



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Das filmische Element im Theater“

Verfasserin

Birgit Raffelsberger

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Ulrich Meurer M.A.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
1 Ist Theater ein Medium?	7
2 Intermedialität	15
2.1 Intermedialität und Theater	23
2.2 Kritik an Rajewskys Modell in Bezug auf Theater.....	28
3 Theater oder Film? – <i>Die gelbe Tapete</i>	32
4 Intermedialität in der <i>gelben Tapete</i>	43
4.1 <i>Die gelbe Tapete</i> – ein Fall von Systemkontamination?.....	45
4.2 Neue Dimensionen innerhalb <i>der gelben Tapete</i>	54
4.3 Mediatisiertes Theater?.....	61
5 Zeitgenössisches Theater: eine Schnittstelle?	66
5.1 Die Schaubühne am Lehniner Platz	67
5.2 Wiener Theaterumfrage zur Mediennutzung	72
Fazit	75
Literatur	78
Abstract	84
Lebenslauf	85

Einleitung

Lehrveranstaltung Wiener Festwochen Campus 2012: Eine Woche intensiver Auseinandersetzung mit Diskussionen über verschiedenartige Theaterstücke, ausnahmsweise im kleinen Rahmen und zusammen mit Theaterwissenschaftsstudierenden aus Bern. Sieben Tage, in denen das Erleben von Theater und der gemeinsame Austausch darüber zum Alltag wurden und alles andere für kurze Zeit nebensächlich war. In drei der vier besuchten Festwochenaufführungen wurden filmische Bilder eingesetzt: Constanza Macras illustrierte anhand von kurzen Landschafts- und Beobachtungsaufnahmen im Loop auf einer rechts etwas abseits stehenden Leinwand ihr Stück *Open for everything*¹, das vom Leben der europäischen Roma handelt. Lola Arias spielte in ihrer Performance *Melancoliá y manifestaciones*² mit dem Medium Film, indem sie einen Mix aus Live-Videoübertragung und Archivmaterial zeigte. Und Kornél Mundruczó entlarvte durch den Einsatz einer Live-Kamera sowie drei kleiner, altmodischer Fernsehmonitore, das moderne, mediengeprägte Schauerhalten in seinem direkt an den Zuschauer gewandten, brutalen Stück *Szegyen*³.

Mit dem Anspruch der Festwochenveranstalter im Hinterkopf, „einen Ausblick auf ein beeindruckendes Panorama des internationalen, zeitgenössischen Theaters“⁴ zeigen zu wollen, festigte sich der Eindruck, dass Film – in welcher technischen Form er auch auftreten mag – nicht nur bei der Vermarktung, Berichterstattung, Dokumentation etc., sondern auch auf der Bühne eine maßgebliche Rolle spielen kann. Aus diesem Gedanken entwickelte sich die vorliegende Diplomarbeit, die gleichzeitig die Vielfältigkeit des belegten Studiengangs sowie der eigenen Interessen widerspiegelt.

Obwohl Film und Theater zwei eigenständige Künste sind und sehr unterschiedlich große und verschieden interessierte Zielgruppen bedienen und anziehen, kommt es seit dem Aufkommen des Films immer wieder zu Berührungen und Überschneidungen. Das liegt zum einen am Schauplatz sowie am Schauvorgang,

¹ *Open for everything*, Regie: Constanza Macras, Premiere: 10.05.2012, Halle G, MQ Wien, gesehen am 13.05.2012 im Rahmen der Wiener Festwochen.

² *Melancoliá y manifestaciones*, Lola Arias, Premiere: 13.05.2012, brut im Künstlerhaus, Wien, gesehen am 15.05.2012 im Rahmen der Wiener Festwochen.

³ *Szegyen* [Schande], (J. M. Coetzee / Kornél Mundruczó), Regie: Kornél Mundruczó, Premiere: 17.05.2012, Halle G, MQ Wien, gesehen am 18.05.2012 im Rahmen der Wiener Festwochen.

⁴ <http://www.festwochen.at/index.php?id=149>, [„Wir über uns“], (04.07.2013).

der der Rezeption beider zugrunde liegt: Der frühe Film war in „Zelte[n] und Buden“⁵ zu finden – Karl Sierek spricht von „vagabundierenden Bilder[n]“⁶ – wurde aber auch in das Programm von Varietés und Vaudevilles aufgenommen, und nicht zuletzt wurden „Theater [...] in Kinos umgewandelt“⁷. Die gegenseitige Konkurrenz und mögliche Verdrängung sind fortwährende Themen. Jörg Schweinitz hat Texte aus den Jahren 1909 bis 1914 betrachtet und stellt fest, dass Theater in dieser Zeit finanzielle Einbußen zulasten des frühen Films hinnehmen mussten.⁸ Sie reagierten ihrerseits mit Bedenken gegen die gebotenen Filme und forderten strengere Auflagen für die Lichtspielhäuser.⁹ Überdies wurden „mehr und mehr prestigeträchtige Elemente der Theaterkultur“ vom Film übernommen.¹⁰

Andererseits fand die gegenseitige Bezugnahme nicht nur auf der ökonomischen Ebene, sondern auch im Künstlerischen statt: George Méliès etwa verwendet in seinen Filmen einen „strikt traditionellen, theatralischen Rahmen[s]“¹¹, was auch in modernen Filmen in den verschiedensten Varianten immer wieder gemacht wird z. B. *Dogville* (Lars von Trier 2003), *Anna Karenina* (Joe Wright 2012), etc.¹²

Umgekehrt wurde im Laufe des 20. Jahrhunderts immer wieder Film im Rahmen von Theateraufführungen eingesetzt. Ein besonderes Augenmerk darauf legten einerseits die Bauhauskünstler wie Erwin Piscator, der vorhandenes Material, *Found Footage* sozusagen, und eigens gedrehtes Material für seine Inszenierungen verwendete, und andererseits die Futuristen. Filippo Tommaso Marinetti, der Verfasser des *futuristischen Manifests*, verweist auf die Präsentation von frühem Film im theatralen Rahmen, wenn er schreibt: „Der Futurismus verherrlicht das Varieté, denn [...] [D]as Varieté ist heute die einzige Theaterform, die sich den Film zunutze macht.“¹³

⁵ Karl Sierek: *KinAgora. Vom Kinogehen*, in: ders., *Aus der Bildhaft. Filmanalyse als Kinoästhetik*, Wien 1993, S. 19-65, S. 25

⁶ ebd.

⁷ Vgl. Thomas Elsaesser: *Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels*, München 2002, S. 106.

⁸ Jörg Schweinitz, „Konkurrenz für tradierte Künste“, in: ders. (Hg.), *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium. 1909 – 1914*, Leipzig 1992, S. 223-230, hier 223.

⁹ Vgl. ebd., S. 223ff.

¹⁰ Ebd., S. 223.

¹¹ Christian, Maintz „Theater und Kino“, in: ders. / Oliver Möbert / Matthias Schumann (Hg.), *Schaulust. Theater und Film – Geschichte und Intermedialität*, Münster u. a. o. J., S. 5-36, hier S. 14.

¹² Vgl. Stefanie Diekmann, *Backstage – Konstellationen von Theater und Kino*, Habil.-Schr., Frankfurt/Oder 2010, [auch Berlin 2013; Die folgenden Verweise und Zitate sind der Habil.-Schr. entnommen]. Diekmann schreibt über Filme, die mit dem Blick hinter die Kulissen des Theaters spielen.

¹³ Filippo Tommaso Marinetti, „Das Varieté“, [1913], in: Manfred Brauneck, *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*, Reinbek 1985, S. 85-92, hier S. 85f.

Sergej Eisenstein experimentierte im Theater mit Film und konzentrierte sich später vollends darauf.¹⁴ Er stellt damit als Person, wie auch viele Künstler der heutigen Zeit, ein Bindeglied zwischen Theater und Kino dar.

In den 1960er Jahren hielten theatrale Aktionen Einzug in die bildende Kunst. Das ist insofern wichtig, als dass damit das Beiwohnen eines Ereignisses, die gemeinsame Gegenwart von Künstlern und Publikum, die „leibliche Ko-Präsenz“¹⁵ zentrale Bedeutung erlangte. Im Vordergrund stand nicht mehr länger das fertige Kunstprodukt, das Ergebnis, sondern der Herstellungsprozess. Bezeichnenderweise wird in diesem Zusammenhang von Happenings und Aktionskunst gesprochen. Hermann Nitsch hatte 1957 die „idee des orgien mysterien theater[s]“.¹⁶ Sein Konzept wird folgendermaßen beschrieben: „das o. m. theater ist eine neue form eines gesamtkunstwerkes. reale geschehnisse werden inszeniert. alle fünf sinne der spielteilnehmer werden direkt beansprucht.“¹⁷ Es scheint, als wäre Nitschs Kunst dem Theater näher als den bildenden Künsten. Das beschreibt auch Kerstin Gehse in ihrer Auseinandersetzung mit Happenings: „Als Aufführungsform, die weder auf die konventionelle Bühne des Theaters noch auf eine lineare Handlungskonzeption zurückgreift, ist es das Ziel des Happenings, die Grenze zwischen Kunst und Leben sowie zwischen Publikum und Darstellern aufzuheben.“¹⁸ Diese Auslöschung der erkennbaren Unterschiede und Abtrennungen führt zu einem neuartigen, vielschichtigen und meist mehrdimensionalen Ergebnis, in dessen Zusammenhang oft der Begriff *Gesamtkunstwerk* genannt wird.¹⁹ Die Grenzüberschreitung wirft die Frage nach Spiel und Ernst, nach Kunst und Realität auf und wird in manchen Fällen – wie etwa Performances von Andrea Fraser – mittels folgender Installation oder Bildern dokumentiert.²⁰

Was sich anhand dieser kurzen, bruchstückhaften Zeitleiste ablesen lässt, ist eine nicht trennbare Vermischung der Künste, die wiederum oft zu vielfach deutbaren

¹⁴ Kerstin Gehse, *Medien-Theater*, Medieneinsatz und Wahrnehmungsstrategien in theatralen Projektionen der Gegenwart, Würzburg u. a. 2001, S. 18ff

¹⁵ Erika Fischer-Lichte, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*, Tübingen 2010, S. 24ff.

¹⁶ Hermann Nitsch / Verein zur Förderung des O. M. Theaters, „Biographie“, 2014, <http://www.nitsch.org/index-de.html>, (17.02.2014).

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Gehse, *Medien-Theater*, S. 33.

¹⁹ Vgl. Fischer-Lichte, *Theaterwissenschaft*, S. 195ff. sowie Silke Koneffke, *Theater. Raum. Visionen und Projekte von Theaterleuten und Architekten. 1900-1980*, Berlin 1999, S. 18.

²⁰ Vgl. Yilmaz Dziewior: *Andrea Fraser. Works: 1984 to 2003*, Köln 2003.

Kombinationen führt. Diese Überforderung und Verwirrung der Wahrnehmung ist auch heute noch – und zwar immer wieder im Zusammenhang mit Filmeinsatz auf der Bühne – erlebbar, etwa beim Besuch von Schlingensief- oder Castorf-Aufführungen. So war Schlingensiefs *ReadyMadeOper Mea Culpa* ein von vielfältigen Einflüssen überbordendes Spektakel, das durch das üppig überfrachtete Bühnenbild, dem Einsatz von Drehbühne, Musik, Film- und Textzitate sowie verschiedenen, gleichzeitig stattfindenden Bühnenhandlungen die Aufnahmefähigkeit des Publikums schwer beanspruchte.²¹ Auch Frank Castorf ist bekannt für die Verwendung von filmischen Bildern innerhalb seiner Inszenierungen. Über seinen Stil heißt es:

“Unique in his combination of the dual aesthetic of theatre and film, Castorf’s use of cameras on the live stage has challenged theatre aesthetics by contrasting the live stage figure with the full or partial human face in close-up, by utilizing multiple cameras on different areas of the theatrical space and by incorporating the act of filming and camera work into the action of his works.”²²

Damit kann man Castorf vielleicht als Vorreiter dessen bezeichnen, was heute vielfach auf Theaterbühnen gezeigt wird: des Einsatzes von Live-Video und damit einhergehend der Gleichzeitigkeit von Produktion und Ausstrahlung des filmischen Bildes sowie theatraler Aktion. Die mehrfache Medienverwendung – in Form eines simultanen Herstellungs- und Rezeptionsmodus’ – ist Teil der Umsetzung und kann so vom Publikum kaum ignoriert werden. Schauspiel und Medieneinsatz können innerhalb der jeweiligen Inszenierung nicht getrennt werden, da sie sich aufeinander beziehen.

Die Bedeutung dieser Schnittstelle steht im Mittelpunkt dieser Arbeit. Auf der Suche nach Inszenierungen und Texten zu dieser Problematik zeigte sich bald die Uferlosigkeit dieses Unterfangens: Denn obwohl bei den Wiener Festwochen 2012 im Großteil der von mir besuchten Darbietungen Film verwendet wurde, und auch beim Berliner Theatertreffen 2013 verhältnismäßig viele Inszenierungen mit

²¹ *Mea culpa. Eine ReadyMadeOper*, Regie: Christoph Schlingensief, Premiere: 20.03.2009, Burgtheater, Wien, gesehen am 22.01.2011.

²² Steve Earnest, „Frank Castorf at the Volksbühne am Rosa Luxembourg Platz. Alienation Techniques and the Use of Mediated Material on the Live Stage“, in: J. K. Curry (Hg.), *Theatre and Film*, Alabama 2011, S. 41-53, hier S. 41f.

Filmeinsatz ausgewählt wurden, handelt es sich trotz dieses hohen Aufkommens innerhalb dieser Leistungsschauen dabei oft nur um einen Aspekt unter vielen innerhalb einer Inszenierung. Entsprechend der unzähligen Möglichkeiten, wie filmische Bilder im Theater eingesetzt werden können gestalten sich Werke zu diesem Thema, die ausgehend von historischen, theater- oder medienwissenschaftlichen Skizzierungen letzten Endes oft entweder ausgewählte Aufführungen oder Künstler in den Fokus rücken.²³ Damit erhalten diese Arbeiten einen mehr oder weniger singulären Status, da sie über ganz spezifische Eckdaten (Regisseur, Art des Einsatzes, Aufführungsort etc.) verfügen und somit ihre Erkenntnisse nur bedingt auf andere Theaterveranstaltungen übertragen werden können. Dennoch, trotz dieser Einzigartigkeit, beschäftigen derartige Erlebnisse das Publikum und tauchen im wissenschaftlichen Diskurs häufig innerhalb von Konferenzen im Zusammenhang von Theater und Medien auf.²⁴

Aus diesem Grund wurde der Einstieg über die Mediendiskussion gewählt. Ob Theater ein Medium ist, wird kontrovers erörtert. Es schien naheliegend, mithilfe der Intermedialitätsdiskussion den Zusammenhang zwischen Film und Theater besser beschreiben zu können. Ich habe Irina Rajewskys Ansatz gewählt und analysiert, inwiefern sich dieser auf Theater anwenden lässt. Es folgt Katie Mitchells Inszenierung *Die gelbe Tapete*²⁵, die seit dem Sommer 2013 regelmäßig an der Berliner Schaubühne gezeigt wird, vorgestellt. Es handelt sich bei diesem Stück um einen „live auf der Bühne produzierten Film“²⁶, in dem die Besonderheiten von Film und Theater gleichzeitig virulent werden. Im Anschluss wird anhand des Stückes Rajewskys Intermedialitätsbegriff noch einmal problematisiert. Außerdem wird untersucht, inwiefern das filmische Bild innerhalb des Schauspiels wirkt und das Publikum beeinflusst. Abgerundet wird das Kapitel mit der Diskussion, inwiefern

²³ Vgl. Gehse, *Medien-Theater*; Andreas Kotte (Hg.), *Theater im Kasten. Rimini Protokoll, Castorfs Video, Beuys & Schlingensiefel, Lars von Trier*, Zürich 2007, sowie Ina Pukelyte, *Funktionen der Bildmedien in Theaterinszenierungen der neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts*, Leipzig 2003.

²⁴ Vgl. Martina Leeker (Hg.), *Maschinen, Medien, Performances. Theater an der Schnittstelle zu digitalen Welten*, Berlin 2001; Henri Schoenmakers, Stefan Bläske, Kay Kirchmann, Jens Ruchatz (Hg.), *Theater und Medien / Theatre and the Media. Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme*, hg. v., Bielefeld 2008, Jürgen Schläder / Franziska Weber (Hg.), *PerformingInterMediality. Mediale Wechselwirkungen im experimentellen Theater der Gegenwart*, Leipzig 2010.

²⁵ *Die gelbe Tapete* (Charlotte Perkins Gilman / Lyndsey Turner / Gerhild Steinbruch), Regie: Katie Mitchell, Premiere: 15.02.2013, Schaubühne am Lehniner Platz Berlin, gesehen am 09.04.2013, 06.02.2014, 07.02.2014.

²⁶ Schaubühne am Lehniner Platz, *Die gelbe Tapete*, [Infozettel], Berlin 2014.

Theater anhand des Medieneinsatzes unterschieden werden soll sowie der Differenz zwischen Film und Video. Das letzte Kapitel knüpft an den Anfang dieser Arbeit an. Ein Teil ist der Berliner Schaubühne als Beispiel für zeitgenössisches Theater gewidmet. Aber selbst hier werden filmische Bilder nur in ausgewählten Aufführungen verwendet. Ergänzend wird dieser Einsatz wird anhand einer Umfrage innerhalb der Wiener Theater noch einmal reflektiert. Auf diese Weise wird das filmische Element im Theater, das die Diskrepanz zwischen An- und Abwesenheit besonders betont, aus verschiedenen Perspektiven betrachtet. Eine Nebenrolle spielen dabei die Parallelen und Verschiedenheiten zwischen Theater und Film.

1 Ist Theater ein Medium?

Der Begriff Intermedialität, der im folgenden Kapitel in den Mittelpunkt rückt und der auch immer wieder im Zusammenhang mit Theater verwendet wird, lässt auf eine Beziehung zwischen *Medien* schließen. Allerdings gibt es kontroverse Diskussionen darüber, ob Theater zu den Medien gehört oder nicht. Viele Beiträge der Tagung *Theater & Medien / Theatre & the Media*, die 2006 in Erlangen stattfand, zeigen, dass Theater durchaus zu den Medien zu zählen ist.²⁷ Andreas Kotte als konsequenter Vertreter der These „Theater ist kein Medium“ hat dagegen eine eher solitäre Position, was sich auch in der Abschlussdiskussion zum Kongress bestätigt.²⁸ Ebenso wie das Motto der Tagung suggerieren die Namen mancher theaterwissenschaftlicher Institute die Nähe zur Medienwissenschaft.²⁹ Ulf Otto hat sich mit der Theatralität von Internetauftritten auseinandergesetzt. Er sieht diese festgeschriebene Verbindung in den Namen der wissenschaftlichen Einrichtungen kritisch und schreibt ihr die Tendenz zu, Theater zu den Medien zu zählen:

„Was wäre schließlich ein Theaterwissenschaftler, der glaubt, das Theater wäre ein Medium, wenn nicht eigentlich ein Konvertit, der am medienwissenschaftlichen Institut in der Unterabteilung Theater sein Auskommen sucht? Warum Theater kein Medium sei, hätte man auch fragen können, oder vielleicht besser noch: Wie kommt das Theater damit klar, kein Medium zu sein?“³⁰

Otto plädiert für die Eigenständigkeit und damit die Abgrenzung des Theaters von den Medien. Dennoch scheint die Debatte immer noch aktuell. Nach wie vor

²⁷ Vgl. Gabriele Brandstetter, „Un/Sichtbarkeit: Blindheit und Schrift. Peter Turrinis *Alpenglügen* und William Forsythes *Human Writes*“, in: Schoenmakers, *Theater und Medien*, S. 85-97, hier 85f.; Kati Röttger, „Intermedialität als Bedingung von Theater: methodische Überlegungen“, in: Schoenmakers, *Theater und Medien*, S. 117-124, hier S. 119; Chiel Kattenbelt, „Multi-, Trans- und Intermedialität: drei unterschiedliche Perspektiven auf die Beziehungen zwischen den Medien“, in: Schoenmakers, *Theater und Medien*, S. 125-132, hier S.126.

²⁸ Vgl. „Vom Nutzen und Nachteil des Medienbegriffs für das Theater und die Theaterwissenschaft. Podiumsdiskussion mit Christopher Balme, Ulrike Hass, Chiel Kattenbelt, Andreas Kotte und Irina Rajewsky, eingeleitet und moderiert von Kay Kirchmann“, in: Schoenmakers, *Theater und Medien*, S. 545-560.

²⁹ Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft in Wien, Institut für Theater- und Medienwissenschaft in Erlangen.

³⁰ Ulf Otto, *Internetauftritte. Eine Theatergeschichte der neuen Medien*, Bielefeld 2013, S. 51.

erscheinen Artikel dazu.³¹ Inwiefern Theater zu den Medien zu rechnen ist, soll im folgenden Werner Faulstichs Begründung zeigen.

Theater – ein Medium

Faulstich argumentiert aus der medienhistorischen Perspektive. Er bezieht sich auf die vorschriftliche Zeit und bezeichnet Theater als „das einzige, letzte Primärmedium“³², das heute noch zu den Medien gehört. Primärmedien waren vor allem Menschen aus früheren Zeiten, die Funktionen ausübten, die heute zu großen Teilen von Medien kompensiert werden können, zumindest was die beiden großen Bereiche Nachrichtenwesen und Unterhaltung betrifft. Die gegenwärtig modernen, neuen Medien wie Internet, Smartphones, iPods etc. sind von der „Auflösung der traditionellen ‚Sender-Empfänger-Unterscheidung‘“ gekennzeichnet.³³ Ebenso wie das Theater entwickelten sich die Medien im Laufe der Jahrhunderte weiter. Im Hinblick auf die gerade zitierte Auflösung der traditionellen Konsumsituation lässt sich eine Parallele zur Veränderung der Aufführungsform (Happenings und Performances) erkennen.

Da hier Faulstichs Argumentation, Theater als Medium zu betrachten, im Mittelpunkt steht, wird nachfolgend seine Mediendefinition angeführt.³⁴ Er bezeichnet ein Medium als

„ein komplexes problemlösendes Kommunikationssystem (U. Saxer), genauer: ein institutionalisiertes System um einen organisierten Kommunikationskanal von spezifischem Leistungsvermögen mit gesellschaftlicher Dominanz. Es ist ausdifferenziert und als gesellschaftliches Regelungssystem etabliert, d.h. alltäglich und akzeptiert. Seine Kanalisation von Kommunikation kann technisch, aber auch kultisch oder rhetorisch fundiert sein. Das Spezifikum eines jeden Mediums besteht in

³¹ Vgl. Julia Pfahl, „The medium has a message! – Zur Profilierung eines theaterwissenschaftlichen Medienbegriffs“, in: *Forum Modernes Theater*, 25/2, 2010, S. 119-131.

³² Werner Faulstich, „Medien/Medientheorien“, in: Helmut Reinalter / Peter J. Brenner (Hg.), *Lexikon der Geisteswissenschaften. Sachbegriffe – Disziplinen – Personen*, Wien u. a. 2011, S. 512-544, hier S. 532.

³³ Ebd., S. 513.

³⁴ Liest man im Vergleich dazu das Vorwort von Engell und Pias im *Kursbuch Medienkultur*, so erscheint die Frage nach einer Mediendefinition existenzialistisch. Vgl. Lorenz Engell / Joseph Vogel, „Vorwort“, in: Claus Pias / Joseph Vogl / Lorenz Engell / Oliver Fahle / Britta Neitzel (Hg.), *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*, Stuttgart ³2000, S. 8-11, bes. S. 9f.

strukturellen Eigenheiten und einer je besonderen konkreten Sinnhaftigkeit. Und Medien sind geschichtlich, d.h. sie unterliegen einem permanenten Wandel; sie entstehen mit bestimmten kulturellen Steuerungs- und Orientierungsfunktionen, verändern sich und verlieren auch wieder ihren Mediencharakter.“³⁵

In großen Teilen mag sich Theater dieser Beschreibung unterordnen lassen. Kaum jemand wird die Komplexität und die am Aufführungsort herrschende Kommunikationssituation in Frage stellen, wie sich auch an den verschiedenen Theaterdefinitionen ablesen lässt.³⁶ Aber im Hinblick auf die gleichzeitige Anwesenheit von Publikum und Darstellern, die Theater zu einem besonderen, einmaligen Erlebnis macht, eröffnen sich Widerstände gegen die Einordnung als Medium. Lässt sich Theater als „alltäglich“ und „gesellschaftlich dominant“ bezeichnen? Im größeren urbanen Raum kann der Aufführungspraxis Theater Alltäglichkeit zugesprochen werden. Hier gibt es ein tägliches Angebot, welches jedoch von Tag zu Tag stark variiert. Je nach Spielplangestaltung, der Beliebtheit des jeweiligen Stückes und der damit einhergehenden Kartenverfügbarkeit, persönlichen Vorlieben und Eintrittspreisen gestaltet sich die Zugänglichkeit. Der Blick in den großstädtischen Veranstaltungskalender offenbart meist ein Angebot, das aber nicht immer den individuellen Anforderungen genügt. Im ländlichen Raum dagegen findet Theater nur unregelmäßig statt. Von gesellschaftlicher Dominanz kann deshalb nicht gesprochen werden, was auch Faulstich selbst bekennt.³⁷

Wenn aber Medien ihren Medienstatus auch wieder abgeben können, warum ist Theater dann als das letzte [verbliebene] Primärmedium der großen Gruppe der *Menschmedien* übriggeblieben, der auch „Frau, Tanz, Priester, Sänger, Lehrer und Druiden in der Vor- und Frühgeschichte bis zu den frühen Hochkulturen; [...] Hofnarr, Sänger, Erzähler, Magister, Bettelmönche, Prediger und Spielleute in der frühen Neuzeit“³⁸ angehörten? Faulstich erklärt dies folgendermaßen:

³⁵ Faulstich, „Medien“, S. 512f.

³⁶ Vgl. Erika Fischer-Lichte, „Überlegungen zum Aufführungsbegriff“, in: dies., *Theaterwissenschaft*, S. 24-65 sowie Stefan Hulfeld, „Schauen und Zeigen zwischen Alltag und Theater, in: ders., *Zähmung der Masken, Wahrung der Gesichter. Theater und Theatralität in Solothurn 1700-1798*, Zürich 2000, S. 379-401, hier S. 394ff.

³⁷ Vgl. ebd., S. 535.

³⁸ Ebd., S. 532.

„Theater gehorcht – als Live- oder Aufführungsmedium – noch den ‚alten‘ Gesetzen oraler Kultur. Noch immer gestaltet es den Kern des Opferrituals und des Dionysoskults und bedient damit religiöse Grundbedürfnisse. Noch immer geht es um die Variation des Immergleichen, um die stets neue Inszenierung der Klassiker, d.h. letztlich um die Bestätigung eines altbekannten Schemas. Einen Roman immer wieder umzuschreiben, wäre grotesk. Ein Drama immer wieder neu aufzuführen, heißt: den immergleichen Sinn präsent zu halten bzw. immer wieder neu zugänglich zu machen, immer wieder zu aktualisieren. Das Theater – als System – ist heute ein konservatives, statisches Medium für Randgruppen.“³⁹

Faulstichs Begründung wirft mehrere Fragen auf: Ist Theater tatsächlich das letzte Primärmedium, das es noch gibt? Kann nicht die Funktion eines Priesters etwa ähnlich beschrieben werden wie jene des Theaters? Ist Theater heute nicht viel mehr, als die Wiederholung „des Immergleichen“⁴⁰? Lässt Faulstich das moderne Theater, und hier vor allem die freie Szene, die um ihren Platz in der subventionierten Kulturlandschaft kämpft, außer Acht?

Faulstichs Theaterbeschreibung betrifft nur einen Teil des gebotenen Programms. Er bezieht sich wörtlich auf Klassikerinszenierungen. Daneben existieren aber gleichzeitig Theaterformen, in denen das „altbekannte[n] Schema[s]“⁴¹ aufgebrochen wird. Gerade im Hinblick auf die Beschäftigung mit Intermedialität treten als neue Inszenierungsarten Happenings und Performances in den Vordergrund. Außerdem werden auch zeitgenössische Texte wie etwa die Textflächen von Elfriede Jelinek, die sich auch optisch von den alten unterscheiden, aufgeführt.

Die „Variation des Immergleichen“⁴² impliziert die Bekanntheit des Stoffes und somit das Wissen des Publikums. Dies widerspricht jedoch einer Aussage Andreas Engelharts über das deutsche Regietheater. Er meint, dass es, ähnlich wie Kunstaussstellungen, ohne Einführung bzw. entsprechende Vorbildung kaum mehr verstanden werden kann.⁴³

Der Anspruch an eine gemeinsame räumliche und zeitliche Gegenwart im Theater ist jedoch heute noch so präsent wie früher. In seinem Dispositiv entspricht Theater

³⁹ Ebd., S. 535.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Ebd.

⁴² Ebd.

⁴³ Vgl. Andreas Engelhart, *Das Theater der Gegenwart*, München 2013, S. 27f.

immer noch dem, was es früher war. Dies mag ein Grund für sein Nischendasein sein, gerade im Vergleich zu den alltäglichen Medien.

Faulstich postuliert, Theatertheorie könne „nur im historischen Zusammenhang, auf dem Hintergrund seiner Vorläufer, verstanden werden.“⁴⁴ Allerdings geht die Theaterwissenschaft nicht unbedingt, so wie er es in seiner Begründung, warum Theater ein Medium ist, darstellt, in die vorschriftliche Zeit zurück, wenn geklärt wird, was Theater ist. Erika Fischer-Lichte bezieht sich bei der Entwicklung des Aufführungsbegriffes, der für sie der Mittelpunkt von Theater ist, auf vier Veranstaltungsbeispiele aus verschiedenen Zeiten, wovon das älteste aus dem Jahr 1723 datiert.⁴⁵

Es scheint, als beziehe sich Faulstichs These nur auf einen Teil von Theater, nämlich jenen der Klassikerinszenierungen. Während es diese Inhalte aber in der vorschriftlichen Zeit noch nicht gab, existiert die Funktionsweise von Theater neben neuen Formen immer noch. Auch Otto und im Folgenden Andreas Kotte sprechen die Beschränkung an, die Theater durch die Einordnung in die Medien zuteil wird.

Theater ist Theater – und kein Medium

Andreas Kotte sträubt sich dagegen, Theater als Medium zu bezeichnen. Er stellt dies im gleichnamigen Aufsatz in Frage, da der vielfältige, komplexe Begriff Theater empfindlich beschnitten und ihm nur in gewissen Aspekten gerecht wird.⁴⁶

„Betrachtet man nun Theater als ein Medium, erkennt man einen medialen Aspekt von Theater, beispielsweise den technischen. Und sieht man audiovisuelle Medien als Theater an, begreift man einen Theateraspekt dieser Medien, beispielsweise den dramaturgischen. Solche begründeten Ausschweifungen sind lehrreich. Ausschließlich die Behauptung, der Tisch sei tatsächlich ein Stuhl – oder umgekehrt – würde dann die Kommunikation mit den Laien beeinträchtigen, die von anderen Erfahrungen ausgehen.“⁴⁷

⁴⁴ Faulstich, „Medien“ S. 532.

⁴⁵ Fischer-Lichte, *Theaterwissenschaft*, S. 1.

⁴⁶ Vgl. Andreas Kotte, „Theater als Medium?“ in: Ulrike Landfester / Caroline Pross (Hg.), *Theatermedien. Theater als Medium – Medien des Theaters*, Bern u.a. 2010, S. 41-68, hier S. 41 sowie S. 54.

⁴⁷ Ebd., S. 64.

Es zeigt sich, dass Kotte Theater durchaus eine mediale Seite zugesteht. Er warnt jedoch davor, diesen Aspekt an die Stelle von Theater zu rücken, da dies allgemeine Unklarheiten schaffen würde. Allerdings grenzt er sich auch in seinen Schriften über Theater dezidiert vom medialen Vokabular ab – im Gegensatz zu Erika Fischer-Lichte, wie im Folgenden gezeigt wird. Kotte zerlegt Theater in „szenische Vorgänge“ und berücksichtigt darüber hinaus den Grad der Konsequenz und der Hervorgehobenheit.⁴⁸ Eine Parallele zu Faulstich wird sichtbar, wenn Kotte die Urtümlichkeit von Theater betont und konstatiert:

„Kurz, es [das Theater, B.R.] ist atavistisch, ein Relikt aus der Zeit der Handarbeit, weil es doch nicht ohne die gleichzeitige Anwesenheit von Akteuren und Schauenden auskommen kann. Heutige Übergänge und Hybridformen, auch Performances, beweisen nur, dass das Problem der Handarbeit ins Bewusstsein gerückt ist und dass man grossartig damit spielen kann. Fazit: Die unterschiedlichen Existenz- und Funktionsweisen von Theater und Medien rechtfertigen die unterschiedlichen Bezeichnungen.“⁴⁹

Kotte und Faulstich benützen die gleiche Basis, um dennoch andere Schlüsse daraus zu ziehen. Nach Kotte führt die Beschränkung auf die Gemeinsamkeiten von Theater und Medien zu einer Beschneidung von Theater. Was beide Themenbereiche zweifellos gemeinsam haben, ist ihre Komplexität. „Theater und Medien sind in einzelnen ihrer Aspekte definierbar. Je spezifischer der Aspekt, desto genauer die Definition“⁵⁰, schreibt Kotte. Und desto mehr oder weniger zutreffend lässt sich Theater den Medien zuordnen.⁵¹ Die Beschreibungen von Theater fallen allerdings aufgrund seiner Vielfältigkeit unterschiedlich aus. Auch dazu bezieht Kotte Stellung: „Der Wettlauf um den ‚einen‘ treffenden Theaterbegriff endet im Nirwana. Es gibt stattdessen viele jeweils zweckbezogene Theaterbegriffe, weil jeder Mensch entsprechend seinen Erfahrungen und Zielen einen anderen benutzt.“⁵² Demnach – das offenbart auch Faulstichs Argumentation – liegt der Medienbezeichnung von Theater eine entsprechende Vorstellung (bei Faulstich die Klassikerinszenierung) zugrunde.

⁴⁸ Vgl. ebd., S. 45.

⁴⁹ Ebd., S. 64f.

⁵⁰ Ebd., S. 54.

⁵¹ Vgl. folgende Skizzierung von Fischer-Lichtes Medienbegriff auf dieser Seite.

⁵² Andreas Kotte, „Vorwort“, in: ders. (Hg.), *Theater im Kasten*, S. 7-10, hier S. 7-8.

Dennoch dominierte beim Kongress *Theater und Medien* die Tendenz, eine Verbindung zwischen den beiden Bereichen anzunehmen. Fischer-Lichte skizziert den Aufführungsbegriff anhand „der vier Aspekte Medialität, Materialität, Semiotizität und Ästhetizität“.⁵³ Unter Medialität versteht sie die „leibliche Ko-Präsenz“, die die besonderen „,mediale[n] Bedingungen“ des Theaters widerspiegelt.⁵⁴ Im Jahr 2005 widerspricht Fischer-Lichte der Bezeichnung von Theater als Medium aufgrund technischer Diskrepanzen. Sie bezieht sich dabei auf die „Speicherung, Übertragung und Rezeption von Informationen [...], die von der Eigenart des speichernden und übertragenen Mediums nicht tangiert werden“⁵⁵. Dabei ist das Theater selbst – die Diskussion, ob es sich hierbei nun um ein Medium handelt oder nicht außer Acht lassend – mit den Dramen, seinen schriftlichen Textvorlagen das beste Beispiel dafür, dass die Form den Inhalt durchaus beeinflusst, da dieser plötzlich Zuschreibungen in Form von Bühnenbild, Schauspielern, Inszenierung, Licht- und Musikdramaturgie etc. erhält. Fischer-Lichte schreibt weiter: „Wird mit ihm [dem Medienbegriff] dagegen die Beziehung zwischen Technologie und menschlichem Körper und vor allem dem menschlichen Wahrnehmungsvermögen bezeichnet, dann ist Theater durchaus als ein Medium aufzufassen.“⁵⁶ Diese Verknüpfung ist schon eine Anspielung einerseits auf Intermedialität, andererseits auf die Art von Vermittlung, die im Theater betrieben wird. Denn auch auf die wörtliche Bedeutung von Medium wird manchmal bei der Begriffserklärung eingegangen.⁵⁷ So leitet Gabriele Brandstetter aus der „Unruhe der Übertragung“ Bewegung als immanenten „Bestandteil der Performativität von Medien“⁵⁸ ab, womit sie das Moment der Ungewissheit, die der *leiblichen Ko-Präsenz* im Theater innewohnt, berücksichtigt. 2010 erklärt Fischer-Lichte ausdrücklich, dass „Theater selbst kein Medium dar[stellt]“, betont aber die Verbindung durch den Medieneinsatz auf den Theaterbühnen.⁵⁹ Im Hinblick auf Intermedialität und mit Referenz auf Marshall McLuhan und Sybille Krämer unterstreicht sie, dass „nur wenn das Medium nicht vollständig hinter der Botschaft, die es übermittelt, verschwindet, [...] sich

⁵³ Fischer-Lichte, *Theaterwissenschaft*, S. 65.

⁵⁴ Vgl. ebd., S. 25.

⁵⁵ Erika Fischer-Lichte, „Theaterwissenschaft“, in: dies. / Doris Kolesch / Matthias Warstat (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart u. a. 2005, S. 351-358, hier S. 357.

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ Vgl. *Brockhaus. Enzyklopädie in 30 Bänden*, Band 18, Leipzig u. a. ²¹2006, S. 131f.

⁵⁸ Brandstetter „Un/Sichtbarkeit: Blindheit und Schrift“, S. 85.

⁵⁹ Vgl. Fischer-Lichte, *Theaterwissenschaft*, S. 214.

Intermedialität wahrnehmbar ereignen [kann].⁶⁰ Insofern tritt sie für einen mittleren bzw. starken Medienbegriff ein.⁶¹

In einem von Kottes Texten zur Mediendiskussion heißt es: „Definierbar ist nur, was keine Geschichte hat.“⁶² In dieser Hinsicht können auch die zitierten Mediendefinitionen lediglich als Annäherung an das Phänomen Medium betrachtet werden.⁶³ Wie sich gezeigt hat, ist die Zuordnung von Theater zu den Medien, und der Medienbegriff selbst, umstritten. Abhängig davon, welche Faktoren betont werden, kann Theater als Medium betrachtet werden. Ulrike Haß formuliert das folgendermaßen: „Theater ist ein Ort der Verhandlung, es besteht wesentlich in der Ausstellung seiner Ortlosigkeit vor Ort. ‚Es wird‘ daher in der Auseinandersetzung mit seinen medialen Bedingungen nicht einfach zu einem Medium, sondern es versucht, als ein solches zu antworten und sich zu reflektieren. Außerhalb dieser Prozesse ist es nicht.“⁶⁴ Auch Haß betont unbestritten die mediale Aspekte von Theater. Darunter fallen seine Vermittlungsrolle, die Wiederholung und damit Bewahrung alter Inszenierungen sowie – vom Standpunkt Faulstichs aus betrachtet – die fortwährende Neu-Inszenierung von Klassikern.

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Ebd.

⁶² Kotte, Andreas, „Definierbar ist nur, was keine Geschichte hat. Über Fortschritte der Medien und Wandlungen von Theater“, in: Schoenmakers (Hg.), *Theater und Medien*, S. 31-41.

⁶³ Vgl. Engell, „Vorwort“, S. 9f.

⁶⁴ Ulrike Haß, „Vom Körper zum Bild. Ein Streifzug durch die Theatergeschichte als Mediengeschichte in sieben kurzen Kapiteln“, in: Schoenmakers (Hg.), *Theater und Medien*, S. 43-56, hier S. 44.

2 Intermedialität

Mit einer ähnlich strittigen Debatte könnte an dieser Stelle fortgefahren werden. Auch Intermedialität ist ein häufig verwendeter Terminus zu dem es viele Theorien gibt. Somit gibt es sie, die universale, alles übertreffende und erklärende Definition, die keiner in Frage stellt oder anders auslegt und die sich so manche Studierende ab und zu wünschen, auch in diesem Forschungsfeld nicht. Eine Publikation zum Thema aus dem Jahr 2010 stellt sich im Vorwort selbst in Frage:

„Intermedialität ist seit etwa 15 Jahren zum allgegenwärtigen und, wie es scheint, allumfassenden Schlagwort geworden, das uns angeblich die postmoderne Entgrenzung der Künste ebenso zu strukturieren und zu verstehen hilft wie die Irritationen und Rätsel unserer alltäglichen Realitätswahrnehmung. Die Literatur zum Stichwort Intermedialität ist inzwischen unüberschaubar, die Ausdehnung einschlägiger Forschung ist im Sinne des Wortes interdisziplinär und der Begriff selber hat eine Inflationierung erfahren, die seine Prägnanz und Brauchbarkeit inzwischen fraglich erscheinen lässt.“⁶⁵

Diese scheinbar desillusionierende aber angesichts des Werktitels rhetorische Erklärung beschreibt ziemlich treffsicher Erfahrungen, die man bei der Beschäftigung mit diesem Fachgebiet macht. Dennoch wird weiter dazu geforscht.⁶⁶

Der zitierte Sammelband *PerformingInterMediality* wird mit der kurzen „Halbwertzeit der Forschungsergebnisse“, der Notwendigkeit „neuer Denkfiguren“ aufgrund der „rasante[n] Entwicklung digitaler Medien und ihres Einsatzes im Theater“, den „hochkomplexen Bedeutungsstrukturen [...], die es im Augenblick der Wahrnehmung zu decodieren gilt“ sowie mit der Frage nach einer Systematisierung dieser vielfältigen Eindrücke begründet.⁶⁷ Dabei spiegeln sich auch in den Beiträgen dieses Werkes die Diversität von Theater sowie die mannigfaltigen Herangehensweisen an Intermedialität wider. Monika Meister und Klemens Gruber formulieren im *Lexikon der Geisteswissenschaften* die Unumgänglichkeit der Intermedialitätsdebatte, die „die

⁶⁵ Jürgen Schläder / Franziska Weber, „Vorwort“, in: ders. (Hg.), *PerformingInterMediality*, S. 7-9, hier S. 7.

⁶⁶ Demnächst erscheint eine weitere Einführung: Jörg Robert, *Einführung in die Intermedialität*, hg. v. Gunter E. Grimm u. Klaus-Michael Bogdal, Darmstadt 2014.

⁶⁷ Vgl. Schläder, „Vorwort“, S. 7f.

vieldiskutierte Frage, ob Theater nun ein Medium sei“⁶⁸ in den Hintergrund rückt, so: „Die mediale Verfasstheit unserer Lebenswelt verlangt von der Theaterwissenschaft als Disziplin der szenischen Vorgänge und inszenierten Wahrnehmung eine interdisziplinäre analytische Konzeption von ästhetischer Theorie, Historiografie und intermedialer Perspektive.“⁶⁹ Sie lässt sich mit der zunehmenden Mediatisierung des Alltags erklären, obwohl dieser auf der Bühne nur bedingt zum Thema gemacht und übernommen wird.

Trotz der vorgebrachten Einwände scheint es immer noch eine gewisse Aktualität und Relevanz von Intermedialität zu geben. Deshalb wurde zur Untersuchung des Themas der Ansatz von Irina Rajewsky gewählt.

Intermedialität nach Rajewsky

Rajewsky sieht ihr Werk *Intermedialität* als „Orientierungshilfe [...], um sich in der verwirrenden Vielfalt der Ansätze und Terminologien zurechtzufinden“⁷⁰. Begrifflich davon abzugrenzen ist der englische Ausdruck „intermedia“ zur Bezeichnung sich aufeinander beziehender, verschiedener Kunstformen in den 1960er Jahren, die sich kaum mehr in Einzelelemente trennen lassen.⁷¹ In einer ersten groben Unterscheidung wird Intermedialität von „Transmedialität“ und „Intramedialität“ abgegrenzt.⁷²

- Intramedialität zeigt „Phänomene [...] innerhalb eines Mediums“⁷³ an, wenn etwa ein Film auf einen anderen Film Bezug nimmt.
- Transmedialität hingegen weist über Mediensysteme hinaus hin auf allgemeine „Wanderphänomene“, die das jeweilige Medium unabhängig von einem „kontaktgebenden Ursprungsmedium[s]“ medienspezifisch verhandelt.⁷⁴

⁶⁸ Monika Meister / Klemens Gruber, „Theaterwissenschaft“, in: Helmut Reinalter / Peter J. Brenner (Hg.), *Lexikon der Geisteswissenschaften. Sachbegriffe – Disziplinen – Personen*, Wien u.a. 2011, S. 1081-1088, hier S. 1088.

⁶⁹ Ebd.

⁷⁰ Irina O. Rajewsky, *Intermedialität*, Tübingen u. a. 2002, S. 182.

⁷¹ Vgl. ebd., S. 9f.

⁷² Vgl. ebd., S. 12f.

⁷³ Ebd., S. 12. Da Intramedialität im Theater im Anschluss gesondert diskutiert wird, wurde vorerst ein alternatives Beispiel gewählt.

⁷⁴ Vgl. ebd., S. 12f.

Das kann etwa der Verweis auf das Format der Komödie sein, egal ob diese nun als Film oder Theaterstück zu sehen ist.

- Intermedialität befasst sich mit „Mediengrenzen überschreitende[n] Phänomene[n], die mindestens zwei konventionell als distinkt wahrgenommene Medien involvieren.“⁷⁵

Mit diesen drei Kategorien schafft Rajewsky ein Grundgerüst, von dem sie weitere Unterscheidungen ableitet. Im Mittelpunkt stehen dabei Intra- und Intermedialität. Innerhalb des Komplexes Intermedialität wird zwischen „Medienkombination, Medienwechsel [und] intermediale[n] Bezüge[n]“ unterschieden.⁷⁶ Der Schwerpunkt von Rajewskys Konzept liegt auf den intermedialen Bezügen. Sie begründet das einerseits mit den „Möglichkeiten und Funktionen intermedialer Verfahren der Bedeutungskonstitution“, andererseits mit der Perspektive, „mit Hilfe der dem kontaktnehmenden Medium eigenen Mittel Bezüge zu einem anderen Medium herstellen“ zu können.⁷⁷ Das schlägt sich unter anderem als „filmische Schreibweise“ nieder.⁷⁸ Damit sollte es möglich sein, mithilfe Rajewskys Werkzeug Schnittstellen zwischen verschiedenen Medien zu untersuchen.

Ausgehend von Intramedialität bzw. intramedialen Bezügen wird ein Schema für den Phänomenbereich intermediale Bezüge entwickelt. Dabei greift die Autorin vor allem auf die Intertextualitätstheorie von Hempfer und Penzenstadler zurück.⁷⁹ Sie versteht die Markierung der intermedialen Bezüge als zentralen Punkt ihrer Analyse und legt einen Schwerpunkt auf die „Möglichkeiten der Identifizier- und Nachweisbarkeit [...] intermedialer Bezüge“.⁸⁰

⁷⁵ Ebd., S. 199.

⁷⁶ Vgl. ebd.

⁷⁷ Vgl. ebd., S. 25.

⁷⁸ Vgl. ebd., S. 26.

⁷⁹ Vgl. ebd., S. 60ff.

⁸⁰ Ebd., S. 55ff.

Markierungen

Zunächst wird innerhalb der intermedialen Bezüge grob zwischen Einzelreferenz und Systemreferenz unterschieden. Eine Einzelreferenz signalisiert die „Bezugnahme auf ein Produkt [...] eines konventionell als distinkt wahrgenommenen Mediums“. ⁸¹ Ein Beispiel dafür ist etwa das Erwähnen eines Films, eines Gemäldes oder eines Musikstücks innerhalb eines Theaterstücks.

Eine Systemreferenz hingegen ist der Bezug auf ein anderes „semiotische[s] System“ wie den Literaturbetrieb allgemein oder eine Filmproduktion. ⁸² Sie wird von einer Einzelreferenz angezeigt und in Systemerwähnung und Systemkontamination unterteilt. ⁸³ Die Systemerwähnung ist durch punktuell auftretendes gekennzeichnet. ⁸⁴ Das heißt, es handelt sich dabei um einmalige bzw. vereinzelte Passagen innerhalb eines Werkes, in denen auf ein fremdmediales System Bezug genommen wird. Ein durchgängiges oder immer wieder auftretendes Phänomen entspricht demnach einer Systemkontamination, und diese wird ihrerseits von einer Einzelreferenz oder Systemerwähnung angezeigt. ⁸⁵

Systemerwähnungen

Rajewsky differenziert zwischen der „explizite[n] Systemerwähnung“ und der „Systemerwähnung qua Transposition“. ⁸⁶ Innerhalb der Systemerwähnung qua Transposition wird zwischen „einer ‚evozierenden‘, einer ‚imitierenden‘ bzw. ‚simulierenden‘ und einer ‚(teil-)reproduzierenden“ Systemerwähnung unterschieden. ⁸⁷ Wie die Bezeichnungen schon andeuten, handelt es sich bei der evozierenden und der simulierenden Systemerwähnung um sporadische Erscheinungen, bei denen der Unterschied zum Fremdmedium „immer nur in der scheinhaften Form des ‚Als ob‘ überwunden werden kann und eine genuine

⁸¹ Ebd., S. 76.

⁸² Vgl. ebd.

⁸³ Vgl. ebd., S. 157.

⁸⁴ Vgl. ebd., S. 158.

⁸⁵ Vgl. ebd., S. 161f.

⁸⁶ Vgl. ebd., S. 157.

⁸⁷ Vgl. ebd., S. 84.

Reproduktion der betreffenden Komponenten vereitelt [wird]. Die Komponenten können lediglich evoziert oder imitiert bzw. simuliert werden.“⁸⁸

Diesen beiden Kategorien steht die (teil-)reproduzierende Systemerwähnung gegenüber. Dabei erzeugt ein Medium mit dem ihm zur Verfügung stehenden Mitteln einen Effekt, der aus einem anderen Medium stammt.⁸⁹ Rajewskys literarisches Beispiel dafür ist eine Situation, auf die unbedingt ein Kuss folgen muss, der jedoch nur aus den folgenden Sätzen hervorgeht und gleich einer filmischen Auslassung nicht explizit erwähnt wird.⁹⁰

„Die reproduzierten Bestandteile werden – eine entsprechende Markierung und Rezeptionslenkung vorausgesetzt – als dem jeweiligen fremdmedialen Bezugssystem zugehörig wahrgenommen und vom Leser assoziativ mit ihren nicht reproduzierbaren, medienspezifischen Korrelaten verknüpft, die auf diese Weise illusionistisch für die Bedeutungskonstitution des Textes fruchtbar gemacht werden.“⁹¹

Die geistigen Vorstellungen, die von diesem (teil-)reproduzierenden Verfahren erzeugt werden, basieren auf der „regelkonformen Reproduktion bestimmter medienunspezifischer und/oder medial deckungsgleicher Komponenten des Bezugssystems.“⁹² Medial deckungsgleich bzw. medienunspezifisch sind Elemente, die in beiden (bzw. allen) involvierten Medien vorhanden sind wie beispielsweise gesprochener Text in Theater und Film.⁹³ Weitere Zeichen dieser Art sind demnach Schauspiel, Beleuchtung, Musik, Kostüme, Requisiten und Ausstattung (im Sinne von Dekor und Szenengestaltung).⁹⁴ Diese Elemente bzw. Strukturen sind „Teil der Medienspezifik sowohl des kontaktnehmenden als auch des kontaktgebenden Systems [...] – ein Phänomen, das nur dann zustande kommen kann, wenn das ‚kontaktgebende System‘ [im Falle dieser Arbeit also das filmische Element] ‚plurimedialer‘ Natur ist.“⁹⁵ Medienspezifisch hingegen sind jene Teile eines

⁸⁸ Ebd., S. 84.

⁸⁹ Vgl. ebd., S. 103ff.

⁹⁰ Vgl. ebd., S. 106.

⁹¹ Ebd., S. 206.

⁹² Ebd., S. 206.

⁹³ Vgl. ebd., S. 200f. (Glossar)

⁹⁴ Vgl. Erika Fischer-Lichte, „Die Zeichensprache des Theaters. Zum Problem theatralischer Bedeutungsgenerierung“, in: Renate Möhrmann (Hg.), *Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung*, Berlin 1990, S. 233-259, hier S. 237.

⁹⁵ Rajewsky, *Intermedialität*, S. 200.

Mediums, die dieses ausmachen und damit charakteristisch von anderen unterscheiden.

Allerdings handelt es sich bei der (teil-)reproduzierenden Systemerwähnung um einen Ausnahmefall.⁹⁶ Geläufiger, weil öfter auftretend, sind die beiden anderen Kategorien, die mit systemeigenen Mitteln die „Medienspezifität der fraglichen Komponenten des Bezugssystems“ hervorrufen wollen.⁹⁷ Die entsprechenden Vorstellungen beruhen auf einer „Ähnlichkeitsbeziehung“ zwischen dem Grundmedium und dem Referenzmedium.⁹⁸ Demnach bieten sich auf inhaltlicher Ebene zwei Möglichkeiten für diese Art der Systemerwähnung: Entweder wird Bezug genommen auf eine typische Situation mit einem anderen Medium, indem z. B. ein Fernsehabend anhand der Kommentare bzw. typischen Haltung beschrieben wird und nicht wörtlich genannt wie bei der expliziten Systemerwähnung.⁹⁹ Oder es ist der Inhalt selbst, der seinerseits „in Beziehung zum filmischen, musikalischen oder einem anderen Medium gesetzt wird. So kann [...] eine Erzählerfigur auftreten, deren Wahrnehmungs- und Denkweise durch ein bestimmtes Medium geprägt erscheint.“¹⁰⁰ Eine evozierende Systemerwähnung tritt in Form einer „Thematisierung des Bezugssystems bzw. bestimmter seiner Komponenten“ zu Tage.¹⁰¹ Die simulierende bzw. imitierende Systemerwähnung entspricht einer Nachahmung des Bezugsmediums.¹⁰² Das ist etwa der Fall, wenn sich Filmdarsteller direkt an das Publikum wenden – eine Geste, die sonst eher aus dem Zirkus oder Theater bekannt ist –, dem Zuschauer in die Augen schauen und einen Satz an ihn herantragen. Die explizite Systemerwähnung zeigt sowohl die weiteren verschiedenen Arten der Systemerwähnung als auch die Systemkontamination an.¹⁰³ Rajewskys erklärende Beispiele zeigen, dass sich die einzelnen Unterteilungen auch überlappen können.¹⁰⁴ Sie schreibt selbst: „Es sind skalare Begriffe, die, als heuristische Analysekat-

⁹⁶ Vgl. ebd., S. 85.

⁹⁷ Vgl. ebd.

⁹⁸ Vgl. ebd., S. 89.

⁹⁹ Vgl. ebd.

¹⁰⁰ Ebd.

¹⁰¹ Vgl. ebd., S. 196.

¹⁰² Vgl. ebd., S. 94ff.

¹⁰³ Vgl. ebd., S. 157.

¹⁰⁴ Vgl. ebd., S. 93ff.

verstanden, den Umgang mit konkreten Texten vereinfachen und eine Offenlegung des Spiels der Diskurse ermöglichen.“¹⁰⁵

Systemkontamination

Bleibt es nicht nur bei einer kurzen Erwähnung – so wie bei den bisher erklärten Kategorien –, sondern wird ein Werk durchgängig von einem fremdmedialen System (oder mehreren) durchdrungen und bleibt aber dennoch dem eigenen Zeichensystem verhaftet, so wird nach Rajewsky von einer „Systemkontamination“ gesprochen.¹⁰⁶ Die Systemkontamination ist wie die verschiedenen Arten der Systemerwähnung eine Systemreferenz und wird von diesen angezeigt.¹⁰⁷

Während im Falle von intramedialen Bezügen von einer Systemaktualisierung die Rede ist, da aufgrund des gleichen semiotischen Systems das neue System übernommen werden kann, betont der Terminus Systemkontamination die Verhaftung in der eigenen Grundlage.¹⁰⁸ Da trotz der Überschreitung von Mediengrenzen nur ein semiotisches System materiell präsent ist, kann keine Systemaktualisierung, also eine Übernahme, vonstatten gehen.¹⁰⁹ Das klingt vorerst paradox, weil durch die Grenzübertretung ein Mehrwert erwartet wird, scheint aber im Begriff der Kontamination berücksichtigt, der seinerseits weiter unterteilt wird. Unterschieden wird zwischen einer „Systemkontamination ‚qua‘ Translation“ und einer „teilaktualisierenden Systemkontamination“.¹¹⁰ Bei beiden Verfahren „werden bestimmte Präsentations-, Konstruktions- und Kommunikationsprinzipien des Bezugssystems oder [...] fremdmedial gebundene Rezeptionsmechanismen“ in das jeweilige Medium versetzt und der „[Text]produktion unterlegt“.¹¹¹ Bei der Systemkontamination qua Translation werden „fremdmediale[r] Regeln und Prinzipien“ in ein anderes System übersetzt.¹¹² Der Fokus liegt hierbei auf den

¹⁰⁵ Ebd., S. 69.

¹⁰⁶ Vgl. ebd., S. 118ff.

¹⁰⁷ Vgl. ebd., S. 157.

¹⁰⁸ Vgl. ebd., S. 122f.

¹⁰⁹ Vgl. ebd., S. 76.

¹¹⁰ Vgl. ebd., S. 157.

¹¹¹ Ebd., S. 133.

¹¹² Ebd., S. 134.

medienspezifischen Ausprägungen des kontaktgebenden Mediums.¹¹³ Diese Elemente und Strukturen können, da sie grundlegend für die Differenz zu anderen Medien ausschlaggebend sind, nur übersetzt werden. Daraus folgt, „daß die Regeln in uneigentlicher Form, d. h. nur dem Prinzip nach befolgt [...] und durchgehend zu Bedingungen des Erzählens gemacht werden.“¹¹⁴

Im Gegensatz dazu bezieht sich die teilaktualisierende Systemkontamination auf die medienunspezifischen Elemente, das heißt auf die Überschneidungsbereiche zwischen den involvierten Medien. „Da der medialen Differenz zwischen den involvierten Systemen bezüglich dieser Komponenten keine Relevanz zukommt, lassen sich die den verwendeten Komponenten zugrundeliegenden Regeln tatsächlich applizieren und einhalten.“¹¹⁵ Rajewsky illustriert dies anhand einer Textpassage aus einer Geschichte, die die Beziehung zweier Schauspieler während der Dreharbeiten und außerhalb bis zur Ununterscheidbarkeit miteinander verwebt.¹¹⁶ Die Grenze zwischen den Ebenen Film und Leben ist hier nicht immer sofort erkennbar und verschwimmt zunehmend.¹¹⁷

Der Unterschied zwischen den beiden Verfahren ist demnach die tatsächliche Einhaltung der Regeln innerhalb der teilaktualisierenden Systemkontamination. Im Gegensatz dazu werden bei der Systemkontamination qua Translation die Regeln nur dem Prinzip nach erfüllt. In beiden Fällen

„werden medial generierte Erfahrungswerte des Lesers, der mit bestimmten Inhalten und Strukturen, die [z. B.] typisch für den Hollywood-Film sind, auch Hollywood-typische Bilder verbindet – etwa das Aussehen und die Kleidung der Figuren oder typische Gestaltungsmuster bestimmter Handlungssequenzen (z. B. Kuß-Szenen, Sonnenuntergänge usw.)“¹¹⁸

abgerufen. Bei der Systemkontamination qua Translation wird diese Verbindung etwa mittels eines Textes, der durch die Beschreibung filmtypischer Szenen einer Nachempfindung präsenter, filmischer Bilder entspricht, hervorgerufen.¹¹⁹ Bei der

¹¹³ Vgl. ebd.

¹¹⁴ Ebd., S. 205.

¹¹⁵ Ebd., S. 206.

¹¹⁶ Vgl. ebd., S. 136.

¹¹⁷ Vgl. ebd., S. 135ff.

¹¹⁸ Ebd., S. 138.

¹¹⁹ Vgl. ebd., S. 124ff.

teilaktualisierenden Systemkontamination hingegen wird z. B. ein Dialog wiedergegeben, der sich bei der Unterbrechung von Dreharbeiten zwischen dem Regisseur und dem Schauspieler entspinnt.¹²⁰

Kurz gefasst erweisen sich folgende Aspekte in der Aufschlüsselung von Rajewskys Unterteilungen von grundlegender Bedeutung: Die Häufigkeit des Auftretens (punktuell oder durchgehend), die Medienspezifität (medial deckungsgleich oder nicht) sowie die Herstellungsart des Bezugs (explizit, evozierend, imitierend, (teil-)reproduzierend, übersetzend, teilaktualisierend).

2.1 Intermedialität und Theater

Rajewskys Beispiele basieren auf Literatur und damit auf einem „(Einzel-)Medium[s]“.¹²¹ Theater hingegen ist schon alleine deshalb intermedial, weil laut Rajewskys Schema eine Medienkombination eine Art von Intermedialität darstellt. Der Fokus von Rajewskys Untersuchung liegt auf den intermedialen Bezügen. Sie betont: „Intermedialität‘ wird hier zu einem kommunikativ-semiotischen Begriff, wobei ‚per definitionem‘ immer nur ‚ein‘ Medium – das kontaktnehmende Objektmedium – in seiner Materialität präsent ist.“¹²²

Was ist aber nun die Materialität des Theaters? Auf der Bühne können andere Medien bzw. ihre Effekte dargestellt, aber auch tatsächlich verwendet werden. Während die Pantomime allein auf der Ausdrucksfähigkeit des Schauspielerkörpers basiert, kann im Puppenspiel beispielsweise ein Kochlöffel eine Person oder einen Baum darstellen. In Armin Petras' Stück *Glaw-Bande* wird eine Kinoszene aus den späten 1940er Jahren nachgestellt.¹²³ Hölzerne Kinossesselreihen stehen auf der Bühne parallel zu den Zuschauerreihen, die Protagonisten – in diesem Fall die Zuschauer – nehmen Platz, und auf die aus Tüchern zusammengeflackte Leinwand wird ein Schwarz-Weiß-Film über das Nachkriegs-Berlin, den Wohn- und Arbeitsort der besagten Bande, projiziert. Robert Wilson dagegen verzichtet auf konkrete Requisiten. Sein abstraktes Licht-Theater deutet mit Lichtlinien und -balken und

¹²⁰ Vgl. ebd., S. 136.

¹²¹ Ebd., S. 15.

¹²² Ebd., S. 17.

¹²³ *Glaw-Bande* (Armin Petras), Regie: Jan Bosse, Maxim Gorki Theater Berlin, UA: 15.03.2013, gesehen am 19.03.2013.

nahezu uniform gekleideten und weiß geschminkten Schauspielern die jeweiligen Szenen und Verkleidungen nur mit einfachsten Mitteln (aus Linien geformte Möbelstücke, Treppen, Bäume etc.) an. Und das Schauspiel, die Hauptsache des Theaterbesuchs, ist flüchtig und kann je nach Tagesverfassung des Schauspielers, Publikum, technischen Bedingungen etc. variieren.

Wie ist nun im Hinblick auf Rajewskys Theorie mit der Materialität von Theater umzugehen? Wann kann von Intermedialität im Sinne Rajewskys gesprochen werden? Wie unterscheidet sie in diesem Fall zwischen Medienkombination und intermedialen Bezügen? Die Wissenschaftlerin betont, „daß gerade die präzise Differenzierung zwischen einer bei der Medienkombination gegebenen ‚Ko-Präsenz‘ der Medien und der Unmöglichkeit einer solchen im Falle intermedialer Bezüge eine Unterscheidung dieser beiden Kategorien von Intermedialität ermöglicht.“¹²⁴ Intermediale Bezüge werden in „andere[n] Objektmedien“ – namentlich u. a. „(Bühnen-)Drama“ sowie „Tanztheater“ – nachgewiesen.¹²⁵

„Entscheidend ist dabei stets – sieht man einmal von der Kategorie ab, die hier als ‚explizite Systemerwähnung‘ bezeichnet wurde –, daß mit den Mitteln des eigenen Mediums eine Illusion, ein ‚Als-ob‘ des Fremdmedialen hergestellt wird, die den Zuschauer, den Betrachter, den Hörer dazu veranlaßt, im eigentlich Filmischen, Theatralen, Malerischen, Musikalischen usf. ein anderes Medium wahrzunehmen.“¹²⁶

Wie schon kurz erwähnt, überschneiden sich Film und Theater bei der Verwendung bestimmter Elemente.¹²⁷ Aus dem Einsatz dieser „Vielzahl von Code- und Zeichensystemen“¹²⁸ resultiert folgende Besonderheit: Intermediale Bezüge müssen nicht, im Gegensatz zur Literatur, verbalsprachlich, sondern können auch bildlich, musikalisch, pantomimisch etc. ausgedrückt werden.¹²⁹ Allerdings erschwert dies in manchen Fällen die obligate Markierung der intermedialen Bezüge. Deshalb streicht Rajewsky drei Gesichtspunkte bei der Markierung intermedialer Bezüge innerhalb von Medienkombinationen heraus:¹³⁰

¹²⁴ Rajewsky, *Intermedialität*, S. 56.

¹²⁵ Vgl. ebd., S. 162.

¹²⁶ Ebd.

¹²⁷ Vgl. Kapitel 2, S. 19.

¹²⁸ Rajewsky, *Intermedialität*, S. 163.

¹²⁹ Vgl. ebd., S. 163f.

¹³⁰ Vgl. ebd., S. 164.

Einerseits schaffen beispielsweise rahmende, verbalsprachliche Publikationen wie Stücktitel, Programmzettel und -hefte, Bildbeschriftungen etc. Abhilfe.¹³¹

Als weitere Möglichkeit bietet sich das Nachstellen, das Imitieren anderer Medien. Drehte man die Aufgabenstellung dieser Arbeit um und suchte nun einen Film, der Theater imitiert, so dürfte man sich nicht von der Bilderflut irritieren lassen, da diese oft nur abbildet. So spielt eine der jüngsten Verfilmungen von *Anna Karenina* (Joe Wright 2012) zwar im Theaterbau und offenbart die Arbeitsweise von Theater (und damit gewissermaßen auch jene von Film). Allerdings werden dadurch weder eine Aufführung noch Elemente davon nachgestellt. Film imitiert etwa den Blick des Theaterbesuchers dann, wenn eine lange, konstante Einstellung gezeigt wird. Wie untypisch diese Haltung für Film ist, lässt sich anhand von *Ten Skies* (James Benning 2004) nachvollziehen. Gezeigt wird in zehn verschiedenen Episoden ein Ausschnitt vom Himmel, der sich je nach Wind und Wetter verändert, begleitet von den Hintergrundgeräuschen. Benning verzichtet innerhalb der Episoden auf Schnitt sowie unterschiedliche Perspektiven und damit gewissermaßen auf grundlegende, medienspezifische Eigenschaften von Film.

Eine weitere Variante der Kennzeichnung, die hauptsächlich außerhalb der Literatur vorkommt, stellt die „implizite[n]‘ Markierung“ dar.¹³² Wie die Benennung der Kategorie schon andeutet, versteht Rajewsky darunter das Fehlen einer Einzelreferenz oder expliziten Systemerwähnung, die bisher die weitere Unterteilung angezeigt haben.¹³³ Stattdessen „bedarf es einer deutlich bzw. ‚signalhaft‘ herausgearbeiteten Ähnlichkeitsbeziehung [...]. Vorauszusetzen ist dabei, daß das jeweilige Rekursverfahren als notwendig an ein ‚bestimmtes‘ Medium gebundenes erkenn- und rezipierbar ist.“¹³⁴ Damit der (Kunst-)konsument diese Art der Markierung entschlüsseln kann, sind jedoch entsprechende Kenntnisse notwendig. Je umfassender der Bildungsstand, desto leichter sollten die Signale erkannt werden.¹³⁵ Rajewsky nennt als Beispiel für eine implizite Markierung einen rückwärts erzählten Roman, der durch die Erzählart an einen vom Ende zum Anfang abgespielten Film erinnert.¹³⁶ Allerdings sind, bis auf das erste Gespräch, die Wörter

¹³¹ Vgl. ebd., S. 166.

¹³² Vgl. ebd., S. 172.

¹³³ Vgl. ebd.

¹³⁴ Ebd., S. 173.

¹³⁵ Vgl. Ulrich Broich n. Rajewsky, ebd., S. 173.

¹³⁶ Vgl. ebd., S. 173ff.

herkömmlich, die Buchstaben wie hier von links nach rechts gereiht, und widersprechen somit dem Rückwärtsprinzip.¹³⁷ Diese „literarische Eigenart“ nimmt Rajewsky zum Anlass, noch einmal darauf hinzuweisen, dass bei Systemkontaminationen nicht

„immer nur eine Illusion, ein ‚Als ob‘ des Fremdmedialen erzielt und überdies immer nur bestimmte Merkmale des fremdmedialen Bezugssystems und damit einhergehend nur eine Teilmenge seiner präskriptiven und restriktiven Regeln aufgegriffen werden; vielmehr betrifft diese Einschränkung zumeist auch die fraglichen Merkmale und Regeln selbst.“¹³⁸

Gerade bei der Untersuchung von Medienkombinationen sei darauf zu achten, fährt sie fort, dass diese „über die Möglichkeit (und die Notwendigkeit) [verfügen], verschiedenste Medien und Kommunikationskanäle miteinander zu kombinieren – eine Möglichkeit, die in den Zeiten eines zunehmend multimedial operierenden Theaters in immer umfassenderer Weise ausgenutzt wird.“¹³⁹ Zu unterscheiden ist demnach der genuine Medieneinsatz von jenem, der über sich hinausweist und den Regeln der intermedialen Bezüge entspricht.

So ist zwar der Tonfilm heutzutage eine Selbstverständlichkeit. Doch auch der Einsatz von Musik in Filmen kann über den typischen Einsatz zur Szenenuntermalung hinausgehen. Filme können wie Kompositionen wirken. Das liegt jedoch nicht allein an der Tatsache, dass Filme eine Medienkombination aus Bildern, Sprache und Musik sind. Der Stellenwert der Musik wird z. B. in *Only Lovers Left Alive* (Jim Jarmusch 2013) von Anfang an über verschiedene Ebenen vermittelt. Dass der Soundtrack nicht allein der Untermalung dient, lässt sich besonders gut in einer der ersten Szenen erkennen: Der Blick der Kamera ist von oben auf eine sich drehende Schallplatte gerichtet und wird von der dazugehörigen Musik begleitet. Es folgt eine Überblendung zu Adam, der mit einer Gitarre schlafend am Sofa sitzt. Auch dieses Bild wird im Rhythmus und in die Richtung der Schallplatte gedreht. Die Bewegung und die Musik bleiben somit unverändert bestehen. Es folgt eine Überblendung zu Eve, die schlafend auf großen Kissen liegt. Diese Szene wird wiederum im Rhythmus der Schallplatte gedreht. Auf diese Art und Weise werden

¹³⁷ Vgl. ebd., S. 174.

¹³⁸ Ebd.

¹³⁹ Ebd., S. 176.

nicht nur die Hauptdarsteller eingeführt, sondern auf durchdringende Weise, sowohl visuell durch die Bewegung der Platte sowie der beiden Standbilder der Protagonisten, als auch durch die zirkulierende Musik im Kinosaal die Präsenz der Musik verdeutlicht. Der Zuschauer wird beinahe körperlich in das lethargische Leben der schon stark an die Menschen angeglichene Vampire, eingeführt. Durch die Bewegung der Musik von einem Lautsprecher zum nächsten wird dem Zuschauer die Raumdimension, die Größe des Kinosaals, die in der Regel beim Filmschauen kaum wahrgenommen wird, bewusst gemacht. Diese wie Hypnose anmutende Szene lebt von der tatsächlichen Bild- und Tonbewegung, von ihrer Musikalität, von dem Schwung, der zwar von der Filmmusik ausgeht, dann jedoch buchstäblich auf Musik und Bild (und den Zuschauer) überführt wird. Diese Wirkung ist jedoch nicht allein auf die Medienkombination Tonfilm zurückzuführen. In der beschriebenen Einstellung werden fremdmediale Effekte visuell erstellt. Das Zeigen der Schallplatte stellt die Markierung, die explizite Systemreferenz auf das System Musik sowie die explizite Einzelreferenz auf genau diesen Musikträger dar. Wäre diese Sequenz ein komplettes Werk, z. B. ein Musikclip, könnte von einer Systemkontamination qua Translation gesprochen werden. Als kurzer, nicht weiter erforschter, punktueller Filmausschnitt bleibt dieser Vorgang in dieser Arbeit als simulierende Systemerwähnung stehen.¹⁴⁰

Was diese Beispiele zeigen sollen, ist, inwiefern intermediale Bezüge innerhalb einer Medienkombination erkannt werden können. Dabei fällt aber gerade im Hinblick auf die Inszenierungsanalyse auf, dass z. B. Musik im Film etwas Selbstverständliches ist, im Theater hingegen nicht unbedingt. Deshalb wird kurz auf Rajewskys Beschreibung einer Klanginstallation von Andreas Oldörp am Anfang ihres Werks eingegangen, da dort vermeintlich willkürlich verschiedenartige Elemente zu einem Ganzen, nämlich der Klanginstallation, zusammengefügt werden:

„Indem Oldörp Architektur bzw. Raum, Objekt und Klang aufeinander bezieht, gehen diese Medien also eine Verbindung ein, deren Resultat etwas nicht an sich Faßbares ist, sondern immer nur zwischen ihnen existiert, im prozeßhaften, vergänglichen und

¹⁴⁰ Wobei Annett Scheffels Filmkritik nahelegt, dass es sich bei *Only Lovers Left Alive* durchaus um eine Systemkontamination qua Translation handeln könnte: „So präsent ist Jozef Van Wissens hypnotischer Soundtrack aus flirrenden Garage-Punk-Gitarren über weite Teile des Films, dass man meint, der Regisseur habe vor allem nach passenden Bildern für die Musik gesucht als umgekehrt.“ Annett Scheffel, „Tipp: Only Lovers Left Alive“, (10.1.2014), in: *RollingStone*, [Reviews Filme], <http://www.rollingstone.de/reviews/filme/article520643/tipp-only-lovers-left-alive.html>, (04.03.2014).

nicht wiederholbaren Akt ihres Zusammenspiels. Genau in diesem Sinne generiert die Kombination der Medien ein Moment des Intermedialen. Sie generiert einen Ort, eine Befindlichkeit, einen ‚bewegten Zustand‘, der zwischen den Medien, zwischen den Dingen, zwischen den Sinnen ist – keine Synthese der Medien, was ein Aufgehen des einen im anderen voraussetzen würde, sondern immer und fortwährend oszillierendes, vergängliches ‚Dazwischen‘.¹⁴¹

Vom Prinzip der gegenständlichen Präsenz zwischen Ausstellungsobjekt und – besuchern ist diese Installation dem Theater näher als das zuvor genannte Beispiel der im Film integrierten Musik. Im Mittelpunkt steht hier die „Bedeutungskonstitution“.¹⁴² Rajewsky weist in diesem Zusammenhang an anderer Stelle auf die „rezeptionslenkende Kraft expliziter Markierungen“ hin, die „durch eine direkte und ausdrückliche Benennung des Bezugssystems gewährleistet wird“.¹⁴³ Was sich im Laufe der Skizzierung von Rajewskys Modell und besonders im Hinblick auf Medienkombinationen herausgestellt hat, ist die nur bedingte allgemeingültige Anwendbarkeit auf Theater aufgrund der Vielzahl von Variablen. Die entscheidenden Faktoren werden im nächsten Punkt dargelegt.

2.2 Kritik an Rajewskys Modell in Bezug auf Theater

Rajewskys Intermedialitätsmodell wird anhand literaturwissenschaftlicher Beispiele erarbeitet und aus Intertextualitätstheorien entwickelt.¹⁴⁴ Bei einer Übertragung der entwickelten Kategorien auf Theater als *kontaktnehmendes Medium* entstehen folgende Herausforderungen:

Laut Rajewskys erster grober Einteilung ist Theater schon alleine deshalb intermedial, weil es sich dabei um eine Medienkombination handelt. Denn multi- oder – wie Rajewsky bevorzugt schreibt – plurimediale Objektmedien gehören gemeinsam mit den intermedialen Bezügen sowie dem Medienwechsel unter das große Dach der Intermedialität. Theater ist demnach sowohl intermedial als auch multimedial. Intermedialität im engen Sinne, die Rajewsky intermediale Bezüge nennt, kann anhand ihres Schemas ermittelt werden.

¹⁴¹ Rajewsky, *Intermedialität*, S. 22.

¹⁴² Vgl. ebd., S. 25.

¹⁴³ Vgl. ebd., S. 166.

¹⁴⁴ Vgl. ebd., S. 43ff.

Damit widerspricht Rajewsky anderen Einteilungen. Chiel Kattenbelt vertrat auf dem Kongress *Theater und Medien* folgende, sich an den Vorsilben orientierende Meinung:

„Kurz gefasst bedeutet ‚Multimedialität‘ ein Nebeneinander mehrerer Medien in ein und demselben Objekt, ‚Transmedialität‘ den Übergang von einem Medium zu einem anderen (Medienwechsel) und ‚Intermedialität‘ eine Wechselwirkung zwischen Medien. [...] Es ist wichtig im Voraus, dass die drei Begriffe einander nicht ausschließen. Es ist eher so, dass die Begriffe für drei unterschiedliche Perspektiven stehen, aus welchen Medienphänomene aufgrund ihrer Medialität analysiert werden können.“¹⁴⁵

Kattenbelt nimmt Rajewskys Phänomenbereichen Medienwechsel, Medienkombination und intermediale Bezüge den Überbegriff Intermedialität weg und benennt sie anders. Auf den von Rajewsky bezeichneten Bereich Transmedialität geht er nicht ein; stattdessen assoziiert er damit einen Medienwechsel. Kattenbelt weist wie Rajewsky auf die gegenseitigen Überschneidungen der Kategorien hin, die durch ihre schematische Begriffsdarstellung in den Hintergrund geraten können.¹⁴⁶ Kattenbelts Definition von Intermedialität – „eine Wechselwirkung zwischen Medien“ – entspricht auch jener von Rajewskys weitem Intermedialitätsbegriff („Mediengrenzen überschreitende Phänomene“¹⁴⁷), kann aber auch entsprechend der intermedialen Bezüge eingeschränkt werden.

Der weite Intermedialitätsbegriff wird von Rajewsky durch einen engen – jenen der intermedialen Bezüge – ergänzt. Begriffliche Schärfe ist somit nur im präzisen Umgang mit Rajewskys Vokabular möglich. In Anbetracht der Fülle der Publikationen, die zum Thema Intermedialität existieren, kann sich diese Zweigleisigkeit als Vorteil erweisen. Sie bestätigt die thematische Zugehörigkeit von Forschungsfeldern, deren intermediale Bezüge erst im Laufe der Lektüre bewiesen werden.¹⁴⁸ Auch dadurch wird betont, dass es sich Rajewskys Einteilungen überlappen können.

¹⁴⁵ Chiel Kattenbelt, „Multi-, Trans- und Intermedialität, S. 125f.

¹⁴⁶ Die schematische Darstellung suggeriert feste Begriffsgrößen, auf die Rajewsky jedoch nicht besteht. Vgl. Rajewsky, *Intermedialität*, S. 69.

¹⁴⁷ Ebd., S. 19.

¹⁴⁸ Vgl. z. B. Aufsätze in Schläder (Hg.), *Performing InterMediality*.

Nun stellt sich überdies die Frage, ob nicht erst der Medienstatus von Theater geklärt werden müsste, um Intermedialität nachweisen zu können. Es scheint einen Konsens darüber zu geben, dass dies möglich ist. Rajweskys Argumentation liegt ein weiter Medienbegriff im Sinne eines „konventionell als distinkt angesehene[n] Kommunikationsdispositiv[s]“ zugrunde.¹⁴⁹ Meister und Gruber ist die Klärung des „Verhältnis[es] des Theaters zu den anderen Künsten und Medien“ dringlicher als die Festlegung des Medienbegriffs.¹⁵⁰ Sie betonen die „intermediale Perspektive“.¹⁵¹ Und Kattenbelt fasst die „unterschiedlichen Künste auch als Medien“ auf.¹⁵²

Obwohl also Theater anhand des Schemas als Medienkombination im weitesten Sinne durchaus intermedial ist, scheint Rajewsky der „engen“ Intermedialität von Theater anhand ihrer Definition der intermedialen Bezüge zu widersprechen. Denn Intermedialität unterscheidet sich von Intramedialität, indem trotz der fremdmedialen Effekte und Strukturen, die erzeugt werden, nur das kontaktnehmende Medium materiell präsent ist. Nun ist aber gerade eine Besonderheit von Theater seine (materielle) Präsenz, die sich nicht unbedingt medialen Strukturen unterordnen muss. Fischer-Lichte formuliert dies folgendermaßen:

„Ein theatralisches Zeichen ist also nicht nur imstande, als Zeichen eines Zeichens zu fungieren, das es selbst darstellt, sondern darüberhinaus als Zeichen eines Zeichens, das jedem beliebigen Zeichensystem angehören mag: es ist durch größte ‚Mobilität‘ gekennzeichnet. Mit der Mobilität des theatralischen Zeichens ist zugleich seine ‚Polyfunktionalität‘ angesprochen. Denn das theatralische Zeichen vermag nur insofern andere theatralische Zeichen zu ersetzen, als es unterschiedliche Zeichenfunktionen zu übernehmen imstande ist: ein Stuhl lässt sich beispielsweise nicht nur in der Bedeutung eines Stuhls verwenden, sondern auch in der eines Berges, einer Treppe, [...]. Der Stuhl nimmt die Bedeutungen an, die das Agieren des Schauspielers ihm beilegt.“¹⁵³

Des Weiteren leitet Rajewsky den Begriff Systemkontamination von der Systemaktualisierung in der Intramedialität ab, wo das System tatsächlich wechseln kann. Das ist der Fall, wenn etwa ein Dokumentarfilm mit fiktiven, nachgestellten

¹⁴⁹ Werner Wolf n. Rajewsky, *Intermedialität*, S. 7

¹⁵⁰ Vgl. Meister, „Theaterwissenschaft“, S. 1088.

¹⁵¹ Vgl. ebd.

¹⁵² Vgl. Kattenbelt, „Multi-, Trans- und Intermedialität“, S. 126.

¹⁵³ Fischer-Lichte, „Die Zeichensprache des Theaters“, S. 64f.

Szenen ergänzt wird. Theater hingegen kann beliebige Gegenstände tatsächlich aber auch als Stellvertreter für etwas anderes verwenden. Insofern muss in der folgenden Untersuchung der Fokus auf den fremdmedialen Bezügen liegen, die sich aus der Kombination von Schauspiel, Bühnenbild, Requisiten, Licht und Ton ergeben. Denn wie sich zeigt, verfügen Medienkombinationen wie der Film einerseits über eine eigene Medienspezifität, dem die Einzelmedien Bild, Musik und Sprache in einem bestimmten Maße untergeordnet werden. Andererseits kann auch die Medienkombination Film darüber hinaus Bezüge zu den darin vorkommenden Medien entwickeln. Kattenbelt betont, dass diese Materialität Theater zu dem einzigen multimedialen Medium macht: „Das Theater ist nämlich das einzige Medium, das alle anderen Medien in sich aufnehmen kann, ohne die Spezifität der in sich aufgenommenen Medien durch seine eigene zu beeinträchtigen, jedenfalls was die Materialität der Medien betrifft.“¹⁵⁴

Da jedoch der Filmeinsatz u. a. je nach Epoche, Theater, Stück und Inszenierung variiert, wird die Problematik anhand von Katie Mitchells Inszenierung *Die gelbe Tapete* noch einmal aufgeworfen. Inwiefern sind dort, trotz oder anhand der durchgehenden Verwendung von Film intermediale Bezüge festzustellen, und was bewirken diese?

¹⁵⁴ Kattenbelt, „Multi-, Trans- und Intermedialität“, S. 127.

3 Theater oder Film? – *Die gelbe Tapete*

1891 schrieb Charlotte Perkins Gilman die Kurzgeschichte *Die gelbe Tapete*.¹⁵⁵ Sie handelt von Anna, die von ihrem Mann auf Empfehlung eines Arztes dazu angehalten wird, ihre postnatale Depression untätig am Land, in einem kleinen Dachgeschosszimmer, auszukurieren. 2013 inszenierte Katie Mitchell diesen Text an der Berliner Schaubühne als „live produzierten Film“.¹⁵⁶

Wie in der Schaubühne üblich, gibt es auch bei diesem Stück keinen Vorhang. Die Zuschauer sehen bereits beim Betreten des Saales das nur schwach beleuchtete Bühnenbild. Nach dem Abdunkeln nehmen die Schauspieler und Kameraleute ihre Positionen ein. Das Stück beginnt mit einer Videoeinblendung. Sie wurde auf einer Berliner Straße aufgezeichnet und zeigt einen jungen Vater sowie eine Tante vergnügt bei einem der ersten Spaziergänge mit dem kleinen Baby. In Familienfilmmanier wird mit der Kamera kommuniziert. Scheinbar unbeteiligt läuft die Mutter der fröhlichen Gruppe hinterher. Erst danach wird die Bühne erleuchtet, das Schauspiel und die Live-Film-Projektion beginnen.

Die Bühne ist von links nach rechts in verschiedene Bereiche aufgeteilt: Ganz links befindet sich das Tonstudio, ein ab Fensterhöhe gläserner Raum. Daneben, über die Bühnenmitte reichend, liegt das geräumige Zimmer, in dem sich Anna aufhält und in dem das Stück hauptsächlich spielt. Rechts davon steht eine kleine Glaskabine, die wie eine Telefonzelle aussieht. In ihr steht die Sprecherin von Annas Gedanken. Am rechten Bühnenrand befindet sich ein weiteres Zimmer. Es ist die verwahrloste, unmöblierte Kopie von Annas Zimmer. Kurz vor dem Stückende wechseln die Handlung und die Schauspieler mitsamt der Möbel in dieses Zimmer. Das Treppenhaus, das rechts hinten von Annas Zimmer abgeht und nach unten ins Haus führt, sowie das Bad, dessen Eingang sich gegenüber davon befindet, sind für den Zuschauer nicht einsehbar. Die große Projektionsfläche, sozusagen die Leinwand, befindet sich genau über dem Hauptzimmer und wirkt wie die vergrößerte, hochgezogene vierte Zimmerwand. Die beiden Räume verfügen an der Zuschauerseite über eine mobile Raumbegrenzung, die geöffnet und geschlossen werden kann. Links von den beiden Zimmern führt jeweils ein Gang hinter die Bühne.

¹⁵⁵ Charlotte Perkins Gilman, „Die gelbe Tapete“, übers. v. Alfred Goubran, in: Schaubühne am Lehniner Platz, *Die gelbe Tapete*, [Programmheft], Berlin 2012/2013, S. 3-39.

¹⁵⁶ Schaubühne am Lehniner Platz, *Die gelbe Tapete*, [Infozettel], Berlin 2014.

Der Infozettel zum Stück enthält wie üblich zwei zentrale Details: Die Inhaltsangabe sowie ein paar Worte zur Inszenierung selbst. Dass das Schauspiel gleichzeitig Grundlage der Live-Film-Produktion ist, beeinflusst das Bühnengeschehen sowie die Dramaturgie und den Ablauf des Stückes substantziell, weshalb wesentliche Faktoren von Mitchells Umsetzung sowie die Situation der Zuschauer kurz beschrieben werden.

Die Filmproduktion

Der Film wird vom Kamerateam live gedreht und unmittelbar auf die Projektionsfläche übertragen. Das Filmteam, zu dem die Nebendarsteller (Annas Ehemann, das Kindermädchen und die Frau hinter der Tapete¹⁵⁷) in ihrer Doppelrolle auch gehören, arbeitet hauptsächlich mit Stativen, Handkameras, verschiedenfarbigen Bodenmarkierungen sowie weiteren Hilfsmitteln wie der aufgespannten Gaze als Filter und orientiert sich an einem Einstellungsprotokoll.¹⁵⁸

Der Großteil der Aufnahmen wird im Laufe des Abends live produziert. Es wird mit mindestens fünf Aufzeichnungsgeräten gearbeitet. Bis auf einige Überblendungen wird jeweils das Bild einer Kamera auf der Projektionsfläche gezeigt. Ein Schnitt auf der Leinwand wird dem Zuschauer durch den Projektionswechsel von einer Kamera auf die nächste suggeriert. Diese Bildmontage, die Geräuscheffekte und das *Voice-over* der Gedankenstimme vermitteln eine Künstlichkeit, die in Filmen oft vorkommt. Durch die Platzierung des Tonstudios, der Sprechkabine und der Leinwand werden die dort produzierten bzw. gezeigten Elemente, die auch im Theater eine Rolle spielen können, in dieser Inszenierung besonders hervorgehoben.

Ein besonderes Augenmerk gilt der Tapete. Im Laufe des Stückes rückt die Wanddekoration ins Zentrum der Geschichte und beherrscht schließlich die Gedanken von Anna. Dies wird auch filmisch dargestellt. Die Projektion ermöglicht dem Zuschauer immer wieder Blicke durch die Tapete, sowohl vom Zimmer aus hinein, als auch aus der Wand heraus. Dafür wird zu Beginn und auch später durch einen gespannten, gazeartigen, aufgespannten Stoff gefilmt. Während Anna über

¹⁵⁷ Das ist ein Rollenname. Vgl. Schaubühne, *Die gelbe Tapete*, [Programmheft], S. 72.

¹⁵⁸ Zuschauer in den vorderen Reihen sehen den Monitor oben an der Zimmerrückwand, der die jeweilige Einstellung mitsamt der Nummer im Einstellungsprotokoll anzeigt.

das Tapetenmuster und seinen Verlauf sinniert, werden zwei verschiedene Aufnahmen der Tapete gleichzeitig projiziert und dabei die Kameras bewegt. Anna glaubt schließlich, hinter der Tapete eine gefangene Frau zu erkennen. Erst wird nur das durch die Gaze gefilmte Auge dieser Figur dem Zuschauer gezeigt. Dann wird die Frau hinter der Tapete im rechten Zimmer beim Laufen gefilmt und im linken Zimmer als über die Wand eilender Lichteffect auf die Tapete projiziert. Später werden sowohl Anna als auch die Frau frontal durch den gazeartigen Stoff gefilmt. Der Zuschauer nimmt somit verschiedene Perspektiven ein: Annas sowie jene der Frau hinter der Tapete.

Die Frau, Annas Hirngespinnst, wird im Laufe der Zeit ihre einzige Vertraute in der förmlichen Gefangenschaft des Zimmers, das Anna – und in der Folge auch ihrer Umgebung – in immer tiefere Verzweiflung bringt. Parallel zu dieser Vertrautheit, die sich zwischen den beiden entwickelt, wird diese Frau hinter der Tapete im Stück immer sichtbarer und plastischer. Dem Zuschauer wird auf diese Weise Annas persönliche Sicht der Dinge präsentiert. Es wird visualisiert, was sonst nicht sichtbar ist. Die Vorstellung einer gefangenen Frau hinter der Tapete löst gemeinhin Ungläubigkeit und Kopfschütteln aus. Hier wird diese Vision jedoch auch für den Zuschauer sichtbar.

Anna will die Frau retten, sie befreien. Sie beginnt die Tapete von der Wand zu reißen. Auch diese Szene ist zusätzlich aus Sicht der Frau hinter der Tapete gefilmt worden. Anna reißt Tapetenfetzen von einer Glasscheibe, hinter der die Kamera steht. Die Kranke, die sich des Unverständnisses ihrer Umwelt bewusst ist, mobilisiert ihre letzten Kräfte und beginnt das Zimmer zu zerstören. Während Anna weiter die Tapete abkratzt, folgt ein spektakulärer Schauplatzwechsel in das rechte Zimmer, der im Film nicht wahrgenommen wird. Hier, im zerstörten Zimmer, erreicht Anna ihr Ziel. Sie ‚befreit‘ die Frau aus der Tapete, die nun physisch anwesend zu sein scheint.

Da auch im nicht einsehbaren Treppenhaus, im Badezimmer sowie im rechten Zimmer laufend live gefilmt wird und das Filmteam zudem für die Einrichtung der Drehorte verantwortlich ist, scheint es in ständiger Bewegung. Immer wieder laufen schwarz gekleidete Personen über die Bühne, bringen neue Requisiten oder räumen diese weg, richten Kabel und Stative, verschwinden mit den Kameras, um gleich darauf wieder zu erscheinen.

Diese Hektik, die dem zielgerichteten, konzentrierten Handeln des Kamerateams abzulesen ist, entsteht durch die Live-Montage. Im Fokus der Kamera ist meist Anna, selten ihr Mann und das Kindermädchen. Die kleinen Pausen, die für die Schauspieler entstehen, wenn Gegenstände gefilmt werden, nutzen diese zum Umziehen, Rollentausch und zum Verändern des Zimmers.

Der Film *Die gelbe Tapete*

Wie schon oben angedeutet, besteht der Film aus Live-Material und einigen wenigen typischen Familienkurzvideos (sozusagen Archivmaterial), die ihn rahmen und durchziehen. Die Rückblenden zeigen Szenen aus dem Leben vor Annas Depression. Sie sind mit der eigenen, originalen Tonspur versehen und dokumentieren die ersten glücklichen Monate zu dritt. Hier ist Anna sogar mit dem Baby zu sehen, das im Bühnengeschehen nur akustisch auftaucht. Der Live-Film folgt der Erzählung chronologisch, die Rückblenden sind jedoch entgegengesetzt angeordnet: Während Anna sich in der ersten Rückblende schon deutlich von der Familie entfremdet hat, sieht man sie in der letzten, am Ende des Films (und zugleich des Theaterstücks), wie sie mit dem kleinen Max in der Tragetasche nach Hause kommt und mit ihm über die Schwelle der Haustür geht.

Der Live-Film dokumentiert Annas Verfall. Dabei scheint am Anfang noch alles in Ordnung. Der Film beginnt mit der beschriebenen Rückblende, die von Musik begleitet wird. Anschließend filmt die Kamera durch Gaze, durch die besagte Tapete, die gegenüberliegende Wand mit den Fenstern, das Bild verschwindet und auf schwarzem Hintergrund wird der Filmtitel eingeblendet.

Die Handlung beginnt mit dem Eintreffen der Familie im Landhaus. Christoph versucht hektisch, das Zimmer noch etwas einladender zu gestalten, dreht das Licht auf, stellt ein paar kümmerliche Blümlein auf den Schreibtisch. Er redet mit dem Kindermädchen. Es ist die Originalstimme zu hören. Das ändert sich, als Anna, eine gepflegte Frau, schließlich im Treppenhaus, das nur mittels Projektion einsehbar ist, auf der Leinwand erscheint. Mit Annas Eintreffen beginnt die Gedankenstimme, die kurz zuvor die Kabine betreten hatte, zu sprechen. Die Originalstimmen verschwinden in den akustischen Hintergrund, sie klingen verschwommen und undeutlich.

Anna mag die gelbe Tapete des Zimmers, in dem sie die nächsten Wochen verbringen soll, nicht. Sie versucht, sich das Zimmer schön zu reden, in dem sie nachts nicht schlafen kann. Überblendungen zeigen sie mit offenen Augen und gleichzeitig ihren selig schlummernden Ehemann. Plötzlich schreckt Anna auf, weil sie einen gefangenen Vogel in der Tapete sieht. Auch der Zuschauer sieht diesen flatternden Schatten auf der Tapete (vergrößert auf der Projektionsfläche, vermutlich im Nebenzimmer produziert), wenn er schnell genug ist. Christoph tut ihn als Hirngespinnst ab. Anna versucht in der Folge, die Stärke, die sie durch diesen Aufenthalt wieder gewinnen soll, zu zeigen. Insgeheim drehen sich ihre Gedanken jedoch um die Tapete. Durch die verschiedenen Lichteinstellungen im Zimmer und vor den Fenstern, durch die unterschiedlichen Menüs, die wechselnde Kleidung sowie das Nachdenken über die Begebenheiten außerhalb des Zimmers (Besuch von Freunden, Baby Max, Jahreszeitenwechsel, Christophs Arbeit, Wochentag etc.), über die Annas Gedanken¹⁵⁹ informieren, merkt der Zuschauer, wie lange Anna schon in diesem Zimmer ausharrt und zusammen mit ihrer Umgebung auf eine Besserung wartet. Diese tritt jedoch nicht ein. Vielmehr scheinen sich ihre Gedanken nur um die Tapete zu drehen.

Schließlich kippt die Situation. Anna beginnt, sich mit der Tapete und der Frau, die sie dahinter entdeckt hat, anzufreunden. Sie sieht in Christoph und Tanja, dem Kindermädchen, bald Konkurrenten um die entstehende Freundschaft und begegnet den beiden zunehmend feindseliger. Der Film entlarvt Annas Wahn, indem er den Zuschauer an Tanjas Blick durch die leicht geöffnete Tür teilhaben lässt: Anna spricht mit ihrer eigenen Stimme mit der Frau hinter der Tapete und hält sie dabei vermeintlich im Arm – der Zuschauer sieht jedoch nur eine alleine vor sich hin redende Frau, die eine unsichtbare Person umarmt.

Zwischendurch werden immer wieder Gegenstände und die Tapete gefilmt. Einmal gibt es eine mehrsekündige Projektionspause, die den Blick von der Projektionsfläche auf die Szenenvorbereitungen darunter lenkt.

Bei genauer Betrachtung des Films auf der Leinwand fallen ab und zu bunte Bodenmarkierungen auf, die die Stativpositionen kennzeichnen. Im Schuss-Gegenschuss-Verfahren werden manchmal Kameraleute mit ihren Stativen sichtbar.

¹⁵⁹ Rollenname von Annas Stimme. Vgl. Schaubühne, *Die gelbe Tapete*, [Programmheft], S. 72.

Das Schauspiel

Während der Film beinahe wie im Kino ohne weitere Sichtbehinderung auf der Projektionsfläche verfolgt werden kann, ist die Betrachtung des Schauspiels nur eingeschränkt möglich. Das Bühnengeschehen wird von der Arbeit des Filmteams und seiner Ausrüstung dominiert. Zwischen den Aufnahmegeräten, den Stativen und dem Kabelgewirr in dem dadurch klein wirkenden Zimmer spielt Judith Engel die Hauptrolle. Christoph, das Kindermädchen Tanja und die Frau hinter der Tapete sind als Kameraleute schwarz gekleidet. Auffällig ist der Rollenwechsel besonders bei Tilman Strauß, der Annas Ehemann Christoph spielt. Er legt sich ins Bett zu Anna. Sobald der Schnitt bzw. der Wechsel auf eine andere Kamera erfolgt, steht er auf, wechselt die Oberbekleidung, bedient die Kamera, um kurz darauf für eine der nächsten Einstellungen wieder im Bett zu liegen. Obwohl Anna von diesem Rollenwechsel nicht betroffen ist, zieht auch sie sich sehr häufig um, oft mithilfe einer schwarz gekleideten Garderobiere.

Das Schauspiel scheint seinen Gang zu gehen. Dennoch findet der Zuschauer nicht jede Szene, die er im Film sieht, sofort auch auf der Bühne wieder. Das liegt an der Öffnung des zweiten Zimmers, das für die Aufnahme von kleinen Zwischenszenen genutzt wird. Dadurch werden die Nebenhandlungen und somit auch zusätzliche Personen und Tätigkeiten am Hauptschauplatz des darstellenden Spiels eingedämmt. In der Projektion selbst wirken sie jedoch wie interessante Ergänzungen.

Der Theaterbesucher kommt dem Schauspieler durch den zusätzlich ausgestrahlten Film, der parallel zum Stück mehr Ansichten als üblich im Theater bietet, besonders nah. Zu sehen ist meist Anna, oft in Nah-, Groß- und Detailaufnahmen. Rotz läuft aus der Nase, die Augen sind gerötet, der Blick ist abwesend. Annas Verfall wird auf der Leinwand geradezu ausgestellt, was auf der Bühne, gerade für Zuseher auf den hinteren Plätzen, eher untergeht.

Das Bühnengeschehen läuft nach einer strikten Choreographie, dem auf den Monitoren eingeblendeten Einstellungsprotokoll, ab. Die Stimmung wirkt hochkonzentriert, jeder Handgriff, jede Bewegung sitzt. Besonders der Wechsel vom linken in das rechte Zimmer ist beeindruckend. Während Anna noch die Tapete von der Wand kratzt, werden schon – unbemerkt von der Kamera – die Möbel

hinübergebracht. Schließlich verschafft das Zeigen des Bildes oberhalb des Fauteuils Anna Zeit, auch zum neuen Spielort zu laufen. Innerhalb der Filmdiegeese gibt es jedoch nur ein Zimmer. In dem auf der Bühne hektischen Augenblick, in welchem auf der Projektionsfläche nur das Gemälde zu sehen ist, gehen Annas Anstrengungen vor allem aus der Stimme hervor, die ihren Kampf um die Befreiung der Frau akustisch begleitet. Anna setzt ihre Zerstörung bzw. Befreiung im linken Zimmer fort. Erst als die Frau hinter der Tapete endlich leibhaftig neben ihr auf dem Bett sitzt, sie in die Arme nimmt und streichelt, scheint sie zur Ruhe zu kommen. Während Anna nun ihr Ziel erreicht hat, gerät ihre Umgebung zunehmend in Panik, da das Zimmer abgeschlossen ist und Anna nur mehr merkwürdig abweisend reagiert. Der Show-down wird als Wettlauf gegen die Zeit inszeniert. Während Christoph versucht, die Zimmertür aufzubrechen, wird Anna von der Frau hinter der Tapete sanft gedrängt, sich frisch zu machen. Anna ist am Ende ihrer Kräfte, längst nur mehr eine willenlose, erschöpfte Person, eine Marionette. Sie lässt sich ins Badezimmer führen und ist von da an nur mehr als Projektion sichtbar. Die Frau hinter der Tapete dreht den Wasserhahn der Badewanne auf, Anna setzt sich hinein und nimmt den Föhn entgegen. Christoph findet schließlich seine tote Frau.

Annas Gedanken (die Stimme)

Annas Gedanken, Ursina Lardis Sprechrolle in der gläsernen Kabine, begleiten das Schauspiel und den Film durchgängig. Sie sind Annas Kommentar zum Geschehen in Form einer Ich-Erzählung, die im Voice-over-Verfahren die Leidensgeschichte erklärt. Die Dramatik der Stimme entwickelt sich parallel zu Annas Besessenheit von der Tapete.

Annas Figur ist somit zweigeteilt. Während Judith Engel Annas Verfall körperlich darstellt, fasst Ursina Lardi Annas Befindlichkeit in Worte und drückt sie mithilfe ihrer Stimme aus. Sie verfügt in ihrer gläsernen Zelle gegenüber vom Publikum offensichtlich auch über einen Monitor mit dem Einstellungsprotokoll, der Text steht auf DIN A4-Zetteln. Zudem hat sie eine Wasserflasche und ihre Handtasche dabei. Es scheint, als sei sie nur schnell gekommen, um diesen Text – sei es für ein Hörspiel im Radio oder auf einem Tonträger, einen Film- oder Fernsehkommentar –

zu sprechen. Lardis Einsatzort wirkt sehr nüchtern, abstrakt und betont die Künstlichkeit des Vorgangs. Im Gegensatz dazu steht die lebendige Stimme, die nachvollziehbar ausdrückt, wie es Anna geht. Der zentrale Platz der Sprechkabine mitten auf der Bühne mag die Wichtigkeit der Rolle betonen. Dennoch wirkt die abstrakte und nüchterne Zelle wie ein Kontrapunkt zum Geschehen, wie fehl am Platz, da solche Stimmen meist nur akustisch, aber selten sichtbar anwesend ist.

Die Stimme erklärt die Vorgeschichte sowie all die Vorgänge außerhalb des Zimmers. Sie erzählt von der Diagnose, dem Kind, um das sich Anna nicht kümmern kann und zu dem sie offensichtlich kaum Bezug hat, von dem Mann, der sich immer mehr entfremdet durch den Spagat zwischen der Arbeit in der Stadt und der erholungsbedürftigen Familie auf dem Land. Die Gedankenstimme entlarvt den Widerspruch zwischen dem Schein und Sein der Figur. Anna hält ihre Gedanken über die Tapete vor ihrer verständnislosen Außenwelt geheim. Die Stimme sinniert über die Diagnose und darüber, dass Anna nicht arbeiten darf. Sie ist dazu verdammt, ihre Zeit in dem Zimmer totzuschlagen. Ihr Hilfeschrei, ihr leises Aufbegehren gegen das Zimmer wird durch den Hinweis auf die ärztliche Empfehlung im Keim erstickt. Kaum verwunderlich, dass Anna Hirngespinnste bekommt. Ihre Gedanken kehren ihr Innerstes nach außen. Die Anstrengung, die stimmliche Fassade für Ehemann Christoph und die bemühte Babysitterin aufrecht zu erhalten, ist förmlich hörbar. Während der Zuschauer Anna mit dem Kindermädchen reden sieht und ihre gedämpften Stimmen hört, offenbaren Annas Gedanken was wirklich los ist. Dass das Kindermädchen um Himmelswillen gehen möge, sich zu viele Sorgen mache, die Frau hinter der Tapete nicht verjagen möge. Der genervte Tonfall geht über in ein Flehen, das der Frau hinter der Tapete gilt, die dadurch zum Bleiben angehalten werden soll. Auch die Strapazen der Befreiung der Frau aus der Tapete drücken sich in der Stimme aus. Sie spiegelt den unbändigen Willen wider, diese Tat zu vollbringen, das Geheimnis der Tapete zu lüften. Mit der gesteigerten Dramatik werden auch die Gesten der Sprecherin heftiger. Der Geräuschpegel nimmt zu, alles – die Gedankenstimme, die Geräusche – scheint lauter und die Schauspieler und Kameraleute hektischer als zu Beginn der ruhigen Geschichte. Die Worte werden angesichts der Intonation beinahe nebensächlich.

Die Tondesignerin

Cathlen Gawlich ist für die Filmgeräusche verantwortlich. Sie sitzt links in ihrem Tonstudio. Auf dem Tisch vor ihr befinden sich allerhand Utensilien sowie der Monitor mit dem eingblendeten Einstellungsprotokoll. Gawlich erzeugt die Begleitgeräusche zum Film: Kleidungsrascheln, Schiebgeräusche beim Verrücken von Gegenständen, das Klappern von Geschirr und Absätzen, das Quietschen beim Aufdrehen und Laufen eines Wasserhahns, die verfremdete Stimme der Frau hinter der Tapete, das Abkratzen und Zerreißen der Tapete, das Kratzen über die Leinwand, wenn die Frau hinter der Tapete sichtbar wird etc. Es wirkt sogar so, als würde sie die seltenen Stellen der direkten Rede der Schauspieler abspielen, wenn deren verzerrte Stimmen zu hören sind, die nicht exakt zu den Lippenbewegungen der Schauspieler passen zu scheinen.

Allerdings hat Gawlich keineswegs die Macht über sämtliche Geräusche des Bühnengeschehens. Obwohl sehr darauf geachtet wird, keine Nebengeräusche zu erzeugen – die Schuhe der Schauspieler sind kaum zu hören, passiert es doch, dass etwa ein Kabel auf den Boden aufschlägt oder geräuschvoll darüber gezogen wird oder dass das Möbelrücken zu hören ist. Diese unerwünschten Töne stehen in Diskrepanz zu den diegetischen Geräuschen, für die Gawlich verantwortlich zeichnet.

Der akustische Hintergrund

Darüber hinaus ist die Inszenierung mit einer weiteren Tonspur unterlegt. Dazu wird – wie im Film typisch – am Anfang und auch zwischendurch immer wieder abstrakte und geheimnisvoll wirkende Musik verwendet. Das Dachgeschosszimmer befindet sich in einem Haus auf dem Land. Man hört oft Vogelgezwitscher, vor allem um den Morgen anzukündigen, oder das Wasserplätschern des Regens. Oft ist nur ein schwer beschreibbares, abstraktes Geräusch da, eine Art Hintergrundrauschen. Das Babygeschrei von Max, das den Soundteppich immer wieder unterbricht, ist meist über das Babyfon zu hören. In einer Szene schaltet Anna das Babyfon aus und das Kind ist ohne die Verzerrung des Überwachungsgeräts zu hören. In einer anderen Szene, in der Anna ihre Umwelt kaum mehr wahrnimmt, unterbricht das Schreien von Max ein Gespräch zwischen ihr und dem Kindermädchen. Keine der beiden macht

Anstalten, sich um das Kind zu kümmern. Das Geschrei, das nach dem Abgang von Tanja noch zusätzlich verfremdet wird, mündet schließlich in die abstrakte Geräuschkulisse. Beim Zuspitzen der Verhältnisse und Annas folgendem Tapetenabriss wird mit Trommelwirbel die Stimