele für diese und folgende Ausformungen des Intermedialen nach Rajewsky bedürfen ausführlicher Darstellungen und werden daher im 3. Teil dieser Arbeit angeführt.

⁵⁴ Ebda. S. 91.

⁵⁵ Ebda.

⁵⁶ Vgl. Bsp. S. 23: „Karl und Hannelore verbrachten den ganzen Abend vor dem Fernseher“

⁵⁷ Vgl. Rajewsky, Irina O., 2002, S. 94ff.

Bei der „(teil-)reproduzierenden Systemerwähnung“ gibt es zwei Ausformungen. Rajewsky schreibt, dass zum einen medienunspezifische Komponenten des Bezugssystems reproduziert werden können oder medial deckungsgleiche Elemente.

Beim ersten Fall werden also Elemente oder Strukturen aufgenommen, weil sie sich von der medialen Spezifik des Bezugssystems trennen lassen und daher kann man von einer „Reproduktion“ sprechen. Der intermediale Bezug dabei ist, dass es zwar um Elemente geht, die per se medienunspezifisch sind, jedoch konventionell als einem bestimmten Medium zugehörig wahrgenommen werden. Weiters umfasst dieser Terminus die Tatsache, dass bestimmte medienunspezifische Elemente und Strukturen reproduziert werden und Bedeutungskonnotationen – die „Klischees“ – des Bezugssystems mit anderen medialen Mitteln nur partiell wiedergegeben werden können. Es handelt sich um medial generierte Erfahrungswerte die teilreproduziert werden. Umgesetzt wird diese Variante in der „Verwendung“ bestimmter medienunspezifischer Elemente und Strukturen und nicht mittels imitativer Gestaltung des narrativen Diskurses, wie es bei der simulierenden Systemerwähnung der Fall ist.

Davon abzugrenzen ist ein zweites Phänomen, welches zutage tritt, wenn das Bezugssystem plurimedialer Natur ist und das kontaktnehmende System mit Teilen des Bezugsmediums deckungsgleich ist. So kann zum Beispiel ein literarischer Text auf bestimmte verbalsprachliche Aspekte des filmischen Systems rekurrieren, wobei die Medienkompetenz der LeserInnen genutzt wird, die das ergänzen, was der Text nicht in der Lage ist zu reproduzieren.⁵⁸

Im Unterschied zur simulierenden Systemerwähnung werden die eigenen Strukturen eines Mediums mit den Strukturen des Bezugsmediums verbunden und nicht bloß simuliert.

Bei diesen Spielarten der Systemerwähnung handelt es sich schließlich nicht nur um eine explizite Erwähnung des Referenzsystems, sondern es ist eine illusionsbildende Qualität erkennbar. In jedem dieser Fälle wird eine Qualität des Fremdmedialen in

⁵⁸ Vgl. Ebda., S. 103ff.

ein System „hinübergetragen“. In Anlehnung an den Terminus „*transposition d'art*“⁵⁹ prägt Rajewsky die Kategorie „Systemerwähnung *qua* Transposition“.⁶⁰

Diese Referenzen werden unter dem Begriff der Systemerwähnung zusammengefasst und stehen in Rajewskys Ausführungen neben einer zweiten Spielart der intermedialen Systemreferenz, der Systemkontamination.

1.5.4. Systematischer Neuansatz nach Rajewsky – Die Systemkontamination

Die Systemkontamination geht über die bloße Erwähnung des Bezugssystems hinaus und nimmt dieses soweit in das eigene Mediensystem auf, dass es gleichsam fremdmedial „kontaminiert“ wird und in Richtung auf das kontaktgebende System modifiziert wird. Dabei ist eine Applikation und Einhaltung von Regeln des Bezugssystems von Bedeutung. Nach Rajewsky sind zwei Arten zu unterscheiden:

- a) Systemkontamination *qua* Translation
- b) Teilaktualisierende Systemkontamination

Ad a) Systemkontamination *qua* Translation

Regeln des Bezugssystems werden direkt übernommen und bilden somit ein wesentliches Gestaltungs-, Kommunikations- und Konstruktionsprinzip für das kontaktnehmende Medium. Elemente werden in ein anderes Medium transferiert und schaffen so eine neue „Erzählebene“, die abweicht von der herkömmlichen und die mittels des Rekurses erklärbar wird. Wichtig ist auch, dass sich der *Text* durchgehend in Relation zu diesem System konstituiert. Der Unterschied zum „*Als-ob*“ Charakter liegt darin, dass wahrhaftig eine mediumsadäquate Modifikation des kontaktnehmenden Mediums vorliegt, was über rein evozierende bzw. simulierende Varianten hinausgeht.

⁵⁹ Vgl. Erklärung nach Rajewsky, Glossar, S. 206: *transposition d'art*. Terminus der besonders in der Literaturgeschichte verwendet wird um Rekurse auf jegliche Art von Kunstobjekten zu beschreiben.

⁶⁰ Vgl. Rajewsky, Irina O., 2002, S. 117.

ad b) Teilaktualisierende Systemkontamination

In dieser Subkategorie werden medial deckungsgleiche und/oder medienunspezifische Elemente verwendet und somit entsteht eine teilaktualisierende (= weil nur partielle) Systemkontamination.

Beide Verfahren beruhen auf einer Illusionsbildung, welche dem Fremdmedium zugrunde liegt. Der Unterschied zwischen den Systemkontaminationen liegt darin, welche Elemente verwendet werden: medienspezifische Qualitäten des Referenzmediums (Systemkontamination *qua* Translation) oder medienunspezifische bzw. medial deckungsgleiche Elemente (teilaktualisierende Systemkontamination). Rajewsky hält bei beiden Punkten die Markierung des Verfahrens für notwendig. Einerseits dient dies der Nachweisbarkeit und andererseits ist sie rezeptionslenkende Kraft.

Es ist feststellbar, dass man bei den Systemerwähnungen die Relation zum aufgerufenen Bezugssystem schlicht „mitliest“, die Medien ergänzen sich nebeneinander. Im Falle der Systemkontamination ist das Bezugssystem mit dem kontaktnehmenden medialen Produkt „verflochten“, die Medien ergänzen sich ineinander.

Zusammenfassend kann man feststellen, dass Rajewsky in ihrem Beitrag zur Intermedialitätstheorie sehr strukturiert vorgeht. Sie versucht Kategorien für verschiedene Ausprägungen des Intermedialen zu finden. Im folgenden Forschungsansatz unterscheidet Jens Schröter hingegen vier Typen der Intermedialität, die einen soziologischen, systemtheoretischen sowie kunsttheoretischen Hintergrund haben. Sein vorrangiges Ziel ist es, Phänomene von verschiedenen Blickrichtungen zu untersuchen, Kategorisierungen sind zwar ebenso vorhanden, treten aber in den Hintergrund.

1.6. Forschungsansatz nach Schröter

Jens Schröter erkennt die Notwendigkeit die Begriffe rund um die Intermedialität in ein Schema einzuordnen. Die Darstellung seines Forschungsansatzes erweitert den Diskurs zur Intermedialität mit soziologischen und Aspekten der neueren Kunstgeschichte. Zum einen sind seine Begrifflichkeiten bei Rajewsky wieder zu finden, zum anderen beleuchtet er Phänomene, die in ihren Ausführungen keinen Eingang

gefunden haben. Obgleich dieser gegenseitigen Befruchtung, trifft man auf ein generelles Problem der Intermedialität: aufgrund von unterschiedlicher Verwendungen des Begriffes „Intermedialität“ werden Untersuchungen und Analysen erschwert und die Genauigkeit dieser Medientheorie wird immer wieder in Frage gestellt.

Relevanz erhält in diesem Zusammenhang Rajewskys Forschung, die sich in einem umfassenden Werk mit divergierenden Phänomenbereichen des Intermedialen beschäftigt, was im Gegensatz zu vielen einzelnen Aufsätzen und Beiträgen diverser WissenschaftlerInnen und TheoretikerInnen steht.

In den ausgewählten Forschungsansätzen dieser Arbeit spiegelt sich dieser allgemeine Diskurs wider. Ein Einblick in die Forschungsansätze von Schröter und Paech wird weitere Problemstellungen erläutern, die die Forschung beeinflussen, fördern oder hindern.

Schröter unterscheidet vier Typen der Intermedialität:

1. Synthetische Intermedialität
2. Formale oder Trans-mediale Intermedialität
3. Transformationale Intermedialität und
4. Ontologische Intermedialität

1.6.1. Synthetische Intermedialität

Den ersten Typus beschreibt Schröter im Sinne eines Fusionsprozesses mehrerer Medien zu einem Neuen, dem *Intermedium*, das mehr wäre als die Summe seiner Teile.⁶¹ Schröter zieht in seine Überlegungen oftmals einen soziologischen Aspekt mit ein und folgert, dass dieser erste Typ des Intermedialen aus Strömungen der 1960er Jahre resultiere: Happening, Fluxus und die Utopie die Spaltung zwischen Leben und Kunst aufzuheben, brachten seiner Ansicht nach diese synthetische Form eines Medienphänomens hervor.

⁶¹ Vgl. Schröter, Jens, 1998, S. 1.

Schröter sieht die Medien als gesellschaftliche Ausprägung, die sich in Bezug zur Intermedialität in drei charakteristischen Momenten zeigt:

- a) Die Verurteilung der *Monomedien* als Form gesellschaftlicher und ästhetischer Entfremdung.
- b) Ein revolutionär-utopischer Gestus, der in der Überwindung der Monomedien einer gesellschaftlichen Befreiung
- c) Die scharfe, aber schwer verständliche Abgrenzung der *intermedia* von den *mixed media*

Ad a) und b)

Für Dick Higgins war es als Fluxus-Künstler wichtig, dass sich die neuen – intermedialen – Kunstwerke von traditionellen Kunstformen abheben. Es bedarf einer steten Reflexion, dass neue, intermediale Werke ihren verfremdenden Effekt nicht verlieren. Wichtig war ihm die Durchbrechung habitualisierter Wahrnehmungsformen. Durch seinen künstlerischen Bezug zur Gesellschaftsordnung wollte er politisch-soziologische Dimensionen erlangen. Er machte Kunst im marxistischen Sinne einer klassenlosen Gesellschaft, die die Arbeitsteilung überwindet. Dieser Ansatz ist bestimmt durch die utopische Vorstellung einer Synthese von Kunst und Leben. Anders kann man sagen: diese Form des Intermedialen sollte Ausdruck für eine gesellschaftliche Veränderung sein und diese weiterhin bestärken und fördern. Als Rückschluss folgte Higgins zum Beispiel, dass Monomedien Ausdruck einer kapitalistischen Gesellschaftsform seien.

Schröter zitiert Bermbach:

„Die Vereinzelnung und Autonomisierung der Künste entspricht dem modernen gesellschaftlichen ‚Egoismus‘ wie ihre Einheit dem ‚Kommunismus‘ als dem an der griechischen Polis orientierten und dem Kunstwerk der Zukunft vorgeschriebenen gesellschaftlichen Ideal.“⁶²

Diesen Ansatz des gesellschaftlichen Einflusses auf die Medien behandelt auch Sarah Bay-Cheng, wenn sie auf die Phänomenologie der Avantgarde Bewegungen eingeht. Ausgehend von Gertrude Stein schreibt sie über den Zusammenhang von Avantgarde-Drama, Kino und Queerness, die in etwa gleichzeitig um 1895 aufkamen

⁶² Bermbach, Udo: Der Wahn des Gesamtkunstwerkes, 1994, In: Schröter, Jens, 1998, S. 3.

und drei dominante kulturelle und künstlerische Trends darstellten. Innerhalb eines Jahres führte Alfred Jarry das vielleicht erste avantgardistische Drama *Ubu Roi* auf, die Brüder Lumiere produzierten den ersten Film *La Sortie des usine Lumière* und Oscar Wilde brachte durch seine Verurteilung wegen Sodomie die Möglichkeit einer homosexuellen Identität ins offizielle Bewusstsein. Das Drama reflektierte die aufkommenden Spannungen und die Ungewissheit gegenüber dieser „modernen Welt“. Die Unsicherheit und Unberechenbarkeit des frühen zwanzigsten Jahrhunderts findet Wiederhall in den Ausdrucksformen dieser Trends. Wiederholung, Fragmentierung, Nichtlinearität und die auch für den Film nicht mögliche Reproduzierbarkeit der Realität. Diese Eigenschaften finden sich wie schon erwähnt nicht nur im Avantgarde-Theater sondern auch in dem großen Trend der Modernität: dem Kino.⁶³

Ad c) *intermedia* vs. *mixed media*

Innerhalb der Synthetischen Intermedialität unterscheidet Schröter zwischen *intermedia* und *mixed media*. In Anlehnung an Higgins seien die *mixed media* von den BetrachterInnen jederzeit als getrennt zu begreifen, wohingegen bei den *intermedia* eine konzeptuelle Fusion zugrunde liege⁶⁴. Hierauf gibt Schröter zu bedenken, dass es dem/der AnalytikerIn wohl kaum gelingen dürfte, die ursprünglichen Formen zu benennen, da dies auf Kosten der Einheit des Intermediums gehen müsste.

1.6.2. Formale oder Trans-mediale Intermedialität

Schröter bezieht sich auf Aumont, der darauf hinweist, dass der Film kein synthetisches Medium sei: „Im Medium ‚Film‘ werden Konzepte und Prinzipien anderer Medien thematisiert und ästhetisch realisiert und auch in anderen Medien Konzepte des Films.“⁶⁵

Aumont prägt den Begriff des variablen Auges, welches an einer historisch gegebenen „Ordnung des Sichtbaren“ partizipiert. Er geht davon aus, dass formale Ebenen des Sehens vorhanden und getrennt von einer medialen Basis – daher auch autonom ihr gegenüber – sind. Da diese *formale* Ebene des Sehens nun in verschiede-

⁶³ Bay-Cheng, Sarah, 2005, S. 11ff.

⁶⁴ Siehe Kapitel 1.5.1. a) Medienkombination

⁶⁵ Aumont, Jacques: L’Oeil interminable. Cinema et Peinture, In: Müller, Jürgen E.: Intermedialität und Medienwissenschaft, 1994, S. 133, In: Schröter, Jens, 1998, S. 5.

nen Medien seinen Ausdruck finden kann (z.B. in der Malerei, in der Fotografie oder im Film) ist sie *trans-medial*. Neben dieser formalen Ebene des Sehens können auch Fiktionalität, Rhythmizität oder Serialität Fälle von trans-medialen Strukturen sein.

„Zunächst muss man sich gegenwärtig halten, dass die zu eruiierende trans-mediale Ebene natürlich eine Abstraktion ist“⁶⁶, worin Schröter die in dieser Arbeit schon erläuterte Problematik der Identifizier- und Nachweisbarkeit anspricht. Er mahnt vor allzu schnellen Analogie-Bildungen, etwa zwischen kinematographischer Montage und kubistischer Malerei.⁶⁷

Nach diesen Ansätzen scheint es, dass transmediale Modelle in der Analyse nur um den Preis der Inkonsistenz eine Medienspezifik annehmen können:

„Wie kann eine Übertragung eines ‚medienspezifischen Verfahrens‘ in ein anderes Medium stattfinden, wenn das Verfahren spezifisch auf die Struktur seines Mediums angewiesen ist? Und wenn es übertragen werden kann, ist es schlichtweg nicht mehr für das erste Medium spezifisch, sondern mindestens für beide!“⁶⁸

1.6.3. Transformationale Intermedialität

Schröter folgert aus den Begrifflichkeiten von Philip Haywards *Re-Presentation* oder aus Maureen Turims *displacement*, dass die intermediale Beziehung in diesem Fall darin besteht, dass ein Medium ein anderes repräsentiert.

Ein Medium kann auf ein anderes verweisen, indem es dessen ‚normale‘ Gegebenheiten verfremdet oder transformiert. Auf diese Weise kann ein Medium ein anderes, repräsentiertes Medium kommentieren.⁶⁹ „Eine komplizierte Frage ist, ab welchem Punkt man sich berechtigt fühlen darf, von einer intermedialen Repräsentation zu sprechen.“⁷⁰ Es muss eine Repräsentation vorliegen, die explizit auf das repräsentierte Medium Bezug nimmt.⁷¹ Rajewsky stellt dieses Phänomen unter den zweiten Grundtyp intermedialer Systemerwähnung: die explizite Systemerwähnung⁷². Beide

⁶⁶ Schröter, Jens, 1998, S. 8.

⁶⁷ Vgl. Ebda., S. 5ff.

⁶⁸ Ebda., S. 9.

⁶⁹ Vgl. Schröter, Jens, 1998, S. 10.

⁷⁰ Ebda., S. 10.

⁷¹ Vgl. Ebda., S. 10.

⁷² Siehe Kapitel 1.5.4. a) explizite Systemerwähnung.

sind der Ansicht, dass dieser Bezug zum anderen Medium auf verschiedene Weisen geschehen kann, im Hinblick auf die Nachweisbarkeit liegt die Betonung auf dem Wort *explizit*, was für sie eine Markierung erforderlich macht.

1.6.4. Ontologische Intermedialität

Schröter erweitert Kristevas Begriff des *texte général* mit folgender Fragestellung:

„Gehen die klar abgegrenzten, durch irgendwelche ‚medienspezifischen Materialitäten‘ bestimmten Einheiten, die wir Medien nennen der intermedialen Beziehung voraus oder gibt es eine Art Ur-Intermedialität, die umgekehrt als Bedingung der Möglichkeit solcher Einheit fungiert?“⁷³

Bei der Beantwortung dieser Frage ist die Problemstellung der Historizität von Medien relevant. Durch die Veränderung der Medien ändert sich in Folge auch die Wahrnehmung von Medien. Spezifische Eigenschaften von Medien sind abhängig von den ‚umlagernden Bezugspunkten‘, d.h. von den Medien die als Kontrast herangezogen werden. So werden Medien immer wieder neue Plätze im gesamten Mediensystem zugewiesen.⁷⁴

Durch diese Definition aus der Abgrenzung zum Anderen baut sich eine Medienspezifität also nicht aus sich selbst heraus auf, sondern entwickelt sich aus Phänomenen, die ihm nicht eigen sind.

In Anbetracht der Tatsache, dass Medientheorien sich immer nur über Sprache oder Schrift äußern können, kommt hier ein weiterer *Einfluss* eines anderen Mediums hinzu, ohne den sich Medienspezifitäten nicht herausbilden können. In diesem Sinne sind Medien von Grund auf Konglomerate aus diversen Medien:

„Kein Medium [kann] ‚als es selbst‘, in seiner reinen Spezifität und Wesenhaftigkeit erscheinen ohne durch die Relationalität und Differentialität der Sprache/Schrift gegangen zu sein.“⁷⁵

Essenz aus diesen medientheoretischen Fragestellungen wäre die Erkenntnis, dass die „Intermedialität ursprünglich ist und die klar voneinander abgegrenzten ‚Mono-

⁷³ Schröter, Jens, S. 11.

⁷⁴ Vgl. Ebda., S. 12.

⁷⁵ Ebda., S. 13.

medien' das Resultat gezielter institutionell verankerter [...] Einschnitte und Ausschlussmechanismen sind.“⁷⁶

Schröter folgert, dass man wohl passend zum jeweiligen Zweck eine Spezifik konstruieren kann, die die Evaluierung bestimmter Objekte erlaubt.

Diese Aussage birgt auf der einen Seite eine gewisse Skepsis gegenüber der Intermedialitätstheorie, zeigt auf der anderen Seite jedoch die Relevanz einer Entwicklung einer Methodik. Je einheitlicher die Begrifflichkeiten der WissenschaftlerInnen gebraucht werden, desto genauer kann der Diskurs geführt werden. An dieser Stelle sei ein Zitat angeführt, das die Schwierigkeit desselben Vorhabens zeigt:

„Das Gleiten und Entgleiten der Begriffe gehört paradoxerweise – wie das (Ent-)Gleiten der Bilder – zum Prinzip der Intermedialität selbst. Darin liegt aber gerade seine Überlegenheit gegenüber traditionellen Abgrenzungen und Systematisierungen der Fachsprachen einzelner Medien, die die aktuelle Hybridisierungen der Medienszene gar nicht mehr erfassen können.“⁷⁷

Schröter entfernt sich von dem analysierenden, systematischen Moment Rajewskys und bildet in den hier dargestellten Beispielen der Intermedialität einen Übergang zu Paech, dessen Analysen sich von konkreten Einzelbeispielen lösen.

1.7. Forschungsansatz von Paech

Joachim Paech ist nicht auf der Suche nach Kategorien um intermediale Phänomene zu erkennen und zu benennen. Dies geht einher mit seiner Ansicht, dass Inhalten eines Medienwechsels zuviel Aufmerksamkeit geschenkt werden. Sein Fokus richtet sich auf den Formwandel selbst, die Inhalte analysierter Werke sollen nicht mit ihrer formalen Struktur verbunden werden.

Intermedialität nach Paech ist bei Schröter in Ansätzen zu finden und steht im Gegensatz zu Rajewsky. Mathias Mertens⁷⁸ teilt einen ähnlichen Standpunkt:

„Eine wirkliche InterMEDIALität kann nicht im Austausch der Formen bestehen, die die einzelnen Medien hervorbringen, sondern in der Wechselwirkung der

⁷⁶ Ebda., S. 13.

⁷⁷ Mecke, Jochen/Roloff, Volker: Kino-/((Ro)Mania. Intermedialität zwischen Film und Literatur, 1999, In: Rajewsky, Irina O., 2002, S. 46.

⁷⁸ Autor der Publikation „Forschungsüberblick: Intermedialität“, 2000.

Medien. Also: Was hat der Film/das Kino insgesamt mit dem Drama/dem Theater gemacht?⁷⁹

Paech geht von einer formalen Konstitution der Medien aus und bezieht technisch-apparative sowie soziologische Aspekte der Medien mit ein. Für ihn stellt Intermedialität einen medialen Transformationsprozess dar, den er formal systematisieren und figurativ darstellen will.

Paech problematisiert, dass der intermediale Diskurs häufig mittels Fallstudien stattfindet. Eine Schwierigkeit dabei ist, dass Intermedialität dadurch oft als ästhetisches Programm der jeweiligen untersuchten AutorInnen dargestellt wird. Ein weiteres Problem tritt auf, wenn mediale Transformationen mittels einer Zusammenführung von Inhalten mit formalen Strukturen beschrieben und analysiert werden. Sein Ziel ist es, den Formwandel selbst als Inhalt des Medienwechsels in einem Transformationsverfahren zu veranschaulichen. Paech und Mertens lösen sich von ersterer Sichtweise auf die Intermedialität, haben jedoch verschiedene Ansätze. Mertens übt Kritik an der Gebräuchlichkeit des Form-Begriffs von Rajewsky und Paech kritisiert ebenso die fragwürdige Möglichkeit Intermedialität im Sinne von medialen Transformation zu sehen, die die Inhalte analysierter Werke mit ihrer formalen Struktur verbunden haben.⁸⁰ Beiden geht es um den Ansatz, dass die intermediale Analyse sich damit beschäftigen soll, was zwischen den einzelnen Medien und Formen passiert.

Paech wendet sich gegen die Kategorisierung, die als Medienwechsel beschrieben wird. Oben angeführt wurden dafür Literaturverfilmungen. Er kritisiert, dass hier Kunstformen mit deren Medien vermischt werden: zwei Kunstformen (Literatur und Kino) werden zwar deren Medien (Buch und Film) gegenübergestellt, dann aber durchmischt analysiert. Wenn sich ein literarischer Text also in einen kinematographischen Text „verwandelt“, bleibt die Analyse zumeist auf der Ebene der Erzählung, ohne sich auf die Analyse des Medienwechsels, nämlich vom Buch zum Film zu konzentrieren. Angelehnt an die Position von Hansen-Löve, soll Intermedialität als Prozess gesehen werden, indem ein Formwandel eintritt. Intermedialität also, als Differenz-Form eines „Dazwischen“.⁸¹ Dieses Dazwischen kann man bei Prümm

⁷⁹ Mertens, Mathias, Mail vom 28. Sept. 2007.

⁸⁰ Vgl. Paech, Joachim: Intermedialität, In: Helbig, Jörg [Hrsg.]: Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets, 1998, S. 15.

⁸¹ Ebda., S. 16.

herauslesen: „wenn ein ästhetisches Objekt in mehreren Medien verfügbar und rezipierbar ist.“⁸²

In diesem Ansatz ist eine Konzentration auf das Medium *per se* zu erkennen, welche auch durch Jürgen E. Müller diskursiv definiert wird:

„[Ein] mediales Produkt [ist] dann intermedial, wenn es das multimediale Nebeneinander medialer Zitate und Elemente in ein konzeptionelles Miteinander überführt, dessen (ästhetische) Brechung und Verwerfung neue Dimensionen des Erlebens und Erfahrens eröffnet [...]“⁸³

In dieser Aussage steckt neben der Medienzentriertheit auch die Formulierung „konzeptionelles Miteinander“. Diese Form ist in Ansätzen auch bei Rajewsky vorhanden, die jedoch von einer Medienkombination, einer Fusion der Medien spricht, bei der die Rede von einer Dominanzbildung eines Mediums dem Anderen gegenüber ist. Aus dem Zitat von Müller ist eine neue Bedeutung herauszulesen, die Paechs Ansatz auszeichnet: Es geht um das „Dazwischen“, das sich auch in einer neuen Form des Erlebens und Erfahrens zeigt, nicht nur auf der „technischen“ Ebene.

In diesem Sinne kann man eine Linie zwischen obigen Zitat von Mathias Mertens über Joachim Paech zurück zu Jürgen E. Müller zeichnen, der meint: „zwischen unterschiedlichen Medien und nicht innerhalb spezifischer medialer Kontexte sollte sich die Intermedialität beziehen.“⁸⁴

Bei Rajewsky und großteils auch bei Schröter wird der Medienbegriff auf seinen technischen-apparativen Anteil und die künstlerische Praxis der handwerklich-technischen Bedingungen reduziert. Ein intermedialer Zugang auf der Ebene der ästhetischen Erfahrung wird zumeist ignoriert. Eine Brücke zwischen diesen Ebenen könnte nach Paech der Stil-Begriff sein, da er sich von der begrifflichen zur anschaulichen Form der Beziehung der Künste zieht. Der Stil verweist auf eine Form der Differenz auf Ebene der Kunstform (z.B. des Dramas) und des formalistischen Verfahrens (z.B. des Theaters).⁸⁵ Das Schauspiel kann im Theater und im Kino intermedial in Beziehung gesetzt werden, weil ihr „Medium“⁸⁶ sich in Form einer stilistischen Dif-

⁸² Ebda.

⁸³ Müller, Jürgen E.: Intermedialität, S. 127-128, In: Paech, Joachim, In: Helbig, Jörg, 1998: S. 17.

⁸⁴ Ebda.

⁸⁵ Paech, Joachim, In: Helbig, Jörg, 1998, S. 18.

⁸⁶ Man beachte hier die Verwendung von *Medium*.

ferenz unterscheidet. Das heißt: das Medium des Schauspiels ist im Theater wie im Kino vorhanden. Die Unterscheidung, seine Differenz lässt sie wiederum in Beziehung setzen, im Sinne von „wie wirkt das Medium des Schauspiels im Theater bzw. im Kino auf die ZuseherInnen?“. Handwerkliche oder technische Differenzen der Produktion von Schauspiel etwa würden „medienspezifisch“ als Form ihrer Unterscheidung als „Stil“ beobachtbar sein.⁸⁷

Paech folgert, dass das Konzept der Intermedialität auf sehr verschiedenen Ebenen operiert, zwischen denen sich Übergänge und Variationen beobachten lassen. Es kann sich handeln um:

- a) die Beziehung zwischen technischen Instrumenten oder Apparaten zur Beobachtung, Darstellung und Kommunikation von Ausschnitten der Realität.
- b) das wahrzunehmende Zusammenspiel von Medien zur kognitiven Konstruktion von Realität als erkenntnistheoretische Intermedialität.
- c) Medien werden als Qualität oder Grund von formalen Eigenschaften in Kunstwerken unterschieden.⁸⁸

Als Beispiel zur Diskussion intermedialer Transformationen nimmt Paech die Beziehung zwischen Fotografie und Film. Dabei konzentriert er sich auf die jeweiligen Medienbegriffe mit deren ontologischen Differenzen. Durch die Analyse von Medium und Form nähert er sich dem Diskurs profoundly an.⁸⁹

Im Rahmen dieser Arbeit wird versucht seine Ansätze auf das Theater/das Drama und das Kino/den Film zu beziehen. Bei Paech lassen sich die theoretischen Ansätze kaum von Medium und Form isoliert darstellen. Es ist schwer seine Ansichten auf die beiden Medien des Untersuchungsgegenstandes dieser Arbeit anzuwenden ohne dabei in die „praktische“ Analyse überzugehen. Dies zeugt von der Verflochtenheit seiner Überlegungen, die mit seiner Theorie des „Dazwischen“ nicht so einfach greifbar werden. Die hier festgelegten Möglichkeiten der Intermedialität werden im dritten Teil auf eine Anwendbarkeit überprüft.

⁸⁷ Vgl. Paech, Joachim, In: Helbig, Jörg, 1998, S. 18.

⁸⁸ Vgl. Ebda., S. 19ff.

⁸⁹ Vgl. Ebda.

Intermedialität zwischen Theater/Drama und Kino/Film

Zuerst bedarf es einer genauen Festlegung von welchem Medienbegriff man ausgeht, wo sich die ersten verzweigenden Möglichkeiten auftun. Es handelt sich beim Theater um ein szenisches Medium, das dem technischen Medium Kino gegenübersteht. Man kann nun unterscheiden zwischen dem Theater als Differenz von Kino, im herkömmlichen Sinn eines „Mediums“ und der Differenz zwischen Theater und Film im Sinne der Kunstform, also dem Drama. Der technischen Kunstform des Films liegt die Fotografie zugrunde, dessen Abbildungsprinzip die Reihenfotografie mit einer Koppelung zur Projektion ist. Dadurch ist der Film im Kino immer doppelt vorhanden: durch Aufzeichnung und Projektion. Um nun die Intermedialität zwischen den Kunstformen zu analysieren ist es wichtig, dass man unterscheidet, welcher Gattung der Kunstform Film man sich anschließt, wobei hier folgende Unterscheidung sinnvoll erscheint:

- a) der Spielfilm mit seinen diversen Genres, dem eine narrative, fiktionale Handlung zugrunde liegt;
- b) dem Dokumentarfilm, der ebenfalls narrativ sein kann, jedoch einen höheren beziehungsweise ausgewiesenen Bezug zur Realität hat und
- c) dem Trickfilm, in dem weder reale Personen noch reale Orte dargestellt, sondern Geschehnisse bloß in ihrer zeichnerischen oder andersartig animierten Form dargestellt werden.

Ob und wie sich die Arten der Intermedialität hinsichtlich der verschiedenen Gattungen unterscheiden, kann man nur feststellen, wenn man sie jeweils auf ebendiese bezieht. Hier soll, im Hinblick auf den Untersuchungsgegenstand – dem Spielfilm *Der Kick* – auf die erste Art eingegangen werden.

Paech führt McLuhan an, der davon spricht, dass der „Inhalt jedes Mediums immer ein anderes Medium ist“⁹⁰. Im neueren Medium⁹¹ Film – und hier ist wie gesagt vom SPIELfilm die Rede – ist das ältere Medium Fotografie und das ältere Medium des theatralen Dramas enthalten. Der Inhalt des Films wäre dann die Reihenfotografie mit Projektion und szenische Handlungen.

⁹⁰ McLuhan, Marshall: Die magischen Kanäle, 1968, In: Paech, Joachim, In: Helbig, Jörg, 1998, S. 19.

⁹¹ Der Medienbegriff wird hier bei Paech vermischt, da er nun auch die einzelnen Kunstformen als Medien ansieht. Im Folgenden werden also Film und Drama als Medien bezeichnet.

Erweiterter Medienbegriff

Bevor diese Gedanken nun weiter ausgeführt werden, soll der „Medien-Begriff“, wie ihn Paech in der Folge verwendet, erläutert werden.

Paech bezieht sich bei der Medienreflexion auf Luhmann und meint:

„die (apparativ-technische) Gegenständlichkeit des Mediums rutscht sofort in die Funktionale, wenn sie operativ aufgefasst wird, als Mittel zum fotografischen Zweck gewissermaßen, und es bleibt eine Form sichtbar, in der dieser Zweck erreicht wird. Das Medium dieser Form definiert sie, bleibt als Medien-seite ihrer Form jedoch unbeobachtbar.“⁹²

Intermedialität wurde schon bezeichnet als das „Dazwischen“ und kann als eine spezifische Form medialer Differenz gesehen werden, die eben „zwischen“ der Form des dramatischen und der Form des filmischen Mediums auftritt, demnach „figuriert“. Die Differenz-Form des Dramas (ihr Medium also!), soll in der filmischen Form Gestalt annehmen oder umgekehrt. Die Intermedialität tritt in dieser „Figuration“ auf und verweist auf ihr Medium (ihre Figuration, ihre Differenz-Form) selbst.

Um zuerst auf einer übergeordneten Ebene – Theater und Kino – zu bleiben stellt sich die Frage: Was ist nun das Medium des Theaters? Betrachtet man es von der Ferne stellt es sich durch die Bühne, das Bühnenbild, die DarstellerInnen, die Requisiten, das Schauspiel, die ZuschauerInnen, dem ZuschauerInnenraum, dem Vorgehen im ZuschauerInnenraum und die Interaktion zwischen „Bühne“ und „Publikum“ zusammen. Einige dieser Elemente sind sowohl im Theater als auch im Kino (wiederum nicht zu verwechseln mit der Kunstform des Filmes!) vorhanden. Im Kino gibt es die Leinwand, genauer gesagt, die darauf projizierten Bilder, welche die DarstellerInnen, den jeweiligen Ort der Handlung, das Schauspiel und die Requisiten absorbiert. Vorhanden sind ebenfalls die ZuschauerInnen und der ZuschauerInnenraum. Die Interaktion zwischen „Film“ und „Publikum“ ist jedoch nicht vorhanden. Schlussfolgernd bleiben nur die Elemente: Bühne, Bühnenbild, die DarstellerInnen, das Schauspiel und die Interaktion übrig um als *theatral per se* zu gelten. Jetzt kann man natürlich anmerken, dass im Kino durch den Film ebenfalls Schauspiel transportiert wird, was ist jedoch der genaue Unterschied zwischen den beiden?

⁹² Paech, Joachim, In: Helbig, Jörg, 1998, S. 20

Im Theater ist man sich dessen bewusst, dass die AkteurInnen auf der Bühne eine Rolle spielen. Diese Feststellung ist insofern nicht mehr ganz zeitgemäß, zieht man die neueren theatralen Formen wie sie z.B. von Christoph Schlingensiefel und Frank Castorf geprägt werden, mit ein. Man kann jedoch behaupten, dass durch die gleichzeitige Anwesenheit von DarstellerInnen und ZuschauerInnen die Fiktion in dem „Als-ob“ besiegelt ist, dass die auf der Bühne befindlichen Personen etwas spielerisch darstellen. Nun kommt man zu dem Punkt, an dem man bemerkt, dass bei den bisherigen Analysen, andere Ebenen den Vorrang hatten: es wurden Theorien des Intermedialen aufgestellt und mittels einzelner Elemente begründet. Bei dem Ansatz von Paech geht dies gleichsam Hand in Hand. So kann man nun eine „Form“ der Intermedialität aufzeigen, die im Grunde allgemeingültig sein sollte, da sie sich ja auf grundlegende Ausprägungen der Medien bezieht. Auf der anderen Seite ist dieses Phänomen – wie man später sehen wird – auch am Untersuchungsgegenstand *Der Kick* nachvollzieh- und entwickelbar. Man kann schlussfolgern, dass die Haltung von Paech gegenüber Fallstudien zweideutig gesehen werden kann: Es ist wichtig vom Medium *per se* auszugehen um eine Intermedialität festzustellen, kann dies aber durchaus mit einem „praktischen“ Beispiel untermalen. Wichtig dabei ist, die Ebenen nicht zu wechseln.

Paech konstatiert, dass die Strukturen eines Mediums vom anderen aufgenommen werden sollen. Wie kann dies das Kino vom Theater veranlassen? Beiden sind die Elemente des Schauspiels gemein und doch besteht der Unterschied, dass es beim einen ein Gleichzeitiges ist und das andere durch ein technisches Medium die Vorstellung wiedergibt, man sehe gerade ein Schauspiel. Die Fiktion ist also eine andere. Ein Film kann diese Gleichzeitigkeit niemals erreichen. Wenn man bedenkt, dass der Film ein reproduzierendes Medium ist, findet man bei Walter Benjamin passende Worte:

„Noch bei der höchstvollendeten Reproduktion fällt eines aus: das Hier und Jetzt des Kunstwerks – sein einmaliges Dasein an dem Ort, an dem es sich befindet.“⁹³

Was der Film jedoch erreichen kann, ist ein *Als-ob des Gleichzeitigen*. Da es sich beim Spiel von Grund auf um ein „Als-ob-Abkommen“ handelt, erkennen wir diese Möglichkeit an. Eine Mischung dieses „Als-ob“ und der Fiktion des Schauspiels könn-

⁹³ Benjamin, Walter, 1963, S. 11.

te also ein Element sein, das zwischen diesen Medien steht. Zum einen ist es unmöglich, dass die SchauspielerInnen lebendig aus dem Film steigen, eher erfahren die ZuseherInnen in der Bildwerdung, in dem Verschwinden der Leibhaftigkeit die Erkenntnis des Todes, wie schon Theoretiker wie Roland Barthes und Jean-Luc Godard feststellten.

Das „Als-ob-Abkommen“ des Schauspiels ist im Kino ein anderes als im Theater. Dieses Abkommen kann in den jeweiligen Medien auf verschiedene Art und Weise aufgenommen werden. Ist diese Herleitung in Bezug auf Historizität zu untersuchen oder sollte solch eine Feststellung nicht Gültigkeit beweisen, da sie vom „Eigentlichen“ des jeweiligen Mediums ausgeht? Da Formen des Theaters, die sich zu Beginn abseits der Bühnen abgespielt haben, schon lange auch dort ihren Platz finden – man denke wiederum an sämtliche postdramatische Formen der *Schlingensiefel/Castorf-Ära* – muss man den historischen Kontext klarerweise mit einbeziehen. Sukzessive handelt es sich bei diesen Formen – mehr als beim herkömmlich imitierenden Schauspiel – um einen Ausdruck des Lebens. Das Leben ist wiederum nur dem Theater eigen und kann es dem „toten“ Medium Kino nie sein. RezipientInnen sind jedoch bereit ihre Sinnesorgane neu zu organisieren und Benjamins Aussage bekommt in dieser Hinsicht intermediale Qualität:

„Die Dinge sich räumlich und menschlich ‚näher zu bringen‘ ist ein genau so leidenschaftliches Anliegen der gegenwärtigen Massen wie es ihre Tendenz einer Überwindung des Einmaligen jeder Gegebenheit durch die Aufnahme von deren Reproduktion ist.“⁹⁴

Eine Intermedialität zwischen Theater und Kino, könnte sich also in einer fiktiven Überwindung des toten Materials Film finden, eine „Sichtbarmachung“ des Lebens sein. Im Theater hingegen wäre es die „Sichtbarmachung“ des Unlebendigen, was einen intermedialen Bezug zum Kino darstellen könnte.

„Das Theater kennt prinzipiell die Stelle, von der aus das Geschehen nicht ohne weiteres als illusionär zu durchschauen ist. Der Aufnahmezene im Film gegenüber gibt es diese Stelle nicht. Dessen illusionäre Natur ist eine Natur des zweiten Grades; sie ist ein Ergebnis des Schnitts.“⁹⁵

Interessant ist in diesem Zusammenhang der Begriff der „Aura“ von Benjamin, der davon ausgeht, dass beim Film der Mensch zum ersten Mal in die Lage kommt, mit

⁹⁴ Benjamin, Walter, 1963, S. 15.

⁹⁵ Ebda., S. 31.

lebendigen Personen in Kontakt zu sein, jedoch auf deren Aura verzichten muss.⁹⁶ In Ahnlehnung an diese Sichtweise, kann eine Intermedialität zwischen Theater/Drama und Kino/Film eine *auratische Erfahrung des Un-/Lebendigen* sein.

Dies ist z.B. möglich durch eine Kommunikation mit dem Publikum aufgrund filmischer Mittel. Das Sichtbarmachen, dass es sich um Rollen handelt, die von SchauspielerInnen dargestellt werden, kann ein Heraustreten aus der Fiktion sein. Wenn ein/e DarstellerIn das Publikum „direkt anspricht“ zum Beispiel, nimmt er/sie mittels gewählter Mittel (diese können zum Beispiel ein Close-Up sein, in das der/die DarstellerIn frontal spricht) diese Interaktion mit dem Publikum auf. Dies kann nur einseitig geschehen, da dieser niemals eine Reaktion des Publikums während seines Spiels erkennen kann. Rezipientenorientiert kann das als „Dazwischen“ wahrgenommen werden.

Schlussfolgernd ist erkennbar, dass die Intermedialität eine spezifische Form medialer Differenz ist, die „zwischen“ den beiden untersuchten Formen der jeweiligen Medien „figuriert“.⁹⁷ Paech meint, dass Intermedialität dann stattfindet, wenn ein Medium auf die Differenz-Form selbst verweist.

Es lassen sich an diesem Beispiel zwei ineinander übergehende Ebenen unterscheiden:

- a) zum einen bedeutet Intermedialität eine spezifische Transformation, die als Form der Differenz im Verhältnis von Medium und Form ein „Dazwischen“ markiert.
- b) zum anderen bedeutet Intermedialität eine spezifische Transformation, die Form einer Differenzstruktur verfügbarer Anordnungen von „Stellen“ transformativer Beobachtungen ist.

⁹⁶ Vgl. Ebda., S. 25. Wichtig für weiterführende Überlegungen wäre an dieser Stelle den „Aura“-Gedanken von Benjamin näher zu untersuchen. Da sich die Herleitung des Begriffs der *auratischen Erfahrung des Un-/Lebendigen* auf Paech stützt, wird auf weitere Erläuterungen im Rahmen dieser Arbeit verzichtet.

⁹⁷ Paech, Joachim, In: Helbig, Jörg, 1998, S. 22.

Transformationen sind unmittelbar wirkende Formen der Differenz, die sich im Übergang von einer Form zur anderen zeigen, indem die vorangegangene Form zum Medium der folgenden wird.⁹⁸

Erklärt an obigem Beispiel ist das Schauspiel Medium des Kinos sowie des Theaters. Die Form des Übergangs, ihre transformative Differenz figuriert als wahrnehmbare „auratische Erfahrung des Un-/Lebendigen“ an den Stellen des Dazwischen, in Form ihres unsichtbaren, mechanischen, „toten“ Mediums der Darstellung von Schauspiel (im Kino) in der Differenz zu dem szenischen, lebendigen Medium der Darstellung von Schauspiel (im Theater).

Abschließend ist es Paechs Aussicht, dass es einer künftigen Theorie der Intermedialität als transformatives Verfahren gelingen könnte eine historisch begründete Systematik der Figurationen der Intermedialität in verschiedenen medialen Konstellationen herauszuarbeiten.⁹⁹

Die ausgewählten Forschungsansätze von Irina O. Rajewsky, Jens Schröter und Joachim Paech zeigen mittels unterschiedlicher Herangehensweisen ein breites Spektrum der Intermedialitätsforschung. Im zweiten Kapitel wird das empirische Anschauungsbeispiel *Der Kick* untersucht, das anschließend als Grundlage für eine intermediale Analyse dient.

⁹⁸ Vgl. Ebda., S. 23.

⁹⁹ Vgl. Ebda., S. 27.

2. DAS KICK-PROJEKT

Beim *Kick-Projekt* handelt es sich um das Theaterstück *Der Kick* sowie um gleichnamigen Spielfilm. Der Handlung zugrunde liegt die Tötung des Marinus Schöberl im deutschen Dorf Potzlow im Jahr 2002. Der Regisseur Andres Veiel führte Interviews mit Tätern, Opfern und DorfbewohnerInnen, aus denen er mit seiner Co-Autorin Gesine Schmidt ein Textkonzentrat zusammenstellte. 2005 wurde das Theaterstück *Der Kick* in Berlin uraufgeführt, 2006 hatte der Film Premiere.

2.1. Die Tat

Die Fakten zur Tatnacht sind, falls nicht anders gekennzeichnet dem Text des Stückes *Der Kick* entnommen¹⁰⁰. Da dieser Text ausschließlich aus Tatsachen-material besteht, wurden diese Aussagen verwertet um die Vorgänge hier zu rekonstruieren. Verwendet werden im Folgenden hauptsächlich Aussagen von Marcel Schöfeld, die er während verschiedener Verhöre tätigte.

Am Nachmittag des 12. Juli 2002 kam Sebastian Fink (17 Jahre) nach Seehausen um Marcel Schöfeld (17 Jahre) zu besuchen. Marco Schöfeld (23 Jahre) Marcells älterer Bruder – neun Tage zuvor aus dem Gefängnis entlassen – schlug vor, dass sie gemeinsam nach Strehlow zu Achim Fiebranz zu fahren. Am Hof von Achim Fiebranz wurde viel Alkohol konsumiert. Später stieß Marinus Schöberl (16 Jahre) zu ihnen und es wurde Karten gespielt. Währenddessen begann Marco Schöfeld zu stänkern.

Gegen 0.30 Uhr fuhren Sebastian Fink, Marinus Schöberl und die Brüder Marco und Marcel Schöfeld in die Wohnung Spiering. Frau Spiering und ihr Lebensgefährte schliefen bereits, so verschafften sich die Jugendlichen Zugang zum Haus, weckten die beiden und setzten sich anschließend alle gemeinsam auf die Veranda und tranken Schnaps. Dort begann Marco Schöfeld Marinus Schöberl zu beschimpfen. Er fragte und sagte immer wieder, ob er oder dass er ein Jude sei. Als Versuch ihn zu besänftigen, bestätigte dieser irgendwann unwahrheitsgemäß, dass er Jude sei. Marco begann daraufhin Marinus zu schlagen und auch Marcel und Sebastian Fink misshandelten ihn.

¹⁰⁰ Abgedruckt in: Theater heute. Nr. 6 Juni 2005, S. 48-55. Und in: Veiel, Andres: *Der Kick*. Ein Lehrstück über Gewalt, 2007, S. 8-61.

Die Brüder Schönfeld und Sebastian Fink waren bereits mit den Fahrrädern nach Hause unterwegs, als sie doch umdrehten um Marinus zu holen. Sie zwangen ihn, sich seine nassen Sachen wieder anzuziehen, die er abgelegt hatte, nachdem Sebastian Fink auf ihn uriniert hatte. Neuerlich am Heimweg beschloss Marco, noch zum Schweinestall zu fahren, um dort Marinus etwas Angst einzujagen.

Im Stall schlugen die Jugendlichen weiter auf Marinus ein. Marcel Schönfeld erinnerte sich an eine Szene des Films *American History X*, in der ein Schwarzer von einem Neonazi gezwungen wird in eine Bordsteinkante zu beißen und forderte so Marinus auf, dass er sich hinknien und in die Kante von den Futtertrögen beißen sollte. Marinus kam der Aufforderung nach, hob jedoch den Kopf wieder, worauf ihn die anderen erneut schlugen. Nach der zweiten Aufforderung biss Marinus Schöberl nochmals in die Kante und Marcel Schönfeld sprang mit beiden Füßen auf seinen Kopf. Marinus röchelte und war noch leicht bei Bewusstsein. Marco Schönfeld, war dagegen einen Arzt zu holen und meinte, dass sie ihn jetzt richtig töten sollten. Marcel Schönfeld war einverstanden. Marcel warf mit voller Wucht zweimal hintereinander einen Gasbetonstein auf den Kopf von Marinus, danach wurde durch Marco kein Puls mehr festgestellt. Sebastian Fink und Marcel Schönfeld gruben ein Loch bei der Jauchegrube, wo sie den Leichnam hineinwarfen.

Im folgenden November sagt Marcel Schönfeld bei einem Fest im Club von Potzlow in betrunkenem Zustand zu Matthias Muchow, einem sehr guten Freund von Marinus, dass er wisse wo dieser ist. Matthias geht mit einer Freundin zum Schweinestall und gräbt bei der Jauchgrube die Leiche von Marinus Schöberl aus.

Jürgen Schönfeld fährt seinen Sohn Marcel am Abend des 18. November 2002 nach Buckow ins Internat. Da die Wegstrecke an besagten Schweinestall vorbeigeht, sehen die beiden, dass dort Polizei war. Marcel wusste, was dies bedeutete und wurde an selbigen Abend zum ersten Mal vernommen.

Marco Schönfeld ist strafrechtlich bereits mehrfach in Erscheinung getreten. Er wurde 1999 nach mehreren Verwarnungen zu drei Jahren Haft ohne Bewährung verurteilt und am 3. Juli 2002 aus der Haft entlassen, neun Tage vor dem Mord in Potzlow. Vier Wochen später raubt er ein Auto und schlägt den Schwarzafrikaner Neil Duwhite ohne äußerlichen Grund krankenhauserreif. Dafür wird er im Oktober 2002 vom Landgericht Neuruppin zu einer Freiheitsstraße von drei Jahren verurteilt.

Im November 2002 wird er in Haft mit dem Mordvorwurf an Marinus Schöberl konfrontiert. Er verweigert dazu jede Aussage.

Am 23. Oktober 2003, dem Tag der Urteilsverkündung, verstarb Birgit Schöberl, Mutter von Marinus, an einem Krebsleiden. Das Landgericht Neuruppin lässt folgendes Urteil verkünden:

Das Gericht geht nicht von einem gemeinsam geplanten Mord aus. Sebastian Fink erhält wegen Körperverletzung in Tateinheit mit Nötigung in vier Fällen eine Einheitsstrafe von zwei Jahren.¹⁰¹

Der Angeklagte Marcel Schönfeld wird wegen Mordes sowie gefährlicher Körperverletzung in Tateinheit mit Nötigung zu einer Einheitsjugendstrafe von 8 Jahren und 6 Monaten verurteilt.

Der Angeklagte Marco Schönfeld wird unter Einbeziehung der im Urteil vom 7.05.2003 verhängten Einzelstrafe wegen versuchten Mordes und gefährlicher Körperverletzung in Tateinheit mit Nötigung in vier Fällen zu einer Gesamt-freiheitsstrafe von 15 Jahren verurteilt.

Sebastian Fink verlässt als freier Mann den Gerichtssaal. Das Gericht hat den Haftbefehl aufgehoben, da er sich seit fast einem Jahr in Untersuchungshaft befand und schon die Hälfte seiner Strafe beglichen hat. Bei nicht vorbestraften Jugendlichen gilt in der Regel, dass sie nach Hälfte der Strafe freigelassen werden, wenn sie während der Haft kooperieren und nicht weiter auffällig werden.¹⁰²

2.2. Prolog zum Kick-Projekt

Im Nachwort der Publikation *Der Kick. Ein Lehrstück über Gewalt* schildert Andres Veiel, wie er die Situation nach dem Mord in Potzlow wahrgenommen hat und wie er mit der Dramaturgin und Co-Autorin Gesine Schmidt an die Arbeit zum Theaterstück heranging.¹⁰³

Nach dem Fund des Leichnams von Marinus Schöberl stand Potzlow im Mittelpunkt des Medieninteresses, welches vor Ausdrücken wie „Faschodorf“ nicht zurück-

¹⁰¹ Vgl. Veiel, Andres: *Der Kick. Ein Lehrstück über Gewalt*, 2007, S. 186.

¹⁰² Vgl. Ebda., S. 187.

¹⁰³ Im folgenden Kapitel: Vgl. Ebda., S. 277 ff.

schreckte ohne sich diffizil mit dem Tathergang auseinandergesetzt zu haben. Viele BewohnerInnen fühlten sich durch grobe Unterstellungen stigmatisiert und reagierten mit Ablehnung gegenüber JournalistInnen, leider auch jenen, die versuchten ein differenzierteres Bild zu zeichnen. Durch diese Wechselwirkungen wurde die Tat oberflächlich behandelt. Die Biografien der Täter, das Verhältnis der Schönfeld-Brüder untereinander und zu deren Eltern, sowie die Rolle des Umfeldes wurden von den Medien nicht beleuchtet.

Die Schlagzeilen über die Tat verfehlten ihre Wirkung auch bei Andres Veiel nicht, der jedoch eine vielschichtige und komplizierte Wirklichkeit dahinter vermutete. Die Grundidee einen Dokumentarfilm zu drehen, scheiterte bereits bei den ersten Recherchen, da der Unmut des Dorfes allzu groß war. Zwei Jahre nach der Tat, nach einem Angebot des Berliner Maxim-Gorki-Theaters in Zusammenarbeit mit dem Theater Basel, begann er schließlich mit Gesine Schmidt die Vorarbeit für Gespräche und Interviews mit den DorfbewohnerInnen. Ohne Termindruck konnten sie sich langsam und mit Überzeugungsarbeit das Vertrauen der BewohnerInnen erwerben. Langsam begann die Kommunikation mit den Eltern Schönfeld, die versuchten die Tat zu reflektieren und begannen sich mit der eigenen Biografie auseinander zu setzen. Es zeigte sich, dass sie nicht dem Bild entsprachen, welches durch die Medien in der Öffentlichkeit von ihnen gezeichnet worden war.

Marco Schönfeld trafen Veiel und Schmidt im November 2004 in der Haftanstalt Wulkow und über den Anwalt gelang es auch Kontakt zum jüngeren Bruder Marcel herzustellen, welcher anfänglich die Auflage machte, die Tat nicht in Gesprächen zu thematisieren. Nach dem dritten Gespräch brach er von sich aus die Abmachung und ging in einem mehrstündigen Monolog jedes Detail der Tat noch einmal durch. Zu Sebastian Fink konnte kein Kontakt hergestellt werden, was jedoch nicht die Ursache für die großflächige Auslassung im zugrunde liegenden Text *Der Kick* ist.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Aus dramaturgischen Gründen wird im Stück hauptsächlich auf die Brüder Schönfeld eingegangen. Sebastian Finks Biografie großflächig in den Text einfließen zu lassen, hätte neue thematische und dramaturgische Punkte zum Vorschein gebracht, was für den Stücktext jedoch zu weitläufig gewesen wäre.

Insgesamt führten sie mit mehr als vierzig Menschen lange Gespräche und erhielten Zugang zu weiteren Dokumenten: den psychiatrischen Gutachten von Marco und Marcel Schönfeld, den Anklageschriften und den Urteilen.

Interviewmaterial von Birgit Schöberl, der Mutter von Marinus bekamen Veiel und Schmidt von Gabi Probst, Journalistin beim RBB, welche vor Schöberls Tod im Oktober 2003 ein differenziertes Fernsehfeature¹⁰⁵ machte. Protokolle von Gesprächen mit Torsten Muchow, Vater von Matthias, welche für den Film *Zur falschen Zeit am falschen Ort* geführt wurden, stellte Tamara Milosevic zur Verfügung.¹⁰⁶

Die Auswahl der Interviewpassagen für den Stücktext wurde von der Frage geleitet, wie man sich der Tat annähern kann, ohne die Täter auf dieselbe stigmatisierende Weise zu behandeln, wie dies zuvor die Medien taten. Für Veiel und Schmidt war es von Bedeutung Marco und Marcel Schönfeld eine Biografie jenseits der Tat zu geben, jedoch sollte die Grausamkeit des Totschlags weder ausgeblendet noch verharmlost werden. Veiel merkt auch an, dass durch „Erklärung“ der Tat mittels sozialer und psychologischer Fehlentwicklungen, der Eindruck entsteht, dass alle Opfer der Verhältnisse sind. Diese „Viktimisierung“ verleugnet jedoch die Tatsache, dass die Täter nach ihrer Haftentlassung eine Chance auf ein neues Leben haben, das Opfer hingegen nicht.

Unter diesen Aspekten war es das Ziel, die Hintergründe der Tat soweit es geht zu verstehen, ohne damit für den Mord Verständnis zu entwickeln.

Aus 1500 Seiten Interviewmaterial wurden vierzig als fragmentarisches Konzentrat zusammengefasst und bilden den Text für das 2005 uraufgeführte Theaterstück *Der Kick* und den gleichnamigen Film, welcher 2006 fertig gestellt wurde. Nach der Premiere des Films begann eine weitere Recherchephase, welche durch Debatten der RezipientInnen ausgelöst wurde. So entstand die Publikation *Der Kick. Ein Lehrstück über Gewalt* (2007), welche eine vertiefende Analyse darstellt, weiterhin aber auf einfache Erklärungs- und Lösungsangebote verzichtet.

¹⁰⁵ Gabi Probst: „Warum hat dir keiner geholfen? Der Mord in Potzlow“, RBB, 2003.

¹⁰⁶ Auf diesen Film wird im Kapitel über Medien-Rezeption eingegangen.

2.3. Andres Veiel

Das folgende Kapitel widmet sich dem Stückeschreiber, Drehbuchautor und Regisseur Andres Veiel. Bei einer Betrachtung seiner vorangehenden filmischen Arbeiten kann man seine Arbeitsweise gut rekonstruieren und es ist interessant, wie sich verschiedene seiner Schwerpunkte beim *Kick-Projekt* sammeln, was auch für die Analyse von *Der Kick* eine befruchtende Erweiterung ist.

Andres Veiel wird am 16. Oktober 1959 in Stuttgart geboren. 1982 beginnt er an der Freien Universität in Berlin Psychologie und in den Nebenfächern Ethnologie und Publizistik zu studieren. 1988 erhält er sein Diplom, will aber nicht als Psychologe arbeiten. Seit Mitte der 80er Jahre schreibt er Drehbücher und Theaterstücke, inszeniert auch. Nach der Videodokumentation *Machbar* (1982) und dem Kurzfilm *Warum läuft Her Z. nicht Amok?* (1985) wendet er sich gänzlich seinen filmischen Interessen zu. Andres Veiel absolviert von 1985 bis 1989 eine Regie- und Dramaturgieausbildung im Rahmen der internationalen Seminare am Berliner Künstlerhaus Bethanien, wo ihn im Rahmen der Seminare vor allem die Begegnung mit dem polnischen Regisseur Krzysztof Kieslowski prägt.¹⁰⁷ Er nimmt Lehraufträge an verschiedenen Filmhochschulen und Universitäten wahr, u.a. der FU Berlin und den Universitäten Zürich, Johannesburg und New Delhi. Er ist Mitglied der Europäischen und der Deutschen Filmakademie und wurde für seine Filme mit zahlreichen nationalen und internationalen Auszeichnungen geehrt.¹⁰⁸

Erste Theater-Erfahrungen machte Veiel in der Justizvollzugsanstalt Tegel, wo er eine Gefängnistheatergruppe aufbaute. Nachdem er sich der Anstaltsleitung widersetzte, indem er die Originalfassung eines Stückes, und nicht dessen zensierte Version spielte, wurde er gekündigt und stieß auf eine Altentheatergruppe. Anfangs kaum begeisterungsfähig, faszinierte ihn bald die alternde Schauspielerin Inka Köhler-Rechnitz, mit der er schließlich die Dokumentation *Winternachtstraum* drehen sollte.

¹⁰⁷ <http://www.film-zeit.de>, Archiv, Download vom 27.5.2007.

¹⁰⁸ Vgl. Schmidt, Gesine: *Der Kick*. Programmheft. Hg. Theater Basel und Maxim Gorki Theater. Spielzeit 2005/2006, S. 7.

2.3.1. Winternachtstraum (1990/91)¹⁰⁹

Ende der Zwanziger Jahre schloss Inka Köhler-Rechnitz ihre Schauspiel-ausbildung ab. Ein Engagement am Görlitzer Stadttheater kann sie nicht annehmen, da ihr Ehemann die damals notwendige Zustimmung verweigert. In den Dreißiger Jahren ist sie als Halbjüdin vor der Deportation in ein Konzentrationslager bedroht, der sie sich mehrmals entziehen kann. Sechzig Jahre später steht sie mit der Alten-Laienspielgruppe erstmals in Berlin auf der Bühne. Veiel schreibt ein Stück für sie, arbeitet es mit ihr ein und die Premiere soll am Görlitzer Stadttheater sein. Parallel dazu dreht er eine Dokumentation über die Proben, ihr Leben und was es bedeutet, so spät einen Traum in Erfüllung gehen zu lassen.

2.3.2. Balagan (1993) und Die Überlebenden (1996)

Als sich im August 1990 Thilo Mattenklott, ein Freund und Klassenkamerad von Veiel das Leben nimmt, beschließt er einen Film über ihn und zwei weitere Klassenkameraden zu machen, die ebenfalls den Freitod gewählt haben: Tilman Hofrichter und Rudi Jaschke. Die Recherchen gestalteten sich schwierig, da das Thema Suizid von einem Tabuschleier umgeben war und die Beteiligten nicht an einem Film mitwirken wollten. Schließlich erhielt er jedoch alte Fotos, Tagebuchauszüge, Gedichte sowie Adressbücher. Die Recherchetätigkeit wurde durch die Kenntnis, dass Thilo Mattenklott seine damalige Freundin zum Ende der Beziehung hin vergewaltigt hat unterbrochen, da Veiel nicht wusste wie er sich nun der gewalttätigen, dunklen Seite seines Freundes stellen sollte.

Zu dieser Zeit wurde ihm von der Redaktion Schauspiel des ZDF ein Projekt in Israel angeboten, wo eine Gruppe mit einem palästinensischen und drei jüdisch-israelischen SchauspielerInnen ein Stück über die Gegenwärtigkeit des Holocaust gemacht hat. Die ProtagonistInnen stellten sich jeweils der eigenen Geschichte und ließen ein radikales, manchmal unerträgliches Theaterszenario entstehen, das die ZuschauerInnen nach fünf Stunden schweißgebadet und vollkommen irritiert ins Leben entließ. Zahlreiche Konflikte in Bezug auf die Nationalitäten der Beteiligten und die verschiedenen Einstellungen zu den beiden Projekten (das Theater und den

¹⁰⁹ Filmografische Notizen zu sämtlichen in dieser Arbeit erwähnten Filme im Anhang.

Film darüber) prägten die Arbeit, ließen jedoch *Balagan* zu einer filmischen Dokumentation über die Theatergruppe „Akko“, das mit dem Stück „Arbeit macht frei“ Furore machte, werden.

Geprägt von den Erfahrungen in Israel setzte Veiel die Recherchen zu *Die Überlebenden* fort, bekam nach großer Skepsis eine Filmförderung und begann im Frühjahr 1995 zu drehen. Im Februar 1996 wurde der Film auf der Berlinale uraufgeführt.

2.3.3. Black Box BRD (2001)

Zeitgleich mit der Fertigstellung von *Die Überlebenden* fand der Prozess gegen das RAF-Mitglied Birgit Hogefeld statt. Sie war mit Wolfgang Grams 1984 in den Untergrund gegangen. Veiel hatte vor, Lebensgeschichten im radikal politischen Umfeld zu erzählen – mit unterschiedlichen Konsequenzen. Er entschloss sich den Schwerpunkt auf die Opferseite auszuweiten und nahm mit Traudl Herrhausen, Witwe des 1989 ermordeten Sprechers der Deutschen Bank, Alfred Herrhausen Kontakt auf. Nach beharrlicher mehrjähriger Vertrauens- und Überzeugungsarbeit, akzeptierten beide Seiten eine Gegenüberstellung von Grams und Herrhausen. So stehen der RAF-Aktivist Wolfgang Grams und der prominente Top-Manager Alfred Herrhausen für die feindlichen Lager einer polarisierten Gesellschaft.

2.3.4. Die Spielwütigen (1996-2003)

Während der Recherchen für *Black Box BRD* begann Veiel im Mai 1996 mit den Vorbereitungen zu *Die Spielwütigen*. Darin dokumentiert Veiel den Weg von drei Schauspielschülerinnen und einem Schauspielschüler zum Traumberuf. Veiel hat sie über sieben Jahre hinweg begleitet, zeigt ihr Vorsprechen bei der Aufnahmeprüfung, ihre Erfolge, ihre Misserfolge, spricht über Träume und Ziele und ihren Berufseinstieg. SchauspielschülerInnen, denen Veiel absagen musste am Film teilnehmen zu können, erschwerten es ihm an der Hochschule zu filmen und verbreiteten teilweise bis zu DozentInnen schlechte Stimmung. Auch mit den ProtagonistInnen war es in dieser langjährigen Zusammenarbeit nicht immer einfach und jede/r von ihnen war mehrfach an dem Punkt auszusteigen. Schließlich aber erzählt *Die Spielwütigen* eine Geschichte vom Erwachsenwerden, von der Suche nach dem eigenen Weg und dem

Überwinden von Widerständen. Aus 240 Stunden Material stellt das Filmteam einen 103minütigen Film her.¹¹⁰

In diesen filmischen Arbeiten, die dem *Kick-Projekt* vorangehen, zeigt sich Veiels typische Arbeitsweise: Er gewinnt das Vertrauen der ProtagonistInnen, anfängliche Reserviertheit wandelt sich zu intensiver Gesprächsbereitschaft. Dabei bewertet Veiel seine GesprächspartnerInnen nicht, sondern versucht ein Gleichgewicht zu finden, welches es zulässt sich ganz auf sie einzulassen und doch den nötigen Abstand eines Regisseurs zu wahren. So gelingen ihm eindrucksvolle und in Erinnerung bleibende Einblicke in Persönlichkeiten, sie zumeist Historien widerspiegeln. Mit dieser Arbeitsweise stellt sich der Regisseur ganz in die Tradition klassischer dokumentarischer Erzähltechniken.¹¹¹

Es zeichnet sich ab, dass Veiel sich in seiner Arbeit mit dunklen Seiten der Gesellschaft beschäftigt. So ist die Thematik des Holocaust in der Dokumentation *Balagan* und auch in *Winternachtstraum* sowie in *Der Kick* Gegenstand. Die schwierige Problematik des Suizids wird in der Dokumentation *Die Überlebenden* behandelt. Das Reizthema Terrorismus wird von ihm in *Black Box BRD* aufgenommen und die RAF wird auch im gegenwärtigen Filmprojekt *Vesper, Ensslin, Baader* wieder Thema sein.

Erkennbar ist auch, dass der Bezug zum Theater immer wieder zum Vorschein kommt. So schreibt er im *Winternachtstraum* ein Theaterstück für Inka Köhler-Rechnitz, studiert es mit ihr ein, inszeniert und dreht gleichzeitig eine Dokumentation mit Schwerpunkten abseits des Theaterstückes. Bei *Balagan* dokumentiert er die Theaterarbeit einer politischen Gruppe und die Auseinandersetzung dieser mit historischen Themen, welche im Bezug zur Gegenwart stehen. Bei *Die Spielwütigen* konzentriert er sich konkret auf die, von denen das Theater lebt: das Leben der SchauspielerInnen.

Interessant ist schließlich, dass bei *Der Kick* diese Themen auf eine besondere Weise kumulieren. Es geht um einen Mord, Ausländerfeindlichkeit, Antisemitismus, ein Stück Geschichte, das Nicht-Zurechtfinden des Einzelnen, um eine Dokumentation

¹¹⁰ Vgl. Veiel, Andres. In: Booklet zur DVD-Edition der Filmemacher: Andres Veiel, hrsg: Neue Visionen, Medien.

¹¹¹ <http://www.film-zeit.de>, 2007.

und den Rahmen bildet das Theater. Inwiefern das Filmische in das Theaterstück einfließt und vice versa, wird im 3. Teil dieser Arbeit genauer analysiert.

Veiels Arbeitsweise gibt Anlass den Gegensatz von Realität und Fiktion im Hinblick auf das Dokumentarische seiner Arbeit und Dokumentarische Ansätze generell zu untersuchen.

2.4. Realität und Fiktion in den dokumentarischen Arbeiten von Andres Veiel

Das Programmheft zum Theaterstück *Der Kick* verweist in einem Abschnitt auf Peter Weiss' *Notizen zum Dokumentarischen Theater*. Zum einen bezieht sich *Der Kick* auf Dokumentartheater, distanziert sich jedoch auch von dieser Theaterform, wie im Folgenden Kapitel erläutert wird.

Peter Weiss meint:

„Das dokumentarische Theater ist ein Theater der Berichterstattung. Protokolle, Akten, Briefe [...] bilden die Grundlage der Aufführung. [...] Das dokumentarische Theater enthält sich jeder Erfindung, es übernimmt authentisches Material und gibt dies, im Inhalt unverändert, in der Form bearbeitet, von der Bühne aus wieder.“¹¹²

Diesen Ansatz teilt Veiel indem er wie oben erwähnt Gerichtsprotokolle, psychiatrische Gutachten und Interviewmaterial benutzt, um den Text zu montieren.

Da eine ähnliche Arbeitsweise von Veiel und Weiss erkennbar wird, ist ein kurzer Exkurs zu Peter Weiss und *Die Ermittlung* sinnvoll.

Die Ermittlung wurde am 19. Oktober 1965 an 15 verschiedenen Theatern der BRD gleichzeitig uraufgeführt¹¹³, darunter Ost- und Westberlin, Dresden, Essen, Köln, Leipzig, München, Potsdam und Stuttgart. Damals war das Thema der Konzentrationslager und Massenvernichtung von Juden noch nicht im öffentlichen Bewusstsein der Menschen und so nannte es Erwin Piscator, damaliger Direktor der Freien

¹¹² Peter Weiss: *Notizen zum dokumentarischen Theater*. Aus: Peter Weiss: *Rapporte 2*. Suhrkamp Verlag 1971, In: Schmidt, Gesine: *Der Kick*. Programmheft. 2005, S. 23.

¹¹³ Im weiteren Verlauf der Aufführungsgeschichte wird *Der Kick* auch an verschiedenen Theatern in Deutschland aufgeführt. Diese Inszenierungen sind jedoch nicht Gegenstand dieser Arbeit.

Volksbühne in Westberlin eine „Verpflichtung“ dieses Stück aufzuführen, trotz der Belastung für die SchauspielerInnen.

Peter Weiss besuchte die Verhandlungen des Ausschwitz-Prozesses, dem ersten KZ-Prozess, im Frühsommer 1964 am Landgericht Frankfurt und verfasste anhand von stenografischen Notizen ein Protokoll, welches ihm als Grundlage für seinen Theatertext diente. Weiss hielt sich eins zu eins an diese Protokolle, kürzte und gliederte sie, fügte dem Ganzen jedoch nichts hinzu. Er selbst meinte, dass er dieses Wirklichkeitsmaterial nach seinen Kompositionsprinzipien zusammenstellte.

Das Presseecho war ungewöhnlich lebhaft und löste die Diskussion aus, ob so ein Stoff auf die Bühne gehöre. Auch der Vorwurf der kommunistischen Propaganda trat zutage. Weiss agiere mit diesem Stück gegen die BRD und für den Osten.¹¹⁴

Auch Veiel löste viele Diskussionen mit seiner Arbeit aus: zum einen unter den BewohnerInnen von Potzlow über die Bearbeitung des Mordes an Marinus Schöberl und die Geschichte des Dorfes und die damit zusammenhängenden Erlebnisse der einzelnen EinwohnerInnen. Auf der anderen Seite wurde auch eine politische Diskussion in Gang gebracht: es wurde die Frage nach der Sozialarbeiterin, deren Stelle gekürzt worden war wieder aufgeworfen, es stellte sich die Frage nach Prävention solcher Vorgänge, nach Ursachen und welche Rolle der Politik zukommt.

Was Veiel hingegen mit den Ansätzen des Dokumentarischen Theaters der Siebziger – und somit von Peter Weiss – unterscheidet, ist die politische Intention:

„Es ist wichtig, dass sich der Zuschauer selbst erarbeitet was er denkt. Und in vielen Dokumentartheatern der 70er und 80er Jahren war es ja die gesellschaftspolitische Vorgabe was gut und was schlecht ist und was der Zuschauer zu denken hat. Es war sehr viel zugespitzter und konkreter.“¹¹⁵

Brian Barton schreibt in seinen Ausführungen zum Dokumentartheater, dass wissenschaftliche Methoden zur Bearbeitung des Stoffes angewendet werden sollen und verweist auf Piscator, der dies schon früher erkannt hat¹¹⁶:

¹¹⁴ Vgl. Schlanstein, Beate: Rückblende: Vor 30 Jahren uraufgeführt – Auschwitz auf der Bühne – „Die Ermittlung“ von Peter Weiss, WDR, 1990.

¹¹⁵ Veiel, Andres: Interview, 28.01.2007.

¹¹⁶ Vgl. Barton, Brian: Das Dokumentartheater, 1987, S. 8.

„Behaupten kann man vieles; nicht einmal durch Wiederholung wird die Behauptung wahrer oder wirksamer. Der Beweis, der überzeugt, kann sich nur auf eine wissenschaftliche Durchdringung des Stoffes aufbauen.“¹¹⁷

Veiel hingegen hat nicht den Anspruch etwas zu beweisen, sondern strebt einen offenen Prozess an, der eher mit einem Lehrstück von Brecht beschrieben werden könnte, „im Sinne der persönlichen Auseinandersetzung mit etwas wo der Zuschauer zu eigenen Entschlüssen provoziert wird, wo er selbst denken muss.“¹¹⁸

Durch die Selektion der Passagen, die später als Text dienen sollen, nimmt der/die AutorIn dem Stoff gegenüber eine eigene Perspektive ein und somit sollte die Tendenz zwischen offener Agitation oder unlösbarer Fragen zum Nachdenken als Produkt subjektiver Entscheidungen betrachtet werden.¹¹⁹ Vieiels Ziel ist es subjektive Perspektiven zu schmälern indem er nicht sagt:

„ ‚so ist es‘, sondern ganz bewusst [versucht] Widersprüche so zu verkanten, dass derjenige der sich damit auseinandersetzt, zu einer eigenen Haltung provoziert wird.“¹²⁰

Zu einer Genrebestimmung des Dokumentartheaters meint Brian Barton, dass

„wie andere Formen der Dokumentarliteratur das Dokumentarstück seinen Ursprung in der Vorstellung [hat], dass die Fiktion nicht mehr in der Lage sei, gewisse Aspekte der Wirklichkeit ausreichend darzustellen.“¹²¹

Diesem Ansatz widerspricht Veiel, indem er meint, dass das Dokument erstmal schon ein Abbild von Wirklichkeit ist, aber in dem Moment wo man eine Kamera oder ein Tonband einschaltet, greife das Medium als solches schon ein. Die/Derjenige, welche/r befragt wird, ist sich bewusst, dass er/sie gefilmt wird, verschweigt etwas, redet oder verhält sich anders und damit werde die Wirklichkeit schon beeinflusst. Zum Zweiten ist für Veiel auch klar, dass mit der Tatsache, wen man interviewt, was man fragt und wie man es später montiert, mit der Behauptung man stelle ein Dokument her schon in der Fiktion, in der Fiktionalisierung des Materials ist.¹²² Vieiels stellt, durch die Art der Montage bestimmte Aspekte von Wirklichkeit in einem offenen Verfahren dar.

¹¹⁷ Piscator, Erwin: Schriften I, Berlin [Ost], 1968, S. 65, In: Ebda. S. 8.

¹¹⁸ Veiel, Andres: Interview, 2007.

¹¹⁹ Vgl. Barton, Brian, 1987, S. 7 ff.

¹²⁰ Veiel, Andres: Interview, 2007.

¹²¹ Vgl. Barton, Brian, 1987, S. 1.

¹²² Veiel, Andres: Interview, 2007.

Bartons Aussage, dass die Fiktion nicht mehr in der Lage sei, gewisse Aspekte der Wirklichkeit darzustellen¹²³, sieht Veiel von einem anderen Blickwinkel und meint in Bezug auf den Dokumentarfilm, dass in der Inszenierung oft mehr Wahrhaftigkeit liegt, da man sich im Schutz einer Rolle oft sicher fühlen kann. Bei *Die Spielwütigen* hat Veiel teilweise Szenen inszeniert und bei *Ein Winternachtstraum*, konnte sich die Protagonistin Inka Köhler-Rechnitz im Spiel öffnen, wie sie es teilweise bei Interviews nicht tat. Grundsätzlich war es schwierig mit ihr über Liebesbeziehungen, die sie im Dritten Reich hatte zu sprechen, aber wenn sie Texte aus Peter Weiss' *Marat/Sade* spielte, konnte sie eine große Sinnlichkeit zeigen, da auf der Bühne alles erlaubt ist, was im Leben verboten ist. Veiel meint:

„Von daher arbeite ich wahrscheinlich mit einem Methodenpluralismus. Also unter Umständen brauche ich die Inszenierung, bringt mich die weiter als alles andere.“¹²⁴

In diesem Sinne lässt sich Veiel schwer in Kategorisierungen stecken, da er versucht die Methode zu wählen, die für die jeweilige Thematik angemessen erscheint. Ein Grundpfeiler seiner Arbeit ist es Menschen zu zeigen und wie er bei Kieslowski gelernt hat, diese Menschen aus Klischees herauszubringen.¹²⁵

Schließlich ist es ihm wichtig im Dokumentarfilm, Bilder zu zeigen, die hinter den Nachrichten- oder Fernsehbildern liegen, Bildern auf den Grund zu gehen.¹²⁶ Es gibt Themen, die in sich eine Dramatik haben, wie zum Beispiel ein Wahlkampf in den Dokumentationen *Primary (Richard Leacock, 1960)* oder *Parteitag 64 (Klaus Wildenhahn, 1968)*, bei denen im offiziellen Ereignis das Nichtoffizielle dargestellt wird. Die ProtagonistInnen vergessen, dass eine Kamera da ist und die ZuschauerInnen fiebern mit, hier kann sich die Methode des *direct cinema* gut ausdrücken.

Ein Konnex zu anderen filmischen Herangehensweisen, wie zum Beispiel Lars von Triers *Dogville* wird im Vorlauf zu Filmanalyse hergestellt.

¹²³ Vgl. Barton, Brian, 1987, S. 1.

¹²⁴ Veiel, Andres: Interview, 2007.

¹²⁵ Vgl. www.mdr.de, Archiv: 15.01.2006, Download vom 30.12.2006.

¹²⁶ Vgl. Ebda.

2.5. DER KICK

Die folgenden Kapitel widmen sich dem *Kick-Projekt*. Der Aufbau des Textes wird analysiert und die Aufführungs- sowie Filmanalyse bilden den Gegenstand für die Zusammenführung der Intermedialitätstheorie mit den empirischen Untersuchungen.

Als die Entscheidung fiel, das Material als Theaterstück umzusetzen, war geplant einen Monolog für eine Schauspielerin zu machen, der von einer Schriftstellerin verfasst werden sollte. Co-Autorin Gesine Schmidt erklärt jedoch, es sei schnell klar gewesen, dass die Bearbeitung durch eine Autorin nicht notwendig, beziehungsweise sogar wider des Vorhabens gewesen wäre, da durch die Transkription die verschiedenen Sprachstrukturen der einzelnen Personen gut ersichtlich und „lesbar“¹²⁷ wurden, was ein spannendes Moment darstellt. Schließlich wurde ein Text mit 19 verschiedenen Charakteren geschaffen, welcher ein zu hoher darstellerischer Anspruch für eine Schauspielerin gewesen wäre und so fiel die Entscheidung auf eine Darstellerin (Susanne-Marie Wrage) und einen Darsteller (Markus Lerch). Keiner der Beiden kannte eine der darzustellenden Personen, sie näherten sich deren Charakteren mittels der Sprache an und kamen laut Veiel und Schmidt auf diese Weise glaubwürdig an diese heran. Sie orientierten sich nur am Text und am jeweiligen Sprachduktus. Schmidt spricht von einer Gratwanderung zwischen der Figur und dem Medium des Textes¹²⁸.

2.5.1. Textanalyse

Vor der Betrachtung der einzelnen Inszenierungselemente möchte ich auf die Struktur des zugrunde liegenden Textes eingehen. Veiel und Schmidt setzen die Fragmente der Verhörprotokolle und Interviews auf eine antithetische Art und Weise zusammen. Struktur gebend sind zum einen die Verhöre, welche dem/der ZuschauerIn wichtige Informationen zum Tathergang geben. Den verschiedenen Verhörsituationen werden Interviewausschnitte entgegengesetzt. Die Ausschnitte aus den Verhörprotokollen stehen mit dem Versuch chronologisch und objektiv zu sein, im Gegen-

¹²⁷ Dies ist in den kommenden Zitaten aus dem Stücktext erkennbar und wird in den Bemerkungen zur Sprache weiter ausgeführt: Zitat Achim F., S. 24.

¹²⁸ Vgl. Publikumsgespräch, 2.12.2006.

satz zu den empfindsamen Aussagen der Interviews, welche durch Monologe und Satzkompilationen direkte und indirekte Aspekte des Mordes erläutern. Verschiedene Wahrnehmungen und Meinungen werden transportiert, widersprechen und ergänzen sich. Die Verhörsituationen stellen jedoch in keiner Weise einen hierarchischen Ordnungsmoment her, sondern gliedern sich in die vernetzten fragmentarischen Aussagen ein. Durch diese Vielschichtigkeit wird einem Schwarz-Weiß-Denken entgegen gewirkt, da die Personen mehrdimensional und in ihrer Brüchigkeit gezeigt werden.

Zwei Aspekte der „Montage“ des Textes sind besonders interessant:

- a) zum einen der Versuch einer These eine Antithese gegenüberzustellen und
- b) zum anderen die Verknüpfung des Textes durch Assoziationen.¹²⁹

Ad a)

Der Einstieg in den Text greift die mediale Stigmatisierung auf, die der Familie Schönfeld zuteil wurde und im Weiteren auf das gesamte Dorf Potzlow übergang:

„**JUTTA SCHÖNFELD** Am Dienstag, da ging es los. Man kennt ja das mit der Zeitung und Fernsehen und plötzlich is man das selbst. RBB, Stern TV, RTL, alle wollten was erfahren, und der Polizist hat gesagt, alles abblocken. Die Nachbarschaft, wenn du raus kommst, denn wird so grad noch so begrüßt, und dann geht sie wieder los. Und abends sitzen wir dann hier, kriegen Anrufe, Mörder, Mörder.“¹³⁰

Diese Zeilen sind bezeichnend für das Klima, welches herrschte als Veiel und Schmidt zum ersten Mal in das Dorf kamen, um ihre Recherchen zu beginnen. Dass es ihr Ziel war und ist, diesem Zustand entgegenzuwirken, den festgefahrenen Meinungen zu zeigen, dass es nicht so einfach und linear gesehen werden kann, kann man den folgenden Zeilen entnehmen:

„**JUTTA SCHÖNFELD** [...] Ich wusste, dass was passieren wird. Marco hat mich angerufen und gesagt, dass sie jetzt losziehen, Marcel und er, mit dem Sebastian. Am 12. Juli, in der Nacht. Ich war im Krankenhaus, da war Vollmond. Mir haben se ja Rückenmarkwasser gezogen, und da hab ich gedacht, ich muss nach Hause. Diese Unruhe, war so warm gewesen.“¹³¹

¹²⁹ Vgl. Peeters, Natalie: Andres Veiels und Gesine Schmidts Theaterstück 'Der Kick' und die Möglichkeiten des dokumentarischen Theaters zu Beginn des 21. Jahrhunderts - mit einem Rückblick auf Peter Weiss. Universität Duisburg- Essen: 2005. S. 42 ff.

¹³⁰ Theater heute, Nr. 6, 2005, S. 48.

¹³¹ Ebda.

Die Mutter hatte ein schlechtes Gefühl, wollte sich um ihre Kinder kümmern, konnte jedoch durch ihr eigenes Schicksal das Krankenhaus nicht verlassen. Die mediale These, dass es sich bei den Eltern um verrohte Menschen handelt, wird mit der Antithese der gefühlsbetonten Mutter unterbunden. Diese Art der Darstellung wird im Text immer wieder aufgenommen: z.B. wenn der Pfarrer selbst das Dorf als betrunken und barbarisch beschimpft, weil niemand eingegriffen hat, worauf Marcel Schönfeld von seiner schönen Kindheit im Dorf zu erzählen beginnt.¹³²

Ad b)

Durch Assoziationen wird ein Netz an Verknüpfungen gespannt. Es würde durchaus möglich sein bei mehreren Punkten einzuhaken und weitere Aspekte zu zeigen, der Text versucht hingegen prägnant zu bleiben. Rede und Gegenrede sind monologisch aneinandergereiht, Stichwörter ergeben oft den Anstoß für das nächste Fragment.

„MARCEL SCHÖNFELD [...] Der Marinus hat mir vor fünf Monaten mein Moped gestohlen. Das habe ich von meinem Vater geschenkt bekommen. Ich habe es selber aufgebaut. Der Marinus hat das mit gegenüber zugegeben und deshalb habe ich ihn in der Nacht da auf die Fresse gehauen.

MATTHIAS M. Marinus, den ham wir Taurus genannt. Wie das Moped von der DDR. Er hat mir Moped-Fahren beigebracht [...].“¹³³

Die Erzählungen der Figuren basieren auf persönlichen Einzelgeschichten, die ohne Ordnungsstruktur und assoziativ dargestellt werden. So springt der Text zwischen Zeitebenen und lässt die Betrachtung verschiedenster Themenbereiche zu.

Zum Textmaterial meint Veiel im Programmheft zum Stück, dass das Verhältnis der 1500 transkribierten Seiten zu 40 Seiten Stücktext deutlich macht, dass aus diesem Material viele andere Stücke mit anderen Schwerpunkten hätten entwickelt werden können.

„Kriterium für die Auswahl war die eigene Irritation: wo erzählt ein Protagonist etwas, was wir so noch nie vorher gehört haben? Wo erfährt die narrative Struktur des Stücks damit eine neue, überraschende Wende? [...] dann beginnt eine dramaturgische Achterbahnfahrt. Bekanntes wird fremd, Fremdes rückt überraschend nah. Manchmal sind es Halbsätze, die den Sinnzusam-

¹³² Vgl. Ebda. S. 51.

¹³³ Ebda. S. 50.

menhang in eine neue Richtung lenken, manchmal ist es ein Wort, das einen Protagonisten unglaublich erscheinen lässt.¹³⁴

2.5.2. Inszenierungsanalyse Theaterstück Der Kick

Die Handlung und der textliche Aufbau des Stückes wurden in vorangehenden Kapiteln erläutert, so dass nun Elemente wie Figur und Charakter, Bühnenbild, Raum, Zeit, Beleuchtung, Kleidung sowie Figurenrede und Sprache analysiert werden.

Bernhard Asmuth betont in seinen Untersuchungen die Unterschiede der Begriffe Figur und Charakter. Er legt nahe, dass sich die Analyse der Personendarstellung nicht auf die Charaktere beschränken darf. Das Wort Charakter sei nur die geistige Eigenart und beschreibe nicht den ganzen Menschen, sondern nur dessen konstante Merkmale, nicht augenblickliche Gefühlszustände.¹³⁵

Bei *Der Kick* kommen den Charakteren (von griech. Charakter = Stempel, Abdruck, Gepräge) besondere Bedeutung zu. Sicher geht es im konkreten Fall auch um augenblickliche Gefühle, großteils jedoch entwickeln sich diese aus geistig-seelischen Faktoren. Asmuth meint, dass Charaktereigenschaften von Natur aus „unansehnlich“ sind und nicht der visuellen Form der Bühne entsprechen. Das unterscheidet sie von körperlichen und sozialen Eigenschaften. Veiel und Schmidt hingegen verfolgen wohl eher einen Ansatz, bei dem sich die körperliche Beschaffenheit eines Menschen, seiner mimetisch-geistigen und sprachlichen Gewohnheiten als Ausdruck des Charakters, nicht von ihm trennen lassen. Sie verwenden für die Inszenierung auf künstlerische Weise einen typologischen Ansatz im Sinne des Psychiaters Ernst Kretschmers, der versucht die Vielfalt der menschlichen Charaktereigenschaften in eine grobe Ordnung zu bringen und sie bestimmten körperliche Merkmalskomplexen zuordnet.¹³⁶ Diesen Ansatz weitergedacht, entwickeln sie Körperhaltungen und Mimiken für die Figuren des Stückes, welche als stehend gewordener Ausdruck von Gefühlen, Affekten, Neigungen und Gewohnheiten der Charaktere dienen sollen. Man kann sagen, dass bei *Der Kick* die Charaktere in das Erscheinungsbild der Figur übersetzt werden, auf welche Art und Weise wird sich im Laufe der Analyse zeigen.

¹³⁴ Veiel, Andres, In: Schmidt, Gesine: *Der Kick*. Programmheft. 2005, S. 6.

¹³⁵ Vgl. Asmuth, Bernhard: *Einführung in die Dramenanalyse*, 1997, S. 90f.

¹³⁶ Vgl. Konecny, Edith und Leitner, Maria-Luise: *Psychologie*, 1997, S. 258.

Interessant ist in diesem Zusammenhang der Brecht'sche Gedanke des Schauspielers Gestus, den Veiel im Bezug auf die Filmversion von *Der Kick* erwähnt. „Der Schauspielers Gestus soll zitierbar sein“, meint Walter Benjamin in seinen Ausführungen zum Epischen Theater und dies wird begreifbar, wenn man Wrage als Marcel Schönfeld auf der Bühne sieht.

Der Kick wird, wie in der Textanalyse erwähnt, als Zwei-Personen-Stück aufgeführt. Die Anzahl der dargestellten Charaktere beläuft sich auf 19 Figuren, die abwechselnd von Susanne-Marie Wrage und Markus Lerch gespielt werden. Die Rollen werden nicht geschlechterspezifisch aufgeteilt, sondern im Gegensatz dazu wird es teilweise dramaturgisches Mittel eine gegengeschlechtliche Person darzustellen. Dies geschieht zum Beispiel bei der Darstellung des Marcel Schönfeld durch Wrage. Das Gesagte wird von der eigentlichen Person abstrahiert und erlangt so einen allgemeingültigeren Wert.

Susanne-Marie Wrage spielt:

Marco Schönfeld, Mörder
 Marcel Schönfeld, Mörder
 Jutta Schönfeld, Mutter der Mörder
 Achim Fiebranz, Dorfbewohner
 Heiko Gabler, Lehrling, rechtsextremer Freund von Marcel
 Sandra Birke, Freundin von Marco
 Frau aus dem Dorf

Markus Lerch spielt:

Birgit Schöberl, Mutter des Opfers
 Jürgen Schönfeld, Vater von Marco und Marcel
 Matthias Muchow, Freund von Marinus
 Torsten Muchow, Vater von Matthias
 Ausbilder
 Erzieherin in Bildungseinrichtung
 Pfarrer von Potzlow
 Bürgermeister 1, von Potzlow
 Bürgermeister 2
 Verhörender
 Staatsanwalt
 Gutachter

Die Personen werden wahrlich „verkörpert“ und „versprachlicht“. Das soll heißen, dass sie nicht mittels Kostümen dargestellt werden, sondern durch Körperhaltungen,

Mimiken und den jeweiligen Sprachduktus. Marcel Schönfeld hat seine Hände in den Hosentaschen, sie sind teilweise geballt sowie der ganze Körper verkrampft auf der Bühne steht. Sein vergrämes Gesicht ist leicht nach vor gebeugt und er spricht mit gesenktem Haupt. Marco Schönfeld hält seine Hände verschränkt und zeigt somit seine Ablehnung der Außenwelt gegenüber. Durch die spezifischen Körperhaltungen und Mimiken werden die einzelnen Charaktere geformt.

Das kahle Bühnenbild birgt in seiner Gesamtheit für die ZuschauerInnen eine Abgeschiedenheit, eine Leere und Aussichtslosigkeit. Einzige Bühnenelemente sind ein quaderförmiger Raum („der Verhörwagen“, eine Black Box) mit einem Sichtfenster, welcher in der Mitte des hinteren Endes der Bühne steht und eine Bank, welche sich nahe am ZuschauerInnenraum links befindet. Der Verhörwagen ist der einzige Handlungsort, dem eine spezifische Bedeutung zukommt. Es finden dort die Befragungen von Marcel Schönfeld durch den Richter statt. Der Wagen verdeutlicht die Aussichtslosigkeit der Situation und indem die Verhörten schon darin eingeschlossen sind, wird ein Stück Zukunft prophezeit. Es ist eine große leere Bühne, aber dem Befragten wird der Raum genommen. Es handelt sich folglich einerseits um eine Art Gerichtsort und andererseits um das zukünftige Gefängnis. So wird dies auch mit der letzten Szene des Stückes bekräftigt:

Der Wagen rollt, mit Wrage darin, nach vor und scheint beinahe den anderen Darsteller erdrücken zu wollen, hält dann aber doch. Dieser Verhörwagen, der mit seiner eigentümlichen Räumlichkeit bisher nicht nur metaphorisch auf Distanz gehalten wurde, steht schließlich direkt am vorderen Bühnenende. Marcel Schönfeld schildert in seinem letzten Verhör den grausamen Vollzug der Tötung an Marinus Schöberl und wie die drei Beteiligten die Leiche anschließend vergraben haben. Von Matthias Muchow wusste man dieses Faktum schon ohne jedoch die Details zu kennen, die man nun erfährt. Das Licht geht aus, das Gerichtsurteil wird verlesen, Marcel bleibt am Ende dieser Szene im Wagen: eingeschlossen in der Situation, im Verhör, im Gefängnis.

Auf dem zweiten Bühnenelement, der Bank nehmen nur Familienmitglieder der Täter und der Opfer Platz. Die Worte von Brigitte Schöberl und die Erzählungen von Jutta und Jürgen Schönfeld bergen Funken von Gemütlichkeit, als würden sie auf ihrer

Küchenbank sitzen und über die Kinder sinnieren. Somit stellt die Bank gleichsam einen Gegensatz zum analytisch anmutenden Verhörwagen dar.

Nicht durch herkömmliche Bühnenelemente und Umbauten wird die Bühne verändert, sondern durch verschiedene Beleuchtungsmethoden werden Mikroräume geschaffen. Scheinwerfer leuchten senkrecht von oben auf die Bühne und bilden quadratische Lichtkegel. Lerch betritt diese Lichträume stets von hinten, als würde er durch einen unsichtbaren Türbogen in einen Raum eintreten. Auch ein langer Kirchengang wird mittels Scheinwerfereinstrahlung symbolisiert. Der Pfarrer steht nahe an der Lichtquelle, welche schräg hinter ihm über die ganze Bühne leuchtet, als würde sie den Gang zwischen den Kirchenbänken beleuchten wollen.

Das Stück ist grundsätzlich nicht chronologisch aufgebaut, folgt jedoch einem chronologischen Rahmen. Die Figurenreden sind zeitlich durchmischt, greifen teilweise vor und ergänzen im Gegensatz später wieder Vorweggenommenes. Es geht nicht darum einen chronologischen Ablauf der Mordnacht zu rekonstruieren, sondern um einen dramaturgischen Handlungsaufbau, der versucht hinter die Oberfläche der harten Fakten zu sehen. Teilweise ist es nicht nötig zu wissen, zu welcher Zeit der Inhalt des Erzählten geschehen ist, man kann einer groben Struktur eines Vorher (die Zeit vor dem Mord), Nachher (die Zeit nach dem Mord) und einer Zwischenzeit (die Zeit zwischen dem Mord und dem Fund der Leiche) folgen. Einen chronologischen Rahmen bilden die Verhöre des Marcel Schönfeld, man kann sie als zeitlichen Spannungsbogen ansehen. Das letzte Verhör ist auch die letzte Szene, das Vergraben der Leiche, das Ende des Geständnisses.

Interessant ist hier das Zusammenspiel von Raum und Zeit. Die Verhöre sind strukturgebend für den Verlauf der dramaturgischen Handlung und sie finden im Wagen statt, welcher - wie oben angedeutet - schon als das zukünftige Gefängnis anzusehen ist. So ist der Verhörwagen von subtiler Bedeutung für das Stück, da er Raum und Zeit in gewissen Abständen immer wieder auf eine Ebene bringt. So werden auch die ZuseherInnen immer wieder kurzfristig in eine Gleichzeitigkeit mit dem Handlungsverlauf gebracht. Der Großteil der Handlung passiert gewissermaßen im Off und diese Gleichzeitigkeit von Raum und Zeit durch die Verhöre schließt die Zu-

seherInnen mit ein. Man ist also im ZuschauerInnenraum dabei, wenn Marcel verhört wird und wenn er verurteilt wird.

Wie in Bezug auf Bühnenmittel schon betont wurde, wird der Beleuchtung bei der Inszenierung eine sehr räumlich betonte Rolle gegeben: Spots bilden „Spiel-Räume“ für den/die SchauspielerIn. Teilweise schaffen diese Scheinwerfer kleine isolierte Zellen, welche die Personen unverdeckt, verletzbar und ausgeliefert zeigen.

Der Verhörwagen wird, wenn er als Spielraum genutzt wird von innen ausgeleuchtet, sonst ist es überwiegend dunkel darin. In der letzten Szene verweilt Susanne Marie Wrage im Wagen und als dieser nach vor rollt, wird auch die Beleuchtung im ZuschauerInnenraum heller. So werden die ZuseherInnen mehr in die Szene integriert, da die Hell-Dunkel-Schranke aufgehoben wird. Man wird mittels Beleuchtung dem Geschehen auf der Bühne näher gebracht.

Knüpft man an die vorhergehende Überlegung des Zusammenhangs von Raum und Zeit an, kommt hier auch dem Licht eine wichtige Rolle zu. Das Verhör bildet demnach eine Ebene von Raum und Zeit für die ZuseherInnen. Bei der letzten Szene wird dies nun durch eine Gleichsetzung des Lichtes von Bühne und ZuschauerInnenraum verstärkt, sodass man sich dem Geschehen nicht mehr entziehen kann. Die ZuseherInnen selbst ver hören Marcel, sitzen ihm gegenüber wie Geschworene, die überlegen wie ihr Urteil aussehen wird. Als Marcel fertig gesprochen hat, verdunkeln sich Saal wie Bühne. Das Gerichtsurteil wird in der Finsternis verkündet.

Zur Frage nach der Kleidung der Personen meint Wrage bei einem Publikumsge spräch:

„Es ist anfangs nicht klar gewesen: nähren wir jetzt 20 verschiedene Kostüme oder wie werden wir das umsetzen. Wir entschlossen uns, alles sehr zu reduzieren.“¹³⁷

Wie im Kapitel über die Figuren und Charaktere schon erwähnt, werden die Personen durch Körperhaltung, Mimik und Sprache gezeichnet und differenziert. So sind die Kostüme der/des SchauspielerIn sehr neutral gehalten. Lerch trägt ein langärmeliges T-Shirt und Hosen. Wrage einen Kapuzenpullover, Hosen und Springerstiefel,

¹³⁷ Wrage, Susanne-Marie: Publikumsge spräch, 2006.

alles wird in schwarz oder dunkelblau gehalten. Nur die Springerstiefel setzen ein eindeutiges Zeichen in Richtung Rechtsradikalismus ohne sich dabei in den Vordergrund zu drängen.

Die Sprache hat bei dieser Inszenierung einen besonderen Stellenwert. Nicht die oft übliche schöne, klare Theatersprache wird hier gesucht. Sondern mittels Sprache werden Personen und Charaktere gezeigt. Gesine Schmidt erläutert hierzu:

„Susanne Wrage und Markus Lerch kannten keine der Personen. Sie näherten sich deren Charakteren mittels der Sprache an und kamen dadurch auch glaubwürdig an sie heran. Sie orientierten sich nur am Text¹³⁸ und am jeweiligen Sprachduktus. Es war quasi eine Gratwanderung zwischen der Figur und dem Medium des Textes.“¹³⁹

Warum die Sprache des Textes diese Gewichtung erlangt, erklärt Veiel so:

„Wenn wir schon dokumentarisch arbeiten, versuchen wir bewusst, ein gleiches Phänomen auf ganz verschiedene Sprachebenen zu sezieren. Das heißt, ein Verteidiger, ein Staatsanwalt, ein Kriminalbeamter spricht eben anders als ein Täter selbst. Manchmal gibt es sogar innerhalb des Dorfes ganz unterschiedliche Einfärbungen, so dass scheinbar gleiche Inhalte durch die Sprache zu etwas vollkommen Anderem werden. Ich will ganz bewusst auf eine vordergründige Illustrierung verzichten und konzentriere mich ganz stark auf die Sprache selbst.“¹⁴⁰

Beim Dorfbewohner Achim F. ist die lockere Sprache in folgendem Textausschnitt gut erkennbar, welche eindeutig einen anderen Sprachduktus hat wie eine gerichtliche Aussage oder die Erklärung eines Gutachters:

„**ACHIM F.** [...] Und dat wollt ich allen beibringen, sind wir zur Muschelstelle gefahren. Weißte, war am schlausten gewesen ist, am schnellsten kapiert hat? Det war Marinus, und Nancy hat gleich abgekiekt. [...] Mann, ich hab fast zwanzig Dinger mit de Kinder gebaut in der Woche. Au, die paddeln, die Dinger gehen nich unter [...]“¹⁴¹

2.5.3. Filmanalyse *Der Kick*

Wie bereits zu Beginn dieser Arbeit erwähnt wurde, spiegeln sich beim *Kick-Projekt* verschiedene Qualitäten des Intermedialen wider. Eine auf den ersten Blick vermeintliche Ähnlichkeit der Theater- und Filmversion bringt verschiedene Betrachtungsmög-

¹³⁸ Gemeint sind die Transkriptionen der Interviews mit den DorfbewohnerInnen.

¹³⁹ Schmidt, Gesine, Publikumsgespräch, 2006.

¹⁴⁰ Veiel, Andres. In: Schmidt, Gesine: *Der Kick*. Programmheft. 2005, S. 7

¹⁴¹ Theater heute, Nr. 6, 2005, S. 48.

lichkeiten mit sich. So wurde die Forschungsfrage gestellt, ob die Filmversion von *Der Kick* ein eigenständiges Kunstwerk oder „nur die Verfilmung“ des gleichnamigen Theaterstückes sei? Dieser Frage hält Veiel sogleich Argumente entgegen, welche im Folgenden erläutert werden. Die Affinität von Theater- und Filmversion von *Der Kick* erschwert die kommende Filmanalyse, welche sich – um Redundanz zu vermeiden – auf die Inszenierungsanalyse der Theaterversion stützt.

Eine Meta-Ebene dieser Betrachtungen wird der Bezug zur Intermedialitätstheorie sein¹⁴², welche *das Kick-Projekt* in eine methodische und theoretische Auseinandersetzung bettet.

Veiel meint, dass ihn die sehr feinstoffliche Art des/der SchauspielerIn, den Text umzusetzen, fasziniert hat. Mit minimalen Gesten, mit dem Zucken einer Augenbraue oder dem Bewegen eines Mundwinkels erzählen sie eine Stimmung, eine ganze Person wird charakterisiert. Er ist der Ansicht, dass man solche Nuancen im Theater nicht transportieren kann. Außer natürlich, wenn man mit visuellen Medien arbeitet, mit Kameras und Großbildleinwandübertragungen, was bestimmte RegisseurInnen auch gemacht haben. Wenn Wrage im Theater zwanzig Meter von den ZuschauerInnen entfernt hinter einer Glasscheibe spricht, sehen diese nicht was mit den Augen, mit dem Mund passiert, von daher war für Veiel der Reiz vorhanden, diese Geschichte mit filmischen Mitteln noch einmal zu erzählen. Der Film wird in dem Raum gedreht, wo die ursprüngliche Inszenierung stattgefunden hat.¹⁴³ Dieser Raum habe laut Veiel etwas Sakrales an sich, er könne Stall sein oder Kirche, er bietet in diesem Sinne eine Projektionsfläche.

Das Theaterstück hat eine andere Erzählweise als der Film, unter anderem durch die physische Präsenz von Lerch und Wrage wird die Geschichte aus der Tiefe des Raumes erzählt. Der Film arbeitet zwar auch mit Totalen, aber überwiegend werden Close-Ups verwendet um die Erzählung aus den feinen Strukturen des Gesichtes herauszuarbeiten.¹⁴⁴

¹⁴² Siehe Teil 3. dieser Arbeit

¹⁴³ Die Berlin Premiere fand im Gewerbehof in der alten Königsstadt, Saarbrücker Str. 24, statt. In der Spielzeit 2006/2007 sind die Aufführungen im Maxim Gorki Theater.

¹⁴⁴ Vgl. Veiel, Andres: Interview, 2007.

2.5.3.1. Veiel, Brecht und Lars von Trier

Bekanntes Beispiel einer ähnlichen filmischen Darstellungsweise zeigt Lars von Trier in den ersten beiden Teilen seiner geplanten Trilogie *Dogville* (2003) und *Manderlay* (2005). Von Trier hat auch die Vorteile einer theatralischen Inszenierung genutzt, indem er etwas gemacht hat, was im ersten Moment irritiert. Veiel sagt, man könnte meinen, man wäre im Kindertheater, wenn das Drücken einer Türklinge nur angedeutet wird und man gleichzeitig sieht, was in den anderen Räumen passiert, wie es bei *Dogville* der Fall ist. Solche Darstellungsweisen fördern gleichzeitig eine andere Form der Konzentration. Es geht Veiel nicht darum die filmische Sprache zu revolutionieren, sondern zu denken, was bietet mir diese Form, was bietet mir der/die SchauspielerIn, der Raum und dann entschied er sich aber ganz bewusst dazu „Theater nicht abzufilmen“.¹⁴⁵

Die Dreharbeiten zum Film fanden während der Nacht statt, zwischen neun Uhr abends und drei Uhr morgens. Dies bedeutet eine eigene Konzentration und „genau nicht Theater“¹⁴⁶. Mit dieser Arbeitsweise stellte Veiel eine bestimmte Reduktion her, einen spielerischen Gestus, der durch Müdigkeit und Erschöpfung gefördert wird.

Veiel steht nicht im direkten Einfluss eines Filmes wie *Dogville*, es ist vielmehr ein Produkt seiner persönlichen Arbeitsweise, dass Theater, Film und der schon erwähnte Methodenpluralismus hier zusammentreffen.

Interessant ist, dass sich verschiedene Regisseure und Dokumentarfilmer über neue Darstellungsformen Gedanken machen, mit denen man versucht einen neuen Fokus zu erzeugen. Man denke neben Lars von Trier an Michael Moores Doku-Dramen oder an Morgan Spurlocks *Super Size Me*.

Lars von Trier geht es, wie Veiel darum „nicht naturalistisch zu bebildern, sondern von vornherein mit Brecht'scher Abstraktion den Fokus auf das Wesentliche zu leiten“¹⁴⁷. Bei beiden soll nicht von vornherein illustriert werden, sondern es geht immer wieder darum Distanz aufzubauen, mit der Denken erst möglich ist, wie Brecht es bei

¹⁴⁵ Veiel, Andres: Interview, 2007.

¹⁴⁶ Ebda.

¹⁴⁷ Ebda.

seiner Methode des Verfremdungseffekts beanspruchte. Vieels ZuschauerInnen sollen nicht emotional überwältigt sein sondern über das Grauen der Tat nachdenken.¹⁴⁸ Dies gilt bei Veiel natürlich für Theaterstück wie Filmversion von *Der Kick*. Bezüglich offener Darstellungsformen meint Brian Barton, dass besonders durch die Entwicklung des epischen Theaters Alternativen zur Verfügung stehen.

„Obwohl z.B. bei Brecht Verfremdungseffekte im Dienst einer fiktiven Fabel eingesetzt werden, erfüllen ähnliche Techniken in den Dokumentarstücken von Kipphart und Weiss wichtige Funktionen, indem sie die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf die Ursachen bestimmter Ereignisse lenken, auf grundlegende moralische oder politische Fragen hinweisen, eine kritische Haltung dem dokumentarischen Inhalt gegenüber fördern und Zusammenhänge zwischen vergangenen und gegenwärtigen Zuständen zeigen.“¹⁴⁹

Veiel zieht für sich die wichtigen Elemente von Brecht, und in weiterer Folge von Kipphart und Weiss¹⁵⁰ heran, um sie je nach Medium (Theater oder Film), auf eine ihm angemessen erscheinende Art und Weise zu verwenden.

Auch bei *Dogville* ist eine Brecht'sche Traditionslinie erkennbar und darüber hinaus treten Intertextualitäten mit der *Dreigroschenoper (Brecht/Weill)* hervor, wo er sich vom „*Lied der Seeräuber-Jenny*“ inspirieren ließ, welches tatsächlich wie eine Zusammenfassung des Films klingt.¹⁵¹

So ist *Dogville* zum Teil Brecht'sche Dramaturgie und auch wenn sich Veiel nicht auf die gesamte Arbeitsweise des epischen Theaters einlässt, bezieht er sich punktuell konkret auf diese: wie oben erwähnt, will er einen Schauspielerischen Gestus herstellen, er nutzt Verfremdungstechniken und später wird sein Buch zum vorliegenden Fall *Der Kick. Ein Lehrstück¹⁵² über Gewalt* heißen.

Walter Benjamin schreibt in seinen *Versuchen über Brecht*:

„Der Zustand, den das epische Theater aufdeckt, ist die Dialektik im Stillstand.“¹⁵³

¹⁴⁸ Vgl. Ebda.

¹⁴⁹ Barton, Brian, 1987, S. 14.

¹⁵⁰ Siehe Kapitel 2.4. dieser Arbeit, Ausführungen zu Peter Weiss, S. 11ff.

¹⁵¹ Andreas Thomas: <http://www.filmzentrale.com>, Rezensionen, Download vom 10.06.2007.

¹⁵² Verweis auf Brechts „Lehrstück“-Gedanke, siehe Kapitel 2.4. dieser Arbeit.

¹⁵³ Benjamin, Walter: *Versuche über Brecht*, Hg. Tiedemann, Rolf, 1988, S. 20.

Dies ist auch für das *Kick-Projekt* zutreffend. Wie die Textanalyse schon zeigte, wird eine scheinbar klare Aussage mit einer anderen Aussage gegengeschnitten, die die vorangehende in Frage stellt oder widerlegt und so zeigt sich ein Wechselspiel von These und Antithese.

2.5.3.2. Analyse einzelner Elemente der Filmversion von *Der Kick*

Bei der Analyse und Beschreibung von Medien definieren sich diese oft in einer Abgrenzung zum Anderen. Im Folgenden werden sich die Darstellungen der Filmversion von *Der Kick* einige Male auf die Theaterversion beziehen, um zum einen Redundanz zu vermeiden und darüber hinaus wird auf diese Art und Weise die Betrachtung in Richtung Intermedialität geleitet.

Die wichtigsten Fakten der Tat werden im Film mittels Insert, als geschriebener Text an den Anfang gestellt. Man sieht Susanne-Marie Wrage, sie wird mit einem Scheinwerfer beleuchtet, steht still da, ein Credit mit ihrem Namen wird eingeblendet, auch Markus Lerch wird vorgestellt. Es ist scheinbar vor Szenenbeginn, die Stimme des Regisseurs im Hintergrund zu hören. Unruhige Stimmung wird über den Ton verbreitet, es wirkt als bereiten sich alle auf den Beginn der Szene vor. Nach und nach geht das Licht an. Der Vorspann beginnt. Dieser führt den Raum sowie den Verhörwagen ein. Man sieht Lerch und Wrage verschiedene Gänge gehen und nimmt den Hall des Raumes wahr. Die beiden probieren eine spätere Tanzszene aus und setzen sich kurz auf die Bank. Auch die Körperhaltung der wichtigsten Person, Marcel Schönfeld, wird eingeführt und dann zeigt eine Totale, ein *Establishing Shot*, den gesamten „Spielraum“. In dieser Sequenz sieht man die einzeln eingeführten Elemente auf einen Blick, eingebettet in eine Umgebung und man kann erkennen, dass Wrage Springerstiefel trägt. Bisher wurde alles neutral gehalten, das einzige Element, das eindeutig Stellung bezieht, wie es die Springerstiefel in Bezug auf Rechtsradikalität tun, ist durch die Auswahl der Bildsequenzen erst jetzt sichtbar.

Beim *Establishing Shot* ist erkennbar, dass es sich beim Raum um eine Fabrikshalle handelt. Die Hinterseite wird durch große, unterteilte Fenster gegliedert, welche die jeweilige Tageszeit vermuten lassen. In der Mitte ist ein Säulengang mit je drei Säulen zu beiden Seiten, welcher im hinteren Teil durch den Verhörwagen abgeschlos-

sen wird. Am vorderen Ende der linken Säulenreihe steht die Sitzbank. Die kahle, gemauerte Umgebung und der Ton, der darin verhallt, versetzen die ZuschauerInnen von Beginn an in ein unangenehmes Ambiente. Die vorhandenen Säulen ermöglichen eine Strukturierung des Raums und bieten auch für die Positionierung des/der SchauspielerIn verschiedene Möglichkeiten an.

Dem Verhörwagen kommt im Theaterstück eine bedeutendere Rolle zu, da man als ZuseherIn nicht von der Sicht der Totalen abweichen kann. Diese Fokussierung des Blicks und Begrenzung sowie Einschränkung des Raumes wird im Film teilweise durch die Kameraführung noch mal verdeutlicht, es entstehen Bild-im-Bild-Sequenzen.

Eine der wenigen Szenen in denen es um die schöne Zeit der Schönfeld geht – wie die Kinder noch jung waren und sie zu DDR-Zeiten noch genügend Geld hatten – wird von rechts seitlich gefilmt, so dass man den Verhörwagen nicht sieht. Sonst steht er immer fast bedrohlich im Hintergrund, aber die schöne Erinnerung soll nicht zerstört werden durch die harte Realität.

Die Lichttechnik findet im Film ebenso eine ähnliche Verwendung wie im Theaterstück. Licht wird mit Scheinwerfern von der Decke zu Boden gestrahlt und schafft so eigene, kleine Aktionsräume. Diese Lichtkegel entstehen zumal auch durch Tageslicht, welches gebündelt durch eine Dachluke fällt. Im Gegensatz zur Inszenierung am Maxim Gorki Theater nimmt natürliches Licht, welches durch die großen Fenster einfällt, im Film einen Stellenwert ein. An den beleuchteten Räumen in den Gebäuden gegenüber, welche ab und an zu sehen sind, ist erkennbar, dass es eine Welt außerhalb des Spielraumes gibt. Wie schon erwähnt bevorzugte Veiel jedoch die Nachtstunden um zu drehen, daher gibt es kaum eine Szene mit vorhandenem Tageslicht.

Durch den Schnitt erhält der Film eine andere Rhythmik als das Theaterstück. Gänge des/der SchauspielerIn werden begleitet und leiten die Blicke. Wie oben erwähnt hat der Verhörwagen im Theater eine gewisse Zoom-Funktion. Beim ersten Verhör wird er zuerst in einer Totalen gezeigt und so wird die Aufmerksamkeit zweifach geschärft: Der Blick wird direkt zum Wagen gelenkt und dann durch das Fenster in den

Wagen hineingeführt. Beim zweiten Verhör wird der Wagen von schräg rechts unten aufgenommen, was eine unruhige Dynamik vermittelt und die ZuseherInnen in eine aufmerksame Spannung versetzen soll.

Schnitte zwischen Close-Ups von Lerch und Wrage lassen Interpretationen zu, ohne eindeutig zu werden. So wird zum Beispiel, wenn man Lerch als Staatsanwalt im Wagen reden sieht, bei einem Stichwort auf Wrage geschnitten, die mittels eingeführter Geste einen Dorfbewohner mimt, ohne dabei eine konkrete, wertende Aussage zu treffen. Diese Art der Blende mittels akustischer Klammer wird öfters verwendet und würde ohne die diffizilen semiotischen Erkennungsmerkmale nicht funktionieren. Wrage wird auf diese Art auch als „die Brüder Schönfeld“ angesprochen, die sich beim Stichwort von den Vorwürfen und Blicken abwenden. Mit dieser Blendentechnik wird auch mehrere Male ein stummer Kommentar von und zu Marcel Schönfeld erzeugt. So dient auch sein Name einmal als Stichwort für eine Blende: Jutta Schönfeld spricht über die Pläne für die Zeit „[...] Wenn Marcel rauskommt, [...]“¹⁵⁴. Wie sie diese Worte sagt, wird auf Markus Lerch geschnitten, der in diesem Moment Birgit Schöberl mimt. Wiederum erkennt man diese Figur nur mittels eingeführter Körperhaltung und Mimik und man sieht somit der Mutter des Opfers ins Gesicht, die den Gedanken daran, dass der Mörder ihres Kindes wieder frei sein wird nicht gut heißen kann.

Einmal fällt Lerch, den Bürgermeister mimend, lauthals Marcel Schönfelds Schilderungen ins Wort. Es ist, als wolle er die Aussage nicht hören und als möchte er mit der Stimme schon seinem Erscheinen vorweg greifen. Die bildliche Einstellung ist jedoch zeitlich etwas versetzt und verweilt noch kurz bei Marcel Schönfeld.

„MARCEL SCHÖNFELD [...] Nach diesen Äußerungen begannen wir dann, zu dritt auf Marinus einzuschlagen. Dabei beschimpften wir ihn alle drei mit Worten: Du Jude, du Penner, du Assi...“

Lerch als Bürgermeister fällt Wrage lauthals ins Wort:

„BÜRGERMEISTER 1 Potzlow ist ein ganz normales Dorf. Wir haben hier einen Taubenzüchterverein [...]“¹⁵⁵

Auch der Bezug von Sprache beziehungsweise Sprachlosigkeit und Montage ist erwähnenswert. Die „Aussagen“ der Figuren sind oft zögerlich und schwermütig. Im Film kann man dem Schweigen einen besonderen Zeitrahmen geben und Lerch zu-

¹⁵⁴ Theater heute, Nr. 6, 2005, S. 55.

¹⁵⁵ Ebda.

sehen, wie er versucht die Wörter zu formulieren, die eigentlich aus einer Sprachlosigkeit resultieren und man erkennt wie er mit den Sätzen kämpft. Es ist eindeutig, im Sinne eines klaren Gestaltungsmittels. Beim Theater wäre hier die Gefahr, dass man eine lange Sprechpause mit einem Ringen des Schauspielers nach seinem Text verwechselt.

Die Montage hebt die Bedeutung der Mimik im Film hervor. Das Sprichwort *Blicke sagen mehr als tausend Worte* bekommt eine besondere Deutlichkeit, wenn durch die Montage das feine Mimenspiel von Lerch und Wrage unterstrichen wird. Da sämtliche Personen des Filmes durch Mimik und Gestik dargestellt werden, kann man die Charakterisierung der Figuren durch Nahaufnahmen erkennen. So wird durch die Wahrnehmung der Atmung, des Schluckens und des Zuckens eines Augenlides subtil eine Palette an Gefühlen und Stimmungen präsentiert.

Als ZuseherIn wird man durch Nahaufnahmen des/der SchauspielerIn stellenweise in einen Zwiespalt versetzt: wenn Lerch direkt in die Kamera spricht, ist man GesprächspartnerIn für ihn:

„**JÜRGEN SCHÖNFELD** Und was meinen Sie, [...]“¹⁵⁶

Ist man nun InterviewerIn, AnklägerIn oder gefühlvolle/r ZuhörerIn? Bei anderen Close-Ups sitzt man gleichsam als RezipientIn eines Interviews vor der Leinwand: Lerch spricht mit dem Blick leicht an der Kamera vorbei, als würde er gerade der/dem DokumentarfilmerIn Rede und Antwort stehen.

Im Dokumentarfilm sind häufig Long Shots, d.h. totale Einstellungsgrößen zu finden. Close-Ups werden generell verwendet um zwischenmenschliche Aktionen von Bedeutung zu zeigen. Von diesem Standpunkt aus distanziert sich Veiel im Film vom eher dokumentarischen Ansatzpunkt des Theaterstücks, bei dem, wie erwähnt „die Geschichte“ aus dem Raum heraus erzählt wird.

Nach dem Schlusswort von Birgit Schöberl, in dem sie um Gerechtigkeit bittet, fährt der Verhörwagen nach hinten, das Licht erlischt. Als es wieder angeht, ist der Raum hell erleuchtet und der Verhörwagen ist nicht mehr da, als wäre diese Station zwi-

¹⁵⁶ Ebda., S. 53.

schen Außenwelt und Gefängnis nicht mehr notwendig. Lerch verliert aus dem Off, dass Birgit Schöberl am Tag der Urteilsverkündung an ihrem Krebsleiden verstarb. Die Urteilsverkündung wird, wie zu Beginn die Informationen zur Tat, mittels Insert dem Publikum mitgeteilt.

Eine herausragende Position im Film haben die Verwandlungen der einzelnen Figuren in andere. Am interessantesten sind die Metamorphosen von Marcel in seine Mutter Jutta Schönfeld. Diese finden aufgrund der textlichen Struktur einige Male statt und werden mittels Nahaufnahmen gut sichtbar für die ZuschauerInnen. Im Film wird dieser Moment der Wandlung in eine andere Figur äußerst deutlich, da der Blick nicht wie im Theater gerade woanders verweilen kann. Es wird ein symbiotisches Verhältnis zwischen Marcel und seiner Mutter hervorgehoben. Marco „verwandelt“ sich nur einmal in seine Mutter und das zeugt auch von deren Beziehung:

„**JUTTA SCHÖNFELD** [...] An Marcel klammer ich mich. Das ist jetzt, wie wenn man einem nach der Entbindung das Kind wegnimmt. Den Marco hab ich ja schon vorher verloren. Der hat sich seine eigene Welt gebaut, die gibt's nich. [...]“

2.6. Rezeption

Die Rezeption vom Kick-Projekt ist auf verschiedenen Ebenen von Interesse. Zum einen sind die Zeitungskritiken im Sinne der Vollständigkeit einer Aufführungs- und Filmanalyse – wie sie hier vorliegt – von Bedeutung, auch im Hinblick auf verschiedene Ansätze der Medienreflexion, die darin vorkommen und diese werden im 3. Teil dieser Arbeit aufgenommen. Zum anderen wird die zugrunde liegende Thematik in weiteren Medien verarbeitet, teils auf das Kick-Projekt basierend, teils darauf aufbauend. So sind verschiedene rezipierende Ebenen ersichtlich, die im Folgenden erläutert werden und später in Bezug zur Intermedialitätstheorie gesetzt werden.

- a) Rezeption mittels durch ein Hörspiel und Andres Veiels Buch *Der Kick. Ein Lehrstück über Gewalt*.
- b) Rezeption anhand von Zeitungskritiken
- c) Rezeption mittels anderer filmischer Dokumentationen

ad a)

2.6.1. Das Hörspiel *Der Kick*

In einer Produktion von RBB und SWR wird das Material als Hörspiel für das Medium Radio übernommen. Man merkt, dass Regisseur Martin Zylka das Hörspiel in eine interpretative Richtung gehen lässt. Die Bedeutung des Schauspielerischen Gestus ist hier – durch seine Abwesenheit – erkennbar, da er nicht über die Stimme transportiert wird und auch nur bis zu einem gewissen Grad transportierbar wäre. Daher werden die Rollen von mehreren Personen gesprochen, welche hörbar anders als Veiel an die Aussagen der Beteiligten herangehen. Susanne-Marie Wrage meint bei einem Publikumsgespräch im Maxim Gorki Theater, dass „sehr gespielt wird“¹⁵⁷ und Interpretation vorherrscht, was für sie negativ konnotiert war.

Zu Beginn des Hörspiels werden pochende Musikpassagen von leichten, Kinderspieluhr anmutenden Klängen abgelöst. Zwischen den einzelnen Sprechteilen wird öfters eine gleichsam pochende Musik eingespielt, welche es einem erschwert dem Text aufmerksam zu folgen. Auch die Aussagen der DorfbewohnerInnen werden teilweise mit Klängen unterlegt und Kirchglocken läuten wenn der Pfarrer zu sprechen beginnt. Diese musikalischen Einalgen bringt eine inszenierte Tragik in den Text ein. Die Aussagen werden teilweise auf eine anklagende Weise vorgetragen und regelmäßig werden sie durch lärmende Zwischenpassagen unterbrochen. Aufgrund diverser Aussagen, die im Zuge der Betrachtungen des Kick-Projektes von Andres Veiel hier schon angeführt wurden, kann man schlussfolgern, dass die interpretative Vorgehensweise von Zylka nicht im Sinne Veiels ist.

2.6.2. Das Buch *Der Kick. Ein Lehrstück über Gewalt*

Ende Februar 2007 veröffentlicht Andres Veiel ein Buch, in dem er die Hintergründe zum Mordfall an Marinus Schöberl weiter ausführt. Im ersten Teil wird der Stücktext abgedruckt und der zweite Teil „Annäherungen“ gliedert sich in die Kapitel: Lebensläufe, die Tat, die Zeit danach, Zusammenhänge sowie Einsichten und Aussichten.

¹⁵⁷ Wrage, Susanne-Marie: Publikumsgespräch, 2007.

Bei den Lebensläufen wird ersichtlich wie ähnlich sich Kindheit und Jugend der Beteiligten - Täter wie Opfer - sind. Sebastian Fink wird im Buch größere Aufmerksamkeit zuteil als im Stück, da es dort aus dramaturgischen Gründen zu ausufernd gewesen wäre ihn und seine Biografie stark einzubeziehen. Die Schilderung der Tat wird mit Berichten über die Tage zuvor ergänzt und Veiel beschreibt ausführlich den Fund der Leiche durch Matthias Muchow, die Zeit der Täter im Gefängnis, deren Ängste und Probleme.

Auf der Suche nach Zusammenhängen streift Veiel verschiedene Themen, ohne ein konkretes Faktum als Ursache zu nennen. Er erläutert, dass ein Mord „nicht im luftleeren Raum“¹⁵⁸ geschieht und stützt seine Überlegungen mit Statistiken und wissenschaftlichen Untersuchungen. Er zeigt Zahlen über Verbrechen mit rechtsextremistischen Hintergrund; begutachtet den Zusammenhang von sozialen und wirtschaftlichen Bedingungen und erhöhter Gewaltbereitschaft; er ergründet die Nachwirkungen der DDR und unverarbeitete Geschichtsverhältnisse. Veiel zeigt auf, dass in der Familienhistorie der Schönfelds viel vorgefallen ist: Missbrauch und Vergewaltigung durch russische Soldaten. Der Großvater der Schönfeld-Brüder musste miterleben, wie seine Eltern von russischen Soldaten stranguliert wurden. Auch die Geschichte der Dorfgemeinschaft von Potzlow erscheint als eine intrigenreiche und unaufgearbeitete.

Zum Ende hin berichtet Veiel von einem Gespräch der Brüder, welche in getrennten Anstalten ihre Haft absitzen, in dem der Jüngere erzählt, das sich Marco von seiner rechtsextremen Überzeugung lossagen will: „Ganz falsch sei die ‚rechte Meinung‘ nicht, ihm sei aber klar geworden, dass ihm ‚das viel Schlechtes im Leben eingebrockt hat‘.“¹⁵⁹ Dass die Rückkehr nach Potzlow schwer wird, steht jedoch außer Zweifel, da Freunde des verstorbenen Marinus Drohungen gegen Marco und Marcel Schönfeld aussprechen und die Integration lange dauern wird, soweit sie gelingt.

Wie in einer Rezension zu lesen ist, wird auch im Buch das Interesse verfolgt, das Handeln der Täter zu verstehen, ohne jedoch Verständnis hervorrufen zu wollen.

„Zwei implizite Annahmen sind dabei offensichtlich. Dass das Mörder- bzw. Täter-Werden aus den gesellschaftlichen Bedingungen erklärt werden muss,

¹⁵⁸ Vgl. Veiel, Andres: Der Kick. Ein Lehrstück über Gewalt, 2007, S. 204.

¹⁵⁹ Ebda., S. 270.

aber eben die freie (!) Entscheidung jedes Einzelne zum Handeln letztes Erklärungsziel ist. [...] Im Buch werden die selbstentlastenden Widersprüche, in die sich die Täter bei der versuchten Selbsterklärung ihres Handelns verwickeln, deutlicher als auf der Bühne.“¹⁶⁰

Generell wird des Buch deutlich positiv rezensiert, wie auch Regina Mönch in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung schreibt:

„Der Kick' ist ein hervorragendes Sachbuch zu einem schwierigen Thema, das nicht nur besticht, weil es ein entsetzliches Ereignis so genau und differenziert untersucht. Es kommt fast ohne Kommentare aus, doch entdeckt es dem Leser jene Leerstellen der Zivilität, die eine Katastrophe wie diese geschehen ließen.“¹⁶¹

Ad b) Medien-Rezeption

Der Kick erhielt als Theaterstück wie Film eine große Aufmerksamkeit seitens der Medien. Beim Theaterstück ist eine sehr positive Resonanz erkennbar, welche sich besonders in Anmerkungen zum Schauspiel und zur Bühne zeigt. So meint Michael Bienert¹⁶²:

„Für jede Figur haben sie eine eigene Körperhaltung und Sprechweise gefunden, und wie Wrage vor dem inneren Auge des Betrachters unpräzise eine komplette Familie aufbaut, das ist schauspielerisch ganz grandios.“

Auch Christiane Kühl hebt in ihrer Kritik das Schauspiel hervor:

„Die Körper der Schauspieler fungieren als Filter, als Schutzschilder, an denen sich die Verachtung der Zuschauer für die Protagonisten bricht und sie bereit macht, zuzuhören.“¹⁶³

Als „grandios und aufwühlend“¹⁶⁴ wird das Schauspiel beschrieben und auch die Inszenierung wird gelobt:

„In der Inszenierung [...] wird auch auf eine klärende Dramatik verzichtet: immer auf der Hut, nicht in die Empathie-Falle zu tappen, gestalten Susanne-Marie Wrage und Markus Lerch ihre wechselnden Rollen minimal.“¹⁶⁵

Bei Bemerkungen zum Bühnenbild fällt die Wahrnehmung des Verhörwagens auf, wie Gunnar Decker beschreibt¹⁶⁶:

¹⁶⁰ M.M.: Eine Dorfidylle, www.conne-island.de, Download vom 9.04.2007.

¹⁶¹ Mönch, Regina: Die Sprache der Mörder, www.Faz.net, Download vom 9.04.2007.

¹⁶² Bienert, Michael: Black Box Brandenburg, In: Stuttgarter Zeitung, 28.4.2005, o.S.

¹⁶³ Kühl, Christiane: Kontexte für Monster, In: Die Tageszeitung, 26.04.2005, o.S.

¹⁶⁴ Gradwohl, Noemi: Radikale Sichtweise auf die Welt, In: Berner Zeitung, 27.4.2006, o.S.

¹⁶⁵ Niederhauser, Brigitta: Die Konturen des Unfassbaren, In: Der Bund/Bern, 2.5.2006, o.S.

„Das einzige Requisite [...] ist eine verglaste Metallbox, ein Raum im Raum, halb Zelle halb Loge.“

Interessant ist die Reflexion innerhalb der Zeitungskritiken in Bezug auf die sensationgieriger Berichterstattung, welche mit dem Mord einhergegangen ist, wie es verwendete Begrifflichkeiten wie „nach dem Medien-Overkill“¹⁶⁷ verdeutlichen. Der Medienbezug und die Rolle von Medien werden auch in Hinblick auf den Einfluss von „American History X“ auf die Tat wahrgenommen.

Tendenziell wird das Theaterstück in seiner Gesamtheit positiv rezensiert, wie ein Zitat aus „Die Welt“ beschreibt:

„Vielmehr wird ein Mosaik der Differenzierung präsentiert. Diese kluge Individualisierung des ‚Falls‘ macht, dass uns derart unter die Haut geht, wie es ein fiktives Kunstwerk wohl kaum vermag.“¹⁶⁸

Negative Meinungen setzen sich meist aus Kritik zur Form des Dargebrachten zusammen. Es wird die Frage gestellt warum man nicht mit der Lesebrille am Tisch sitzend die Protokolle verliest¹⁶⁹ oder es wird angemerkt, dass wer die Gesprächsprotokolle lesen kann, in der Aufführung kaum gewinnt¹⁷⁰, da man nichts Neues erfahre.

So meint auch Irene Bazinger in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung:

„Auf der Bühne aber klingt das monologische Original-Milieustück trotz aller engagierten Redlichkeit bald nur flach und dürrtig. Denn weder verraten die knapp gegeneinander geschnittenen Beiträge in ihrer dezent inszenierten Ästhetisierung des Grauens wirklich etwas über die Umstände der Mordnacht, noch vermögen sie die Zusammenhänge mehr als zum Beispiel seriöse Presereflexionen zu erhellen.“¹⁷¹

Bei den Kritiken zum Film treten vermehrt negative Aussagen auf. Die Grundhaltung ist zwar spürbar positiv, es ist jedoch erkennbar, dass es einen Unterschied zwischen den JournalistInnen gibt, die die Theaterversion gesehen haben und denen die „nur“ die Filmversion kennen. Man bemerkt, dass sich Erstere auf das Theaterstück stützen und schlussfolgern, dass es sich nicht um einen eigenständigen Film

¹⁶⁶ Decker, Gunnar: Mord in Potzlow, In: Neues Deutschland, 27.4.2005, o.S.

¹⁶⁷ Laudenbach, Peter: „Dann war schlagartig Ruhe“, In: Tipp 09/05: 21.04 – 4.05, o.S.

¹⁶⁸ Wengierek, Reinhard: Im Strom der Gewalt, In: Die Welt, 26.5.2005, o.S.

¹⁶⁹ Decker, Gunnar: Mord in Potzlow, In: Neues Deutschland, 27.4.2005, o.S.

¹⁷⁰ Kühl, Christiane: Kontexte für Monster, In: Die Tageszeitung, 26.04.2005, o.S.

¹⁷¹ Bazinger, Irene: Applaus des betretenen Schweigens, In: FAZ, 26.4.2005, o.S.

handelt, und ihn daher auch im Vergleich zum Theaterstück rezensieren. So äußert sich Matthias Heine:

„'Der Kick' von Andres Veiel ist die Leinwandübertragung des gleichnamigen Theaterstücks.“¹⁷²

und Christine Wahl meint:

“Der Film dokumentiert die Inszenierung am Berliner Gorki-Theater.”¹⁷³

Unter dem Titel „Abgefilmtes Theater“¹⁷⁴, hebt ein Journalist das hervorragend eingesetzte schauspielerische Können hervor, ist jedoch der Meinung, dass *Der Kick* nichts im Panorama der Berlinale zu suchen hat:

„[...] Denn die Kinofassung ist nichts als abgefilmtes Theater. [...] was im Theater stark wirkt, die Reduktion auf die beiden Schauspieler, wird im Film zur großen Schwäche. Wo die reduzierte Inszenierung die Stärken des Textes hervorhebt, sucht der Filmzuschauer in den Naheinstellungen in den Gesichtern der Schauspieler nach Motiven für die Tat. Natürlich vergeblich.“

Dass *Der Kick* polarisiert ist erkenntlich, wenn Susanne Zaun in ihrem Artikel meint, dass es gerade „mehr ist, als nur abgefilmtes Theater“¹⁷⁵. Auch über Medienwahl macht sie sich Gedanken:

„Bei der Übertragung vom einen ins andere Medium erreicht der Stoff vielleicht sogar eine noch höhere Intensität. Im Zweifelsfall also unbedingt beides ansehen.“

Das Theaterstück in die Betrachtung nicht miteinbezogen folgert Katrin Kothes:

„[...] herausgekommen ist ein Film, der keiner sein will. ‚Der Kick‘ hat keinen richtigen Plot, null Action und ist schwer verdaulich. Dennoch ist er einer der spannendsten Beiträge der diesjährigen Berliner Filmfestspiele.“¹⁷⁶

Zusammenfassend ist erkennbar, dass die Leistungen des Theaterstücks inhaltlich sowie schauspielerisch sehr hoch eingeschätzt werden. Bei der Filmversion treten vermehrt negative Kritiken auf, welche zumeist im Konnex zum Theaterstück zu sehen sind und einem Vorwurf der Wiederverwertung im filmischen Medium unterliegen. Dass negativen Meinungen wiederum gänzlich positiven gegenüberstehen,

¹⁷² Heine, Matthias: Die Verlangende, In: Berliner Morgenpost, 13.2.2006, o.S.

¹⁷³ Wahl, Christine: Protokoll einer Hinrichtung: „Der Kick“ von Andres Veiel, In: Tagesspiegel, 12.2.2006, o.S.

¹⁷⁴ Jps: Abgefilmtes Theater, In: Märkische Allgemeine, 11.02.2006, o.S.

¹⁷⁵ Zaun, Susanne: Andres Veiels sensibler Theaterfilm über grausamen Jugendmord. 21.09.2006, In: <http://www.3sat.de>, Download vom 9.04.2007

¹⁷⁶ Kothes, Katrin: Jenseits des Grauens, In: Financial Times Deutschland. 13.2.2006, o.S.

lässt eine Polarisierung erkennen, die Veiel nicht überrascht: „Ich wusste es wird polarisieren!“¹⁷⁷

Ad c) Rezeption durch andere filmische Dokumentationen

Dass Vorgänge, die in einer Gesellschaft viele Menschen bewegen – wie es der Mord an Marinus Schöberl getan hat – nach einem Ausdrucksmittel für einen Prozess der Ver- und Aufarbeitung suchen, wird in weiteren künstlerischen Arbeiten ersichtlich. So wird diese Tat auch von anderen Film- und TheatermacherInnen verarbeitet, wobei zwei Beispiele herausgehoben werden. Die beiden filmischen Dokumentationen *Zur falschen Zeit am falschen Ort* und *Potzlow Geschichte X*, grenzen sich von *Der Kick* ab und nähern sich der Thematik auf unterschiedliche Weise. Erstere bezieht sich auf den konkreten Fall und den Einzelnen in der Dorfgemeinschaft, die Zweite reflektiert und zeichnet den Weg der Artifizierung, von der Realität ins Abstrakte nach.

Kurz angeführt sei an dieser Stelle auch das Theaterstück *Martinisommer* von Toni Bernhart, welches aufgrund einer Einladung zu den Werkstatttagen am Wiener Burgtheater im Jahr 2003 entwickelt wurde und als Bühnenstück 2006 anlässlich des 3. Tiroler Dramatikerfestivals im Westbahentheater, Innsbruck und im Theater in der Altstadt, Meran uraufgeführt wurde. Bernhart nimmt die Geschehnisse rund um die Ermordung von Marinus Schöberl als Anlass sich Gedanken zu machen: über Täter und Opfer, Tote und Lebendige, Trauer, Gewalt und Einsamkeit. Zur Hörspielfassung kann man lesen:

„Der tote Jugendliche ist die Achse, um die sich die einzelnen Szenen gruppieren. Nicht die Ursachen für das Unsagbare werden untersucht, sondern Verläufe und Sichtbarkeiten an der Oberfläche.“¹⁷⁸

Dies geschieht mit viel Imagination und lässt die konkrete Geschichte im Hintergrund.

¹⁷⁷ Veiel, Andres: Interview, 2007.

¹⁷⁸ www.Oe1.orf.at, Hörspiele 2006, Download vom 16.6.2007.

2.6.3. Zur falschen Zeit am falschen Ort (Tamara Milosevic, 2006)

Ähnlich wie Veiel begibt sich die junge Regisseurin Tamara Milosevic in die Uckermark um dort für ihre Abschlussarbeit an der Filmakademie Baden-Württemberg Ludwigsburg zu recherchieren. Entstanden ist daraus der Dokumentarfilm mit dem Titel *Zur falschen Zeit am falschen Ort*.

In Milosevics Film steht Matthias Muchow, der beste Freund von Marinus Schöberl im Vordergrund. In ruhigen Kameraeinstellungen sieht man ihn, seine Familie und gemeinsame Unternehmungen mit DorfbewohnerInnen in Potzlow. Der Titel bezieht sich auf eine Aussage des Bürgermeisters, welche im Text von *Der Kick* Eingang fand:

„**BÜRGERMEISTER 2** Ich geh’ davon aus, zu dem Zeitpunkt, wo die beiden Schönfeldbrüder da an dem Abend ... Ich glaube, der Marinus war zur falschen Zeit am falschen Ort. Es hätte ebenso gut ein anderer sein können. Die wollten den Abend irgendeinen aufklatschen da ... [...]“¹⁷⁹

Veiel meint dazu in seinem Buch, dass die Auswahl des Opfers nicht ganz so beliebig scheint, wie der Bürgermeister behauptet und führt dafür einige Überlegungen und Untersuchungen (z.B. von Wolfgang Sofsky, Traktat über die Gewalt¹⁸⁰) an. So gesehen, ist schon eine unterschiedliche Herangehensweise erkennbar.

Milosevic lässt die Menschen selbst zu Wort kommen und arbeitet ohne Kommentare aus dem Off. Sie ist mit der Kamera in verschiedenen Situationen, wie in der Schule, bei der Arbeit oder beim Feiern still anwesend. Durch die konkreten Bilder dieser Dorfgemeinschaft, wird man eher ein/e BetrachterIn von Potzlow als von der Gesellschaft generell. Dies ist wohl der größte Unterschied zwischen dem Film *Der Kick* und *Zur falschen Zeit am falschen Ort*. Veiel sagt immer wieder, dass er eine „Bebildung“ meiden wollte und abstrahiert somit den konkreten Fall. Die Charaktere werden in den Köpfen der ZuseherInnen mit Vorstellungen ausgestattet, welche allgemein gültiger sind. Bei Milosevic hingegen fällt es leicht Ursachen und Folgen im

¹⁷⁹ Theater heute, Nr. 6, 2005, S. 51.

¹⁸⁰ Sofsky, Wolfgang: Traktat über die Gewalt, Frankfurt am Main 1996, In: Veiel, Andres: *Der Kick*. Ein Lehrstück über Gewalt, 2007, S. 141.

kleinen Dorf Potzlow zu lassen. Susanne Zaun meint in einer Rezension, dass der Film die Gefahr der Gleichgültigkeit als Schutzmechanismus zeigt:

„Das Dulden und Wegsehen unterstützt ein nahezu unverhohlenes System der Hackordnung und Unterdrückung.“¹⁸¹

Bei Milosevics Dokumentation besteht die Möglichkeit oder die Wahrscheinlichkeit, dass man sich selbst in diese Hackordnung einreihet, sich dem Dorf gegenüber überhöht und somit kommt man eher in die Position des Verurteilens als der Gesellschaftsanalyse. Nichtsdestotrotz legt sie Machtstrukturen frei, welche auf die Kosten der Schwachen und AußenseiterInnen gehen und bringt ein Exempel, welches Allgemeingültigkeit haben kann.

2.6.4. Potzlow Geschichte X (2005, Jörg Jeshel, Brigitte Kramer)

Jörg Jeshel arbeitete mit Veiel bereits bei verschiedenen Dokumentationen wie *Die Spielwütigen*, *Black Box BRD* und auch bei *Der Kick* zusammen. Der Titel der Dokumentation bezieht sich auf den Film, welcher Marcel Schönfeld dazu brachte Marinus auf dieser Art und Weise zu ermorden: American History X. Jeshel und Kramer folgen Veiel bei seiner Recherche in der Uckermark. Es wird gezeigt, wie sich Veiel und Schmidt dem Thema annähern: sie sind in Potzlow, machen Interviews, montieren den Theatertext, erste Treffen mit Schauspielerin Susanne-Marie Wrage, Proben und schließlich entsteht das Theaterstück *Der Kick*. Man kann verfolgen wie der konkrete Fall abstrahiert und zu einer Inszenierung wird.

¹⁸¹ Zaun, Susanne: Zur falschen Zeit am falschen Ort. Dokumentarfilm über brutalen Mord an einem 17-Jährigen, In: <http://www.3sat.de>, Download vom 16.06.2007.

3. DER KICK IM INTERMEDIALEN KONTEXT

Im Kapitel 1 dieser Arbeit wurden verschiedene Ansätze der Intermedialitätsforschung dargestellt, die Analysemöglichkeiten bieten und Problemstellungen aufzeigen. Anhand des empirischen Materials des *Kick-Projekts* wird in diesem Kapitel versucht, die Ansätze und Begrifflichkeiten von Irina O. Rajewsky, Jens Schröter und Joachim Paech in einer intermedialen Analyse anzuwenden. Auf diese Weise wird die Theorie auf eine praktische Anwendbarkeit überprüft und *Der Kick* wird in einen intermedialen Kontext gebracht. Verschiedene Ausprägungen des Intermedialen sollen dargestellt und theoretisch begründet werden.

Die Untersuchungen von Rajewsky sind – wie sie in ihren Ausführungen vorschlägt – Anreiz für dieses Vorgehen und in Anlehnung an Paech wird versucht Beispiele für eine Intermedialität zwischen Drama und Film zu finden. Schröters Beitrag zu diesem Diskurs beruht auf einem soziologischen und systemtheoretischen Interesse.

Nach Rajewsky kann man *Der Kick* – im Hinblick auf ihre weiterführenden Erläuterungen – der Intermedialität zuordnen, die sich in verschiedenen Qualitäten an intermedialen Bezügen zeigt. Es ist eine Ungenauigkeit ihrer Definition von Intermedialität erkennbar, die Paech – und im weiteren Sinne Mathias Mertens – so beschreiben:

„die fragwürdige Möglichkeit Intermedialität im Sinne von medialen Transformationen zu sehen, die die Inhalte analysierter Werke mit ihrer formalen Struktur verbinden“.¹⁸²

Dieser Begriff steht bei ihr neben den Phänomenbereichen der Intra- und Transmedialität. Rajewsky definiert Transmedialität als:

„medienunspezifische ‚Wanderphänomene [...] wie z.B. das Auftreten desselben Stoffes oder die Umsetzung einer bestimmten Ästhetik bzw. eines bestimmten Diskurstyps in verschiedenen Medien“.¹⁸³

Wenn sie die medienunspezifischen Phänomene weiter beschreibt, handelt es sich jedoch um Inhalte (mythische Stoffe, Legenden), nicht um mediale Phänomene. *Der Kick* ist an kein Ursprungsmedium gebunden, da es sich um ein gesellschaftliches Thema handelt, das Veiel und Schmidt zu einem Text zusammengefasst haben. In diesem Sinne handelt es sich gleichsam um Transmedialität. Es zeigt sich, dass die

¹⁸² Paech, Joachim, In: Helbig, Jörg, S1998, S. 15, und siehe Kapitel 1.7. Forschungsansatz nach Paech.

¹⁸³ Rajewsky, Irina O., 2002, S. 12.

Definition dieses Begriffs einer Anwendung nur begrenzt standhält, da auf den phänomenologischen Aspekt nicht eingegangen wird.

Bei der Medienkombination nach Rajewsky fehlt es ebenfalls an einer ausdifferenzierten Betrachtung, da z.B. bereits der Film an sich ein mediales Zusammenspiel verschiedener, herkömmlich als distinkt wahrgenommener Medien – Text, Fotografie, Schauspiel – ist. Was diese Medienkombination bewirken und wie sie sich phänomenologisch darstellen kann, wird bei Rajewsky nicht erläutert. Die Filmversion von *Der Kick* ist schließlich *per se* eine Medienkombination, was eine intermediale Betrachtung des Untersuchungsgegenstandes nicht bereichert.

Bezüglich des Medienwechsels wurde in der Einleitung die Forschungsfrage gestellt, ob die Filmversion von *Der Kick* ein eigenständiges Kunstwerk oder „nur die Verfilmung“ des gleichnamigen Theaterstücks sei. Andres Veiels Standpunkt wurde im Zuge der Filmanalyse¹⁸⁴ dargelegt und auch auf theoretischer Ebene kann man nicht von einem Medienwechsel sprechen. Nach Rajewsky wird dabei ein ‚Text‘ von einem Medium ins andere transferiert. Ungenau betrachtet ist man dazu verleitet bei der Filmversion von *Der Kick* von „abgefilmten Theater“¹⁸⁵ oder von einer „Leinwandübertragung des gleichnamigen Theaterstücks“¹⁸⁶ zu sprechen. Rajewsky schreibt in diesem Zusammenhang von einem medienspezifisch fixierten Prä’text’, der in ein anderes Medium, ein anderes semiotisches System transferiert wird.¹⁸⁷ Bei *Der Kick* kann man nicht von einer ursprünglich medienspezifischen Ausformung des „Textes“ für das Theater sprechen, da der Text von Veiel und Schmidt für zwei SchauspielerInnen zusammengestellt wurde. Diese zugrunde liegende Komponente schließt das Drama wie den Film ein. Im Gegensatz dazu ist z.B. ein Roman wie *Fahrenheit 451* (Ray Bradbury) für LeserInnen konzipiert und wurde 1966 von Francois Truffaut für SeherInnen umgewandelt.

Wie oben bereits erwähnt lassen sich im *Kick-Projekt* verschiedene Qualitäten an intermedialen Bezügen finden. Wie im Folgenden erläutert wird, handelt es sich dabei um:

¹⁸⁴ Siehe Kapitel 2.5.3. Filmanalyse *Der Kick*.

¹⁸⁵ Siehe Kapitel 2.6. b) Medien-Rezeption: JPS, Abgefilmtes Theater, Märkische Allgemeine, 2006.

¹⁸⁶ Siehe Ebda.: Heine, Matthias, Die Verlangende, Berliner Morgenpost, 2006.

¹⁸⁷ Vgl. Rajewsky, Irina O. 2002, S. 16.

- Systemerwähnungen (explizite Systemerwähnung, evozierende Systemerwähnung, simulierende Systemerwähnung und (teil-)reproduzierende Systemerwähnung) sowie um
- Systemkontaminationen (Systemkontamination qua Translation und teilaktualisierende Systemkontamination).

In diesen Fällen ist nach Rajewsky nur ein Medium in seiner Materialität präsent und Elemente bzw. Strukturen eines anderen, konventionell als distinkt wahrgenommenen Mediums werden aufgenommen.¹⁸⁸

Rajewsky stellt in diesem Zusammenhang Fragen nach Definition und Nachweisbarkeit einzelner medialer Elemente und nach Möglichkeiten von Rekursen und Zitaten einzelner medialer Systeme auf andere.¹⁸⁹ Um diese Phänomene zu untersuchen ist es sinnvoll, die Analyse mit den Ansätzen von Schröter und Paech zu ergänzen. Rajewskys Kategorisierungen sind als Gerüst von Nutzen und es werden wichtige Fragen aufgeworfen, deren Beantwortung in der Theorie teilweise ausbleibt. So stellt sie die Frage, wie sich „das Filmische“ definieren lässt und verweist auf Problemstellungen in diesem Zusammenhang. In späteren Ausführungen wird z.B. der Begriff „das Filmische“ weiter gebraucht, obwohl durch sie nicht definiert wurde, was nun das spezifisch Filmische sei und in welchem Sinne sie diesen Begriff verwendet.

Interessant ist, wenn man an diesem Punkt die hergeleiteten Begriffe im Sinne Paechs einfließen lässt, da man so die Kategorisierungen von Rajewsky nutzen kann und durch Paech einen phänomenologischen Blickwinkel in die intermediale Betrachtung einbringt.

Eine explizite Systemerwähnung findet in der Theaterversion von *Der Kick* am Beginn statt:

„**Jutta Schönfeld:** Am Dienstag, da ging es los. Man kennt ja das mit der Zeitung und Fernsehen und plötzlich is man das selbst. RBB, Stern TV, RTL, alle wollten was erfahren [...]“¹⁹⁰

¹⁸⁸ Vgl. Rajewsky, Irina O., 2002, S. 17.

¹⁸⁹ Siehe Kapitel 1.5.3. Problemstellungen im Kontext der Intermedialitätsforschung.

¹⁹⁰ Theater Heute, Nr. 6, 2005, S. 48.

Hier wird das Referenzsystem Fernsehen eingeführt, wobei es nicht um einen narrativen Diskurs geht. Trotzdem kann man implizit herauslesen, dass Kritik an der medialen Darstellung solcher Geschehnisse geübt wird. Die Betroffene sitzt vor den ZuseherInnen und erklärt welche negativen Auswirkungen die sensationsgierige LeserInnen- und SeherInnenenschaft nach sich zieht.

Bei einer weiteren expliziten Systemerwähnung kann man bereits ein evozierendes Moment und somit eine Systemerwähnung qua Transposition erkennen:

„**Marcel Schönfeld:** Die Idee kam mir plötzlich in den Kopf. Ich habe circa ein halbes Jahr vor der Tat einen Film im Fernsehen angeschaut. Es handelt sich hierbei um „American History X“. In diesem Film wird eine gleichartige Szene dargestellt. Ein Nazi nimmt in dieser Szene einen angeschossenen Neger an den Haaren und legt ihn mit dem Kopf auf eine Bordsteinkante. Anschließend springt er auf den Kopf des Negers. Ich forderte ihn dann erneut auf, in diese Kante zu beißen. Marinus tat dies auch. In diesem Moment brannten bei mir die Sicherungen durch. Mit beiden Füßen sprang ich dann kräftig auf den Kopf von Marinus. Ich trug zu diesem Zeitpunkt meine schwarzen Springerstiefel mit weißen Schnürsenkeln Größe 43. Diese stehen jetzt bei mir zu Hause auf der Bodentreppe. Danach war schlagartig Ruhe.“¹⁹¹

In dieser Aussage treten verschiedene Ebenen des Intermedialen zutage. Zum einen handelt es sich um eine reine Erwähnung eines Filmes. Darüber hinaus wird der Film als Motiv für die konkrete Handlung angeführt und stellt ebenso eine Art Vergleichsobjekt dar. Es werden zwar nicht generell filmische Eigenschaften evoziert, für diejenigen, die den Film *American History X* gesehen haben, wird die erzählte Handlung jedoch mit filmischen Bildern aufgeladen. Bei *American History X* ist die konkrete Szene, in der auf den Kopf des Schwarzafrikaners gesprungen wird, nicht sichtbar. Durch die Erläuterung von Marcel Schönfeld, u.a. welche Schuhe er zum Tatzeitpunkt trug, entstehen genaue Bilder in den Köpfen der ZuseherInnen.

Die Herleitung des Gedankens der auratischen Erfahrung des Un-/Lebendigen nach Peach, tritt in diesem Zusammenhang in einer fatalen Form zutage: Einem Film liegt eine narrative Handlung zugrunde, die Aspekte des Neonazitums untersucht. Ohne Hinweise auf eine konkrete wahre Begebenheit wird für die ZuseherInnen die Thematik so aufbereitet, dass man Parallelen zu möglichen realen Ereignissen ziehen könnte. Ein 17-Jähriger in Deutschland sieht diesen Film, der sich gegen wieder auf-

¹⁹¹ Ebda., S. 52.

lebenden Nationalsozialismus wendet. Als sein Leben an den Rand des Gewaltverbrechens stößt, entschließt er sich, die vom Film entlehnte Handlung real durchzuführen. Wenn nun obiges Zitat von Marcel Schönfeld in der Theater- und Kinoversion von *Der Kick* dargestellt wird, spielen alle diese Ebenen eine wichtige Rolle. Somit beeinflusst eine fiktive, filmische Szene die reale Handlungsweise eines Menschen, die wiederum Teil einer fiktionalen schauspielerischen Darstellung in Drama und Film wird.

In diesem Zusammenhang kann man diese *auratische Erfahrung des Un-/Lebendigen* weiter ausführen. Paech schreibt über die Beziehung zwischen dem Medium der Fotografie und dem Medium des Films, dass es sich um eine ‚Form der Zeit-Differenz‘ handelt. Bei der Fotografie handelt es sich dabei um das Paradox der (ontologisch) unmöglichen Gleichzeitigkeit von Gegenwart und Vergangenheit im Moment des Öffnens der Blende. Das abgebildete Leben ist in einem Zeit-Spalt, in dem die Gegenwart auf die abgebildete Vergangenheit blickt. Der beobachtbare Unterschied zum Film ist die Form der Bewegung, denn die Zeit-Differenz bleibt im Film durch die Bewegung der Serien-Fotografien unsichtbar.¹⁹²

Lohmeier schreibt in diesem Zusammenhang, dass

„jedes von der Kamera registrierte Filmbild einem einzelnen, gegenwärtigen Raum-Zeit-Gefüge entspricht, das der Betrachter während der Projektion des Films aus der ‚Augenzeugen-Perspektive‘ der Kamera wahrnimmt.“¹⁹³

Besonders der Begriff der „AugenzeugInnen-Perspektive“ ist im Hinblick auf *Der Kick* interessant. Bei der Inszenierungsanalyse sieht man das Zusammenspiel von Raum und Zeit.¹⁹⁴ So wurde festgestellt, dass der Verhörwagen diese beiden Ebenen in regelmäßigen Abständen auf eine bringt. Am deutlichsten ist dies in der letzten Szene erkennbar, in der Bühnenraum und ZuschauerInnenraum in dieselbe Lichtstimmung versetzt werden: Die ZuseherInnen sitzen Marcel gegenüber wie Geschworene.¹⁹⁵ Die Theaterversion nimmt eine Form der Zeit-Differenz und eines Raum-Zeit-Gefüges in die eigenen Strukturen auf. Eine filmische Form wird diskursiv hergestellt.

¹⁹² Vgl. Paech, Joachim, In: Helbig, Jörg, 1998, S. 20.

¹⁹³ Lohmeier, Anke-Marie, Hermeneutische Theorie des Films, 1996, In: Rajewsky, Irina O., S. 99.

¹⁹⁴ Siehe Kapitel 2.5.2. Inszenierungsanalyse Theaterstück *Der Kick*.

¹⁹⁵ Siehe Ebda., S. 23.

Nach Schröter stellt die Gleichsetzung von Bühnen- und ZuschauerInnenraum mittels der Beleuchtung eine Form synthetischer Intermedialität dar. Die Spaltung zwischen „Kunst“ und „Leben“ soll durch neue, synästhetische Formen aufgehoben werden. Durch die Lichtstimmung werden der/die SchauspielerIn und die ZuseherInnen auf eine gemeinsame Ebene gebracht. Das steht als soziologische Komponente für eine gesellschaftliche Gleichsetzung und eine Grenzüberwindung der Kunst. Higgins spricht in diesem Sinne auf von „art media“ und „life media“ zwischen denen das „intermedium“ steht. Diese Annahme setzt voraus, dass das „Leben“ selbst als mediale Form erscheinen muss, wie im Sinne von McLuhan alle Medien als „Ausweitung des Menschen“¹⁹⁶ erscheinen. Die Kunst als „art media“ und das Leben als „life media“ werden so als These und Antithese durch Intermedien zur Synthese. Schröter übt Kritik an dieser Sichtweise, da die Welt als solche intermedial wird und der Begriff allgemeingültig zu werden droht. In Hinsicht auf das *Kick-Projekt* ist diese Sichtweise interessant, da es das Zusammenspiel des realen Lebens und der Fiktion in Theaterstück und Film beschreibbar macht. Wie bereits dargelegt, beeinflusst *American History X* als mediales Produkt das Leben eines Menschen, dessen Handlung als „life media“ im *Kick-Projekt* in ein „art media“ einfließt. Nach Paech wurde diesbezüglich der Gedanke der *auratischen Erfahrung des Un-/Lebendigen* als intermedial herausgearbeitet. Nach Schröters Herleitungen kann man sagen, dass sich Intermedialität durch die Synthese von „art media“ und „life media“ in einer perzeptiven und kognitiven Ausformung verortet. Das heißt eine Zusammenführung von Kunst und Leben bringt neue, intermediale Erfahrungen hervor, die sich sowohl durch unbewusste Wahrnehmung verändert, als auch mittels erworbener Erkenntnisse. Der Zugriff durch die „art media“ auf die „life media“ überhöht zweitens zu einer ästhetischen Form.

Auf diese Art entsteht bei *Der Kick* eine besondere Form der kommunikativen Darstellung: Handlung und Darstellung suggerieren in gewisser Art und Weise dokumentarischen Charakter (Bezug Dokumentarfilm, Dokumentartheater, Zusammenstellung des Textes aus Interviewpassagen, Live-Charakter). Bei einem Mordfall mit Neonazis ist man äußerst schnell bei Vorurteilen, die eine genauere Reflexion über gesellschaftliche Vorgänge verhindern. Eine kunstvoll ästhetische Umsetzung dieser Thematik kann eventuell ablenkend wirken. Versucht wurde in diesem Fall aber eine

¹⁹⁶ McLuhan, Marshall: Die magischen Kanäle. Understanding Media, 1994, S. 15, In: Schröter, Jens, 1998, S. 5.

Kunstform zu finden, die das Geschehen von den Klischees und Vorurteilen löst um somit eine weitergehende Rezeption und Reflexion zu erlangen.

Man könnte meinen, dass das Leben in einem Dokumentarfilm am besten gezeigt wird. Hier handelt es sich um den Versuch das Leben medial zu transformieren, ästhetisch zu überhöhen und durch die entstehende Abstraktion eine intermediale Wahrnehmung zu erlangen, die neue Zugänge zur Thematik ermöglicht.

Rajewsky kategorisiert solche Vorgehensweisen unter dem Begriff der ‚(teil-)reproduzierenden Systemerwähnung‘. In dieser Hinsicht stellt der Verhörwagen in der Theaterversion intermedial eine Zoom-Funktion her, das Referenzmedium Film wird in die gestalterische Struktur aufgenommen. Dieses Bühnenelement zieht die Aufmerksamkeit der ZuschauerInnen auf einen besonderen Ausschnitt der Bühne, wie es die Kamera mit einer Nahaufnahme macht. Wenn der/die SchauspielerIn im Verhörwagen spricht, wird nur ein Ausschnitt gezeigt: es handelt sich um besondere Passagen des Textes und physisch sind das die einzigen Momente, in denen die Körper nicht ganz zu sehen sind. Am Ende zoomt sich dieser Ausschnitt selbst an die ZuseherInnen heran: der Wagen rollt, mit der Schauspielerin darin, nach vor, was einem Zoom im Film gleicht.

In der Filmversion findet sich eine (teil-)Reproduktion in erster Linie in der Ausstattung. Herkömmliche Spezifiken des Theaters werden durch die ZuseherInnen aufgerufen, indem es eine Einheit von Zeit und Ort gibt. Das oben erwähnte Raum-Zeit-Gefüge bekommt auf diese Weise eine besondere Bedeutung, da es durch Aufnahme von theatralen Stilmitteln eine Gleichzeitigkeit des gezeigten Bildes und dem Moment des Zusehens suggerieren will. Verdeutlicht wird dieses Vorgehen durch den Einsatz von Nahaufnahmen. Wenn Lerch, als Jürgen Schönfeld „Und was meinen Sie, [...]“¹⁹⁷ in die Kamera spricht und dabei frontal gefilmt wird, fühlt man sich auf derselben zeitlichen und räumlichen Ebene. Nach Paech wird durch dieses Zusammenspiel von Medien kognitiv eine Realität des „Dazwischen“ konstruiert, die als erkenntnistheoretische Intermedialität gelten kann. Verdeutlicht wird in diesem Fall, die ontologische Unmöglichkeit der Kommunikation mit dem Publikum, die dem Theater eigen ist. Durch die Kombination dieser drei Elemente – theatrale Ausstat-

¹⁹⁷ Theater heute, Nr. 6, 2005, S. 53.

tung, Nahaufnahme und das Zitat „Was meinen SIE“– wird eine persönliche Ansprache simuliert.

Man kann schließlich behaupten, dass die Verwendung von intermedialen Bezügen im *Kick-Projekt* die Wahrnehmung der ZuseherInnen verändert. Der Film vermittelt eine lebendige Aura, die eine Teilnahmslosigkeit gegenüber den dargestellten Geschehnissen erschwert. Durch diese neue Erfahrungsebene werden die ZuseherInnen – mehr als im herkömmlichen Kino – dazu aufgefordert sich eine eigene Meinung zu bilden.

Bei der Analyse nach Rajewsky tritt in diesem Zusammenhang eine Schwierigkeit zutage. Sie unterscheidet in der Systemerwähnung in evozierende, simulierende und (teil-)reproduzierende Möglichkeiten des Intermedialen. Diese Ausprägungen gehen in einer Analyse ineinander über und besonders der Unterschied zwischen simulierend und (teil-)reproduzierend ist schwer zu bestimmen: Elemente und Strukturen des Bezugsmediums werden entweder „simuliert“ oder tatsächlich „reproduziert“. Worin die genaue Differenz dieser beiden Kategorien liegt, ist kaum zu bestimmen, da eine simulierende Illusionsbildung bereits auf eine strukturelle Ebene übergeht. Wenn dies der Fall ist, wäre es nach Rajewsky bereits die (teil-)reproduzierende Illusionsbildung.

In der vorliegenden Analyse von *Der Kick* befinden sich verschiedene Phänomene an diesem Grenzbereich und werden schließlich der (teil-)reproduzierenden Systemerwähnung zugeschrieben, da strukturelle – und nicht nur narrative – Elemente einen besonderen Stellenwert haben.

Dieses Phänomen ist teilweise bei Übergängen von einer narrativen Handlung in die nächste zu finden. In der Filmanalyse ist von „*Verwandlung*“ die Rede, wenn sich z.B. Susanne-Marie Wrage von der eingeführten Körperhaltung des Marcel Schönfeld zur Körperhaltung seiner Mutter „aufrichtet“. Herkömmliche Wege zwei Handlungen bzw. Erzählungen aneinander zu reihen sind Kapitel (Buch), Schnitt oder Überblende (Film) bzw. Aufzug und Akt (Theater).

In der Theaterfassung sind der Schauspieler und die Schauspielerin immer gemeinsam auf der Bühne, es gibt keinen Kostümwechsel und keine einzelnen Aufzüge. Nur zu Beginn werden die dargestellten Personen durch einfaches Ansagen des Namens und der Rollenbeschreibung eingeführt:

Markus Lerch: „Birgit Schöberl, Mutter von Marinus: [...]“

Da den Personen gleichzeitig gestische und mimische Merkmale auferlegt werden, ist die Benennung der Rollenbeschreibung später nicht mehr nötig und nur deshalb ist es möglich, dass diese Art der *Verwandlung* funktioniert. In einem Spielfilm wäre an dieser Stelle ein Schnitt, der das Bild einer Person auf die Nächste montieren würde. Man schaut hier gewissermaßen dem Schnitt zu: man sieht die Wandlung von einer Figur in die andere. Auf diese Art und Weise wird verdeutlicht, dass es sich beim Dargestellten um „Schauspiel“ handelt.

Im Film liegt dem Schnitt immer eine Leerstelle zugrunde. Diese Leerstelle wird durch die *Verwandlung* sichtbar gemacht, es handelt sich um eine *auratische Erfahrung der Unlebendigkeit* im Theater durch die filmische Referenz auf die Montage.

Die *Verwandlung* wird auch in der Filmfassung von *Der Kick* verwendet, was weitere Ebenen involviert. Zum einen handelt es sich um einen intramedialen Bezug. Der Film rekurriert auf sich selbst: grundsätzlich werden Schnitte verwendet aber in speziellen Fällen wird – ob der anderen Möglichkeit – trotzdem die *Verwandlung* vorgezogen. So verweist der Film auf seine (Un-)Möglichkeiten und diejenigen des Theaters. Intermedial werden Illusionen thematisiert und in die darstellerische Struktur aufgenommen. So figuriert dieser „sichtbare Schnitt“ in der Theater- und Filmfassung als ein „Dazwischen“ der beiden Medien und ist in diesem Sinne nach Paech intermedial.

Eine andere Form der intermedialen Bezugnahme findet sich in folgenden beiden Elementen des *Kick-Projektes*.

Im Hinblick auf Raum und Zeit wurde erwähnt, dass in der letzten Szene Bühnen- und ZuschauerInnenraum in dieselbe Lichtstimmung versetzt werden, bis die Scheinwerfer plötzlich erlöschen. Im Dunkel wird das Gerichtsurteil der drei Jugendlichen verlesen. Diese Vorgehensweise ähnelt einem Nachspann im Film, in dem mit-

tels Voice-Over oder schriftlichen Insert den ZuschauerInnen noch Informationen vermittelt werden.

Als Gegensatz dazu wurde bereits im Zuge der *Verwandlungen* auf die Einführung der dargestellten Personen durch den/die SchauspielerIn aufmerksam gemacht, welche intermedial auf die Einführung in Dramentexte verweist: Zu Beginn werden die „dramatis personae“ mit deren Rollenbeschreibung für die LeserInnen aufgelistet.

In diesen beiden Fällen wird eine Ähnlichkeitsbeziehung suggeriert und filmische bzw. theatrale Mikroformen werden imitiert. Besonders die „dramatis personae“-Einführung beeinflusst zwar die gestalterische Struktur des Filmes, ist aber nach Rajewsky dem simulierenden Bereich der Systemerwähnung zuzuordnen. Im Gegensatz zum Einsatz des Verhörwagens und der Verwandlung werden hier Elemente simuliert und somit aufgenommen, jedoch nicht mit der Struktur des Referenzmediums verbunden und in die Struktur einwebt. Man erkennt, dass in diesem Fall die Figuration des „Dazwischen“ nach Paech nicht greift, den RezipientInnen wird keine neue, sukzessiv intermediale ästhetische Erfahrung zuteil. Seinen Einteilungen zufolge, handelt es sich in diesem Fall um die Beziehung zwischen technischen Instrumenten zur Beobachtung, Darstellung und Kommunikation von Ausschnitten der Realität.

Bei angeführten Elementen und Phänomenen des Intermedialen handelt es sich de facto um „punktueller Intermedialitäten“. Bei den Ausführungen zum Raum-Zeit-Gefüge ist bereits ein Grenzbereich zwischen Systemerwähnung und Systemkontamination zu erkennen. Bei letzterem ist es ausschlaggebend, dass die mediale Referenz zur wesentlichen Gestaltungsgrundlage wird und die präskriptiven und restriktiven Regeln des Bezugssystems eingehalten und angewendet werden. Bei der Filmversion von *Der Kick* werden teilweise dramatische Mikroformen reproduziert von denen der/die RezipientIn auf die Makroform des Theaters schließt. Der Film konstituiert sich durchgehend in dieser Relation, in der auch intramedial auf den Dokumentarfilm verwiesen wird. Durch bereits beschriebene Elemente wie dem Zeit-Raum-Gefüge, der *Verwandlung* und der Ausrichtung von Aussagen zum Publikum wird eine Simultaneität von Aufnahme und Übertragung suggeriert, die dem Film nicht eigen ist. Mittels dieser Elemente werden hier theatrale Verfahren in Richtung Film

modifiziert und durchgehend verwendet. Rajewsky schreibt in diesem Zusammenhang von der Notwendigkeit einer rezeptionslenkenden Kraft, die in der Filmversion von *Der Kick* hauptsächlich durch die Einheit des Ortes gegeben ist.

Der Bezug zum Dokumentarfilm ist in diesem Zusammenhang interessant. Dieser intramediale Bezug unterstützt die Enthebung aus dem Fiktionalen. In Anlehnung an das Dokumentartheater der 1970er Jahre setzt Veiel den Text aus Interviewteilen zusammen. Die filmische Umsetzung lässt Momente entstehen, in denen man meinen könnte, Lerch steht gerade einem Reporter Rede und Antwort, wenn er seitlich an der Kamera vorbeischaute. Das Zusammenspiel dieser Elemente entspricht prinzipiell der Kommunikationssituation von *Live*-Sendungen.

Durch das „Fehlen“ von Kostümen wird diese Situation unterstrichen und bringt eine weitere Ebene zum Vorschein. Einerseits wird eine „echte Darstellung“ suggeriert, andererseits abstrahiert es das reale Geschehen. Natürlich entstehen durch Mimiken und Rollenzuschreibungen Bilder in den Köpfen der RezipientInnen. Der Fokus wird jedoch auf eine inhaltliche und emotionale Ebene gelegt, der frei sein soll von äußerlichen Vorurteilen.

Diese Ausprägungen des Intermedialen werden nach Rajewsky unter den Begriff der Systemkontamination qua Translation zusammengefasst, dem auch Elemente der Theaterversion unterzuordnen sind. Durch die Abfolge der Interviewpassagen werden den ZuseherInnen Abschnitte eines größeren Bedeutungszusammenhangs in Mikrogeschichten zuteil. Wie beim Prinzip des *zappings* vom Fernsehen, sind Erzählungen aneinander gereiht, die oftmals plötzlich abbrechen.

„Marcel Schönfeld: [...] Nach diesen Äußerungen begannen wir dann, zu dritt auf Marinus einzuschlagen. Dabei beschimpften wir ihn alle drei mit Worten: Du Jude, du Penner, du Assi usw.

Bürgermeister 1: Potzlow ist ein ganz normales Dorf. Wir haben einen Taubenzüchterverein und eine Freiwillige Feuerwehr. Vor ein paar Jahren sind wir zum schönsten Dorf Deutschlands gewählt worden. [...]“¹⁹⁸

Diese Schilderungen von Marcel Schönfeld stammen aus der zweiten Beschuldigtenvernehmung und erzählen den ersten grausamen Teil der Misshandlungen. Lerch

¹⁹⁸ Theater heute, Nr. 6, 2005, S. 51.

als Bürgermeister fällt Wrage als Marcel Schönfeld direkt ins Wort und man kommt sich vor als „wäre man im falschen Film“, wenn er über die Gewöhnlichkeit des Dorfes spricht, als hätte man den Sender gewechselt, weil man die Gewalt ausblenden möchte.

Im Unterschied zu vorhergehenden Darstellung ist dieses Vorgehen zwar der Gesamtstruktur immanent, es wird jedoch die Bedeutung der von Rajewskys geforderten Markierung erkennbar. Im Gegensatz zum Film hat das Drama vice versa keine konkret filmischen Verweise, wie z.B. Projektionen es sein könnten. Der Rezipient nimmt die Gestaltungsstruktur wahr, würde aber um es dem filmischen System zuzuordnen eine rezeptionslenkende Kraft – eine Markierung – benötigen, um die Illusion des *zappings* zu erkennen. Wenn hier vom filmischen System die Rede ist, tritt eine Ungenauigkeit auf, da es sich eigentlich um das mediale System Fernsehen handelt. In Bezug auf das Fernsehen wurde bereits eine explizite Systemerwähnung festgestellt, die jedoch als Markierung nicht ausreichend ist. Die Illusion des Live-Sendungscharakter kommt im Theaterstück nicht zur Geltung, da die Gleichzeitigkeit von Produktion und Rezeption dem Theater immanent ist und somit dominiert.

Ein Verfahren bei dem medienunspecifische bzw. medial deckungsgleiche Komponenten des Bezugssystems verwendet werden, ist bei Rajewsky der Terminologie der teilaktualisierenden Systemkontamination unterzuordnen. Bei *Der Kick* ist das theatrale System von fremdmedialen Komponenten durchzogen, denen jedoch eine filmische Illusionsbildung fehlt. Wahrgenommen wird eine unkonventionelle, verfremdende Erzähltechnik, wie sie zeitgenössisch oftmals in verschiedenen Ausprägungen zu finden ist. Es *kann* somit eine teilaktualisierende Systemkontamination durch RezipientInnen festgestellt werden, das Verfahren ist jedoch auch mit phänomenologischen Theorien wie dem Verfremdungs-Effekt von Brecht in Analogie zu setzen.

Bei der persönlichen Recherche zur Rezeption des Kick-Projektes wurden diverse Wahrnehmungsebenen deutlich. Bei der Medien-Rezeption wurde bereits erwähnt, dass JournalistInnen, die Film wie Theaterversion gesehen haben, den Film hauptsächlich in Anlehnung an das Theaterstück erklären. Grundsätzlich ist dem nichts entgegenzusetzen, da Andres Veiel selbst bei einer Podiumsdiskussion meint: „Basis

ist ein Theaterstück. Stehen wir dazu, dass das so ist!“¹⁹⁹ In diesen Fällen wurde wenig über medienspezifische Umsetzungsformen reflektiert. TeilnehmerInnen dieser Podiumsdiskussion – die ebenfalls Theaterstück und Film gesehen haben – meinten im Theater mehr Emotionalität wahrgenommen zu haben, die durch ein höheres Ausmaß an Körperlichkeit und Authentizität zustande kam. Die Filmversion beeindruckte besonders durch die „Virtuosität des Schauspiels“, die Mimiken und Feinheiten in der Umsetzung. Dies ist von besonderer Bedeutung, da aus diesem Grund eine Reflexion über das Schauspiel *per se* zutage tritt. Im Theater geht diese Komponente verloren, da man sich der „Abmachung“ bewusster ist, dass es sich beim Gezeigten um darstellendes Spiel handelt, als im Film. So entsteht eine weitere Ebene, in der es nicht um den zugrunde liegenden Fall geht, sondern um eine Reflexion über das Theater.

In weiterer Folge stellt sich die Frage, was das Herausragende bei der Verwendung von Intermedialität im *Kick-Projekt* ist?

Mit den intermedialen Bezugnahmen im *Kick-Projekt* versucht Veiel konventionelle Muster und Vorurteile zu durchbrechen, auf inhaltlicher sowie phänomenologischer Ebene. Durch die intermediale Bezugnahme im Film auf das Drama wird eine Medienreflexion ausgelöst. Es fand eine ästhetische Entscheidung zugunsten des Theaters statt, die die Möglichkeit birgt, dass die ZuseherInnen von der Tat an sich abgelenkt werden. In der vorhergehenden Analyse wurden jedoch bereits Punkte angeführt, die bekunden, dass den ZuseherInnen mittels intermedialer Bezugnahmen neue mediale Erfahrungen zuteil und differenzierte Sichtweisen zur Thematik ermöglicht werden. Aufgrund der Reizüberflutung durch Medien ist es schwierig, neue Wahrnehmungsmöglichkeiten für RezipientInnen hervorzubringen, was Andres Veiel mittels der Verwendung von Intermedialität gelingt.

Man kann behaupten, dass *Theatralität in der Filmversion von Der Kick* benutzt wird um einen Mikrokosmos, einen kompensierten Raum zu schaffen.

Durch die Einheit des Ortes und die Verkörperung der 19 Figuren durch zwei Personen wird die Handlung reduziert dargestellt. Der Verhörwagen, der einem Ausstattungselement des Theaters gleicht und nicht auf eine filmische Realität abzielt, för-

¹⁹⁹ Podiumsgespräch, 28.01.2007.

dert eine fiktionale Ebene im Film zutage. Die Verwandlung der Figuren, anstelle der Montage führt zu einer zwiespältigen Wahrnehmung, die zwischen dem dokumentarischen Ansatz der Erzählpassagen und dem Schau-Spiel liegt. Durch diese Mischung an Reduktion, Fiktion und Abstraktion wird ein fiktiver Mikrokosmos geschaffen, in dem den RezipientInnen viele Wahrnehmungsebenen zuteil werden. Da sich die Illusionsbildung fremdmedialer Mittel bedient, kann man konstatieren, dass dieser Mikrokosmos eine Ausformung der Intermedialität im *Kick-Projekt* ist.

An diesen Gedanken anschließend, kann man feststellen, dass die Intermedialität zwischen Theater und Film eine eigene Art der Imagination, sukzessive der Kommunikation schafft. Durch die Darstellungsweise des Geschehens wird eine ungewöhnliche Form der Konzentration gefördert, die darauf aufbaut, dass nicht naturalistisch bebildert, sondern der Fokus mittels distanzierender Abstraktion auf wesentliche Thesen geleitet wird. Die Figuren werden, wie bereits erwähnt durch Gestik und Mimik erkennbar und ebenso verwandelbar. Allein die Tatsache, dass ein einzelner Schauspieler mehrere Figuren spielt, inkludiert ein differenziertes Dasein: Es gibt meist nicht nur eine Seite einer Geschichte. Wie multiple Persönlichkeiten erklären sie sich und den ZuseherInnen Vorgänge rund um die konkrete Tat. Diese Form synthetischer Intermedialität bringt auf beiden Ebenen eine Erfahrung mit sich: sowohl im Hinblick auf die Kunst (der „art media“) als auch auf das Lebens (der „life media“) werden verschiedene Möglichkeiten des Handelns und Denkens aufgezeigt.

Die Erhebung des Mordes an Marinus Schöberl auf die dargelegte künstlerische Ebene wird durch den Verzicht auf Bebilderung einerseits in der Imagination verharmlost. Andererseits obliegt die Imagination jedem/r ZuseherIn, der/die sich die Bilder selbst konstruiert. Die Bilder entstehen somit in den Köpfen der RezipientInnen, was ein hohes Ausmaß an Interaktion bedeutet. Diese Art der Kommunikation – zu der auch die bildliche Kommunikation gehört – ist durch die Synthetische Intermedialität nach Schröter besonderes Merkmal des *Kick-Projektes*.

Zusammenfassend ist erkennbar, dass im Anschauungsbeispiel des *Kick-Projektes* verschiedene intermediale Ebenen zu finden sind. Angelehnt an Rajewsky sind inhaltliche intermediale Bezugnahmen, wie fremdmediale Systemerwähnungen erkannt worden. Diese und die Kategorie der Systemkontamination legen Grundsteine

für Überlegungen die in eine phänomenologischere Richtung gehen. So wurde angelehnt an Schröter und Paech analysiert, inwiefern Intermedialität im Kick-Projekt auf formaler Ebene eine Rolle spielt. Besonders die Filmversion ist ein interessantes Beispiel, wie fremdmediale Strukturen von einem Medium aufgenommen werden können.

Zusammenfassung und Ausblick

Das *Kick-Projekt* stellt im zweiten Teil einen empirischen Untersuchungsgegenstand dar, in dem verschiedene Formen der Intermedialität, auf narrativer sowie struktureller Ebene erkennbar sind. Es handelt sich um dramaturgische Phänomene, die oftmals mehreren Theorien der Intermedialität zuordenbar sind. Aus diesem Grund hat es sich als sinnvoll ergeben, die theoretischen Standpunkte von Rajewsky, Schröter und Paech in der Analyse parallel anzuwenden, sie gleichsam zu kombinieren. Auf diese Art wurde es möglich verschiedene intermediale Ausprägungen wahrzunehmen und Synergien für eine differenzierte Betrachtung zu nutzen.

Das strukturierte Vorgehen von Rajewsky war in der angewandten Analyse grundsätzlich sehr brauchbar. Es stellte sich jedoch heraus, dass sie zumeist über eine kategorische Einteilung der intermedialen Ausformung nicht hinaustritt. So ist es hilfreich mittels ihrer Theorie z.B. eine „evozierende Systemerwähnung“ festzustellen. Danach tritt ein Problem auf, dass in der Intermedialitätstheorie immer wieder thematisiert wird: die Gratwanderung zwischen inhaltlicher und phänomenologischer Ebene. Besonders bei Rajewsky ist diese Grenze oft nicht klar gekennzeichnet und man lässt sich durch ihre klare Struktur darüber hinwegtäuschen, dass sie Inhalte mit Phänomenen vermischt. Darauf zurückführen lässt sich auch das oftmalige Ausbleiben von weitergehenden Überlegungen und Interpretationen: inhaltliche Feststellungen eines intermedialen Bezuges, haben nicht immer eine phänomenologische Bedeutung für die Intermedialität.

Zieht man zur Feststellung nach Rajewsky, dass es sich z.B. bei „American History X“ um eine evozierende Systemerwähnung handelt, nun Überlegungen nach Paech und Schröter hinzu, erweitert sich die Analyse. In dem zwiespältigen Verhältnis zwischen filmischer Fiktion und realen Handlungsweisen zeigt sich der Gedanke der *auratischen Erfahrung des Un-/Lebendigen*, der weiterführt zum Begriff des „Raum-Zeit-Gefüges“, der wiederum weiterführt zum Zusammenspiel von „life media“ und „art media“.

Die drei Theorien divergieren also größtenteils, fügen sich aber zu einem befruchtenden Ganzen. Schröter stellt auf theoretischer Ebene ein überleitendes Moment

dar. Sein Forschungsstandpunkt ist jedoch nicht so fundiert erarbeitet, wie es bei Rajewsky und Paech der Fall ist. Es ist eher eine Zusammenfassung aus diversen Ansätzen, die in eine kunsttheoretische Auseinandersetzung mit Intermedialität geht. Kunsttheoretisch in dem Sinne, als dass er sich mehr mit Phänomenen der neueren Kunstgeschichte auseinandersetzt als mit *herkömmlich medialen Systemen* wie beispielsweise mit Literatur, Theater und Kino. Dieser Ansatz und die soziologische Komponente der Konstitution von Medien sind jedoch für die Intermedialitätstheorie ebenso von Bedeutung.

Paech wehrt sich ausdrücklich gegen die Analyse von Fallbeispielen, besonders im Hinblick darauf, dass dadurch die erwähnte Vermischung von Form und Inhalt stattfindet. In Bezug auf die konkrete Analyse von *Der Kick* war es äußerst wichtig, seinen Ansätzen Raum zu geben. Förderlich war, dass er der Theorie keine Kategorisierungskorsetts aufzwingt. Er öffnet ein breites Gebiet, die viele Erkenntnisse des Intermedialen zulässt.

Eines der zentralen Ergebnisse dieser Arbeit ist die Herleitung des Phänomens der *auratischen Erfahrung des Un-/Lebendigen* nach Joachim Paech. Bedeutung erlangt hat diese intermediale Begrifflichkeit, indem sie in verschiedenen Formen des Intermedialen wieder zu finden ist, was einer Ausdifferenzierung und Neukonstituierung des Begriffes nicht entgegenstehen soll.

In Schröters Forschungsansatz stellt die „Synthetische Intermedialität“ einen wichtigen Beitrag zu dieser Arbeit dar. Diese Form der Intermedialität äußert sich als revolutionär-utopischer Gestus, der in der Überwindung der Monomedien einer gesellschaftlichen Befreiung gleich zu setzten ist. So versucht der Regisseur Andres Veiel im *Kick-Projekt* allen Figuren, eine gleich gewichtige Stimme zu geben: Tätern wie Opfern. Dramaturgisch umgesetzt wird dieser Ansatz mit dem Verzicht auf Bebilderung wodurch alle Figuren auf eine gleiche Rezeptionsebene gestellt werden. Intermedial überhöht die „art media“ die „life media“ zu einer ästhetischen Form, befreit sozusagen die Ausformung des Lebens aus seinen realen Zwängen.

Zusammenfassend kann man sagen, dass die Intermedialität im *Kick-Projekt* die Wahrnehmung der ZuseherInnen verändert und mit neuen Erfahrungsebenen berei-

chert. KinobesucherInnen fühlen sich bei *Der Kick* z.B. durch die Einheit des Ortes im Film, einer Nahaufnahme und einer direkten Ansprache durch den/die SchauspielerIn als würden sie in einer Interaktion mit dem/der SchauspielerIn sein. Die Gleichzeitigkeit von Schau und Spiel ist dem Kino grundsätzlich nicht eigen, die ZuseherInnen werden in eine „AugenzeugInnen-Perspektive“ versetzt. Der Film vermittelt eine lebendige Aura, die eine Teilnahmslosigkeit gegenüber den dargestellten Geschehnissen erschwert. Durch diese Erfahrung werden die ZuseherInnen – mehr als im herkömmlichen Kino – dazu aufgefordert sich eine eigene Meinung zu bilden. Diese Mischung an Reduktion, gepaart mit Fiktion und Abstraktion schafft einen Mikrokosmos, in dem eine ungewöhnliche Form der Konzentration gefördert wird. Diese baut ebenso darauf auf, dass nicht naturalistisch bebildert, sondern der Fokus mittels distanzierender Abstraktion auf wesentliche Thesen geleitet wird.

Die im Kapitel 2.6. beschriebenen Formen der Rezeption des *Kick-Projektes* bieten Material für eine Weiterführung der intermedialen Analyse. Für eine Intermedialität zwischen Drama und Film bieten sich die beiden Dokumentation *Zur falschen Zeit am falschen Ort* (2006, Milosevic) und *Potzlow Geschichte X* (2005, Jeshel, Kramer) an. Ein Teil eines Zitats aus dem Text von *Der Kick* dient Tamara Milosevic als Titel:

„**BÜRGERMEISTER 2** Ich geh’ davon aus, zu dem Zeitpunkt, wo die beiden Schönfeldbrüder da an dem Abend ... Ich glaube, der Marinus war zur falschen Zeit am falschen Ort. Es hätte ebenso gut ein anderer sein können. Die wollten den Abend irgendeinen aufklatschen da ... [Hervorhebung durch die Autorin]“²⁰⁰

Besonders jedoch die Arbeit von Jörg Jeshel und Brigitte Kramer bietet mehrere Ansätze zur Analyse: Schon im Titel „*Potzlow Geschichte X*“ finden sich Momente der Systemerwähnung nach Rajewsky und der beschriebenen Interpretation von „life media“ nach Schröter.

Inwiefern diese intermedialen Phänomene die Wahrnehmung perzeptiv oder kognitiv verändern, ist schwer feststellbar und für eine Intermedialitätsforschung nicht von vorrangiger Bedeutung. Wichtig hingegen ist die Erkenntnis, dass Intermedialität in der heutigen Medienvielfalt allgegenwärtig ist. So wäre die Frage zu klären, ob die jeweiligen Analyse-Disziplinen ohne eine intermediale Betrachtungsweise in Zukunft

²⁰⁰ Theater heute, Nr. 6, 2005, S. 51.

überhaupt auskommen. Es wäre bereichernd alle Medientheorien mit einem intermedialen Analyseaspekt zu versehen. Um solch ein Ziel zu erreichen, wäre eine endgültige Loslösung von der Intertextualität von Bedeutung. In der Komparatistik liegt das Hauptaugenmerk am „Text“, der gleichzeitig den Untersuchungsgegenstand darstellt. Bei der InterMEDIALität hingegen sind verschiedene Medien im Diskurs. Hier auf der Ebene des jeweiligen „Textes“ zu agieren, ist nicht ausreichend. So kann man resümieren, dass wichtige Positionen zur Intermedialitätsforschung nebeneinander bestehen, es jedoch noch an der *ars combinatoria* der verschiedenen Ansätze fehlt.

Quellennachweis

Literatur:

- Aczel, Richard: Intertextualitätstheorien und Intertextualität. 1998, In: Nünning, Ansgar, 1998.
- Albersmeier, Franz-Josef: Literatur und Film. Entwurf einer praxisorientierten Textsystematik. 1995. In: Zima, Peter V.: 1995.
- Albersmeier, Franz-Josef: Theater, Film und Literatur in Frankreich: Medienwechsel und Intermedialität. Darmstadt, 1992.
- Asmuth, Bernhard: Einführung in die Dramenanalyse. 5., aktualisierte Aufl., Stuttgart/Weimar, 1997.
- Aumont, Jacques: L'Oeil interminable. Cinema et Peinture. In: Müller, Jürgen E., montage/av 3.2, 1994.
- Bachtin, Michail M.: Die Ästhetik des Wortes. Hg. v. R. Grüber, Frankfurt/M., 1979.
- Barton, Brian: Das Dokumentartheater. Stuttgart, 1987.
- Bay-Cheng, Sarah: Mama Dada: Gertrude Stein's avant-garde theater. New York, 2005.
- Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: Drei Studien zur Kunstsoziologie. Frankfurt/M., 1963.
- Benjamin, Walter: Versuche über Brecht. Hg. Rolf Tiedemann. Frankfurt/M., 1988.
- Bernbach, Udo: Der Wahn des Gesamtkunstwerkes. Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie. Frankfurt/M., 1994.
- Bogner, Ralf Georg: Medienwechsel. 1998, In: Nünning, Ansgar, 1998.
- Brecht, Bertolt: Der Dreigroschenoperprozeß. Ein soziologisches Experiment. Hg. v. D. Prokop, Frankfurt/M., 1971.
- Fiebach, Joachim [Hrsg.]: Theater und Medien an der Jahrhundertwende. Hg. v. Joachim Fiebach und Wolfgang Mühl-Benninghaus, Berlin, 1997.
- Helbig, Jörg [Hrsg.]: Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. Berlin, 1998.
- Heller, Heinz-B.: Literatur und Film. In: Koebner, V.T., 1983.
- Higgins, Dick: Horizons. The Poetics and Theory of Intermedia. Carbondale/Edwardsville, 1984.
- Koebner, V.T. [Hrsg.]: Neues Handbuch der Literaturwissenschaft,

Bd. 20 : Zwischen den Weltkriegen. Wiesbaden, 1983.

Konecny, Edith; Leitner, Maria-Luise: Psychologie. Wien, 1997.

Lohmeier, Anke-Marie: Hermeneutische Theorie des Films. Tübingen, 1996.

McLuhan, Marshall: Die magischen Kanäle. Understanding Media. Basel, 1994.

Mecke, Jochen/Roloff, Volker, Hg.: Kino-/(Ro)Mania. Intermedialität zwischen Film und Literatur. Tübingen, 1999.

Mertens, Mathias: Forschungsüberblick "Intermedialität" : Kommentierungen und Bibliographie. Mit den Beitr. "Literatur und mediale Wahrnehmung in kulturwissenschaftlicher Perspektive" / von Heinz Brüggemann [u.a.]. Hannover, 2000.

Müller, Jürgen E.: Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept. Einige Reflexionen zu dessen Geschichte. 1998, In : Helbig, Jörg, 1998.

Müller, Jürgen E.: Intermedialität und Medienwissenschaft, Thesen zum State of the Art. In: montage/av 3.2, 1994.

Nünning, Ansgar [Hrsg.]: Metzler – Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart/Weimar, 1998.

Paech, Joachim: Intermedialität. In: Helbig, Jörg, 1998.

Peeters, Natalie: Andres Veiels und Gesine Schmidts Theaterstück 'Der Kick' und die Möglichkeiten des dokumentarischen Theaters zu Beginn des 21. Jahrhunderts - mit einem Rückblick auf Peter Weiss. Universität Duisburg- Essen, 2005.

Piscator, Erwin: Schriften I. Berlin [Ost], 1968, In: Barton, Brian, 1987.

Prokop, v.D. [Hrsg.]: Materialien zur Theorie des Films. Frankfurt/M., 1971.

Rajewsky, Irina O.: Intermedialität. Tübingen, 2002.

Sofksy, Wolfgang: Traktat über die Gewalt. Frankfurt/M., 1996.

Toulet, Emmanuelle [Hrsg.]: Le cinéma au rendez-vous des arts: France, années 20 et 30. Paris, 1995.

Veiel, Andres: Der Kick. Ein Lehrstück über Gewalt. München, 2007.

Zima, Peter V. [Hrsg.]: Literatur intermedial: Musik – Malerei – Photographie – Film. Darmstadt, 1995.

Artikel aus Zeitungen:

Bazinger, Irene: Applaus des betretenen Schweigens, In: FAZ, 26.4.2005

Bienert, Michael: Black Box Brandenburg, In: Stuttgarter Zeitung, 28.4.2005

Decker, Gunnar: Mord in Potzlow, In: Neues Deutschland, 27.4.2005

Gradwohl, Noemi: Radikale Sichtweise auf die Welt. In: Berner Zeitung, 27.4.2006
 Heine, Matthias: Die Verlangende, In: Berliner Morgenpost, 13.2.2006
 Jps: Abgefilmtes Theater, In: Märkische Allgemeine, 11.2.2006
 Kothes, Katrin: Jenseits des Grauens, In: Financial Times Deutschland. 13.2.2006
 Kühl, Christiane: Kontexte für Monster, In: Die Tageszeitung, 26.04.2005
 Laudенbach, Peter: „Dann war schlagartig Ruhe“, In: Tipp 09/05: 21.04 – 4.05.
 Mönch, Regina: Die Sprache der Mörder, In: www.Faz.net 9.4. 07
 Niederhauser, Brigitta: Die Konturen des Unfassbaren, In: Der Bund/Bern, 2.5.2006
 Wahl, Christine: Protokoll einer Hinrichtung: „Der Kick“ von Andres Veiel, In: Tages-
 spiegel, 12.2.2006
 Wengierek, Reinhard: Im Strom der Gewalt, In Die Welt, 26.5.2005

Zeitschriften:

Theater heute. Nr. 6 Juni 2005. Berlin: Friedrich Berlin Verlag. 2005
 Schröter, Jens: Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwis-
 senschaftlichen Begriffs, In: montage/av, Jg. 7, Nr. 2, 1998, S. 129-154.

Quellen aus dem Internet:

www.3sat.de: Zaun, Susanne: Zur falschen Zeit am falschen Ort. Dokumentarfilm
 über brutalen Mord an einem 17-Jährigen, Download vom 16.06.2007.
 www.conne-island.de: M.M.: Eine Dorfidylle, Download vom 9.04.2007.
 www.Faz.net: Mönch, Regina: Die Sprache der Mörder, Download vom 9.04.2007.
 www.film-zeit.de: Archiv, Download vom 27.5.2007.
 www.filmzentrale.com: Rezensionen, Verfasser: Andreas, Thomas, Download vom
 10.06.2007.
 www.mdr.de: Andres Veiel im Gespräch. „Wir brauchen Michael Moores!“, Archiv:
 15.01.2006, Download vom 30.12.2006.
 www.Oe1.orf.at, Hörspiele 2006, Download vom 16.06.07.
 www.theorie-der-medien.de, Download vom 30.12.2006, online Version des Arti-
 kels: „Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftli-
 chen Begriffs“, Schröter, Jens, veröffentlicht in: montage/av, Jg. 7, Nr. 2, 1998, S.
 129-154.

Weitere Materialien:

Edition der Filmemacher: Andres Veiel, Booklet zur DVD-Edition, Hrsg: Neue Visionen, Medien: 2006.

Schmidt, Gesine: Der Kick. Programmheft. Hg. Theater Basel und Maxim Gorki Theater. Spielzeit 2005/2006.

Persönliche Recherche:

Publikumsgespräch, 22.10.2006, Künstlerhaus Kino, Wien. Mit Andres Veiel.

Publikumsgespräch, 2.12.2006, Maxim Gorki Theater, Berlin. Mit Gesine Schmidt, Susanne-Marie Wrage, Markus Lerch.

Podiumsgespräch, 28.01.2007, Maxim Gorki Theater, Berlin. Mit Andres Veiel, Gesine Schmidt, Susanne-Marie Wrage, Markus Lerch, Judith Keilbach (Film- und Fernsehwissenschaftlerin), Christel Weiler (Theaterwissenschaftlerin), Jörg Frieß (Programmchef des Zeughauskinos im Deutschen Historischen Museum).

Interview mit Andres Veiel vom 28.01.2007, Maxim Gorki Theater, Berlin.

Mertens, Mathias, Mail vom 28. Sept. 2007

Filmografie

Filme von Andres Veiel:

BALAGAN

Regie: Andres Veiel
 Produktionsland: Deutschland
 Erscheinungsjahr: 1994
 Länge: 90 Min.
 Originalsprache: Deutsch

Preise und Auszeichnungen:

- Friedenspreis
 Berliner Filmfestspiele 1994
- Evangelische Jury
 Film des Monats Mai 1994
- Deutscher Filmpreis
 (Filmband in Silber) 1994

BLACK BOX BRD

Regie: Andres Veiel
 Produktionsland: Deutschland
 Erscheinungsjahr: 2001
 Länge: 102 Min.
 Originalsprache: Deutsch

DIE ÜBERLEBENDEN

Regie: Andres Veiel
 Produktionsland: Deutschland
 Erscheinungsjahr: 1996
 Länge: 90 Min.
 Originalsprache: Deutsch

Preise und Auszeichnungen:

- Nominierung
 Deutscher Filmpreis 1996
- Hauptpreis
 Int. Dokumentarfilmfest München 1996
- Adolf Grimme Preis 1998

DIE SPIELWÜTIGEN

Regie: Andres Veiel
 Produktionsland: Deutschland
 Erscheinungsjahr: 2004
 Länge: 104 Min.
 Originalsprache: Deutsch

Preise und Auszeichnungen:

- Panorama-Publikumspreis der 54. Berlinale, 2004
- Preis der Deutschen Filmkritik, 2004

DER KICK

Regie: Andres Veiel
 Produktionsland: Deutschland
 Erscheinungsjahr: 2006
 Länge: 82 Min.
 Originalsprache: Deutsch

Preise und Auszeichnungen:

- „Grand Prix“
 Filmfestival „Visions Du Reel“ in Nyon
- New Berlin Film Award 2006

WINTERNACHTSTRAUM

Regie: Andres Veiel
 Produktionsland: Deutschland
 Erscheinungsjahr: 1992
 Länge: 82 Min.
 Originalsprache: Deutsch
 16mm

Weiteres Filmmaterial:

Potzlow Geschichte X. Ein Mord - von der Realität zum Theater
 DTK/3sat

Regie: Jörg Jeshel und Brigitte Kramer,
 Produktionsland: Deutschland
 Erscheinungsjahr: 2005
 Länge: 45 Min.
 Originalsprache: Deutsch

Vor 30 Jahren uraufgeführt – Ausschwitz auf der Bühne –
 ‚Die Ermittlung‘ von Peter Weiss

Dokumentation aus der Reihe RÜCKBLENDE, WDR

Regie: Schlanstein, Beate
 Produktionsland: Deutschland
 Erscheinungsjahr: 1990
 Länge: 15 Min.
 Originalsprache: Deutsch

Warum hat dir keiner geholfen? Der Mord in Potzlow
 Dokumentation, RBB

Regie: Gabi Probst
 Produktionsland: Deutschland
 Erscheinungsjahr: 2003
 Länge: 45 Min.
 Originalsprache: Deutsch

Zur falschen Zeit am falschen Ort

Regie: Tamara Milosevic
 Produktionsland: Deutschland
 Erscheinungsjahr: 2005

Länge: 65 Min.
Originalsprache: Deutsch

Andere Medien:

Der Kick. Hörspiel

Produktion von RBB/SWR

Regie: Martin Zylka
Jahr: 2005
Länge: 55 Min.
Sprache: Deutsch

Abstract

Das Forschungsinteresse dieser Diplomarbeit liegt darin, Phänomene und Möglichkeiten der Intermedialität zwischen Theater und Kino aufzuzeigen. Was kann ein intermedialer Bezug im Drama sein? Wie kann Intermedialität im Film figurieren?

Der Kick stellt einen empirischen Untersuchungsgegenstand dar, wobei es sich um das Theaterstück und den gleichnamigen Film handelt. Mittels einer intermedialen Analyse wird die Inszenierungs- und Filmanalyse bereichert. Anhand dieses konkreten Beispiels wird gleichzeitig versucht die Theorien von Irina O. Rajewsky, Jens Schröter und Joachim Paech einer Anwendbarkeit zu unterziehen. Mit dieser Vorgehensweise tritt eine beiderseitige Bereicherung zutage.

Im ersten Teil der Arbeit werden theoretische Positionen der Intermedialität zeigen, dass diese Forschung in ständiger Entwicklung ist. Es existieren verschiedene Ansätze und Kategorisierungsversuche nebeneinander, so geht Irina O. Rajewsky in ihren Darstellungen sehr methodisch vor und stellt verschiedene Kategorien auf: die Medienkombination, der Medienwechsel, intermediale Bezüge, die explizite Systemerwähnung, die Systemerwähnung *qua* Transposition, die Systemkontamination *qua* Translation und die Teilaktualisierende Systemkontamination.

Der theoretische Ansatz von Jens Schröter zeichnet sich durch einen soziologischen Blickwinkel auf die Thematik aus. Seinen Ausführungen liegen auch kunst- und systemtheoretische Ansichten zugrunde. Er unterscheidet vier Typen von Intermedialität: die Synthetische Intermedialität, die Formale oder Trans-mediale Intermedialität, die Transformationale Intermedialität und die Ontologische Intermedialität. In seinem Vorgehen stellt er ein überleitendes Moment zu Joachim Paech dar.

Paechs Ziel ist es, den Formwandel selbst als Inhalt des Medienwechsels in einem Transformationsverfahren zu veranschaulichen. Dabei ist ein wichtiger Grundsatz, dass die Inhalte analysierter Werke nicht mit ihrer formalen Struktur verbunden werden. Sein Interesse gilt dem Formwandel und dem einhergehenden „Dazwischen“ als Differenz-Form von Medien.

Der Kick stellt einen vielfältigen Untersuchungsgegenstand dar. Dem Projekt zugrunde liegt die Tötung des 17-jährigen Marinus Schöberl durch drei seiner Freunde im Jahr 2002. Dieser Mord wurde – laut Geständnis – nach einer Szene des Filmes *American History X* vollzogen und wird in weiterer Folge wiederum Gegenstand des filmischen Mediums.

Beim *Kick-Projekt* sind verschiedene Formen der Intermedialität, auf narrativer sowie struktureller Ebene erkennbar. Es handelt sich um dramaturgische Phänomene, die oftmals mehreren Theorien der Intermedialität zuordenbar sind. Aus diesem Grund hat es sich als sinnvoll ergeben, die theoretischen Standpunkte von Rajewsky, Schröter und Paech in der Analyse parallel anzuwenden, sie gleichsam zu kombinieren. Auf diese Art wurde es möglich verschiedene intermediale Ausprägungen wahrzunehmen und Synergien für eine differenzierte Betrachtung zu nutzen.

Zusammenfassend kann man sagen, dass die Intermedialität im *Kick-Projekt* die Wahrnehmung der ZuseherInnen verändert und mit neuen Erfahrungsebenen bereichert. KinobesucherInnen fühlen sich bei *Der Kick* z.B. durch die Einheit des Ortes im Film, einer Nahaufnahme und einer direkten Ansprache durch den/die SchauspielerIn als würden sie in einer Interaktion mit dem/der SchauspielerIn sein. Die Gleichzeitigkeit von Schau und Spiel ist dem Kino grundsätzlich nicht eigen, die ZuseherInnen werden in eine „AugenzeugInnen-Perspektive“ versetzt. Der Film vermittelt eine lebendige Aura, die eine Teilnahmslosigkeit gegenüber den dargestellten Geschehnissen erschwert. Durch diese Erfahrung werden die ZuseherInnen – mehr als im herkömmlichen Kino – dazu aufgefordert sich eine eigene Meinung zu bilden. Diese Mischung an Reduktion, gepaart mit Fiktion und Abstraktion schafft einen Mikrokosmos, in dem eine ungewöhnliche Form der Konzentration gefördert wird. Diese baut ebenso darauf auf, dass nicht naturalistisch bebildert, sondern der Fokus mittels distanzierender Abstraktion auf wesentliche Thesen geleitet wird.

Curriculum Vitae

Michaela Obermair

20. April 1981

* Grieskirchen, OÖ

Österreichische Staatsbürgerin

Ausbildung

- | | |
|-------------------|---|
| 2001 - 2008 | Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft. Fächerkombination aus Kunstgeschichte, Publizistik und Spanisch |
| 10/2007 – 06/2008 | Akademie für angewandte Photographie, Graz |
| 02/2005 – 07/2005 | Erasmus Auslandsemester an der Universidad de Zaragoza, Spanien |
| 1995 – 2000 | HBLA für Kultur- und Kongressmanagement, Steyr |

Berufspraktische Erfahrung

- | | |
|-------------------|--|
| Seit 08/2006 | Freiberufliche Tätigkeit im Archiv Franz West |
| 08/2006 – 09/2008 | Assistentin der Geschäftsführung im Kunstbuchverlag SCHLEBRÜGGE.EDITOR |
| 11/2001 – 05/2006 | WestLicht. Schauplatz für Fotografie
Galerie- und Presseassistentin |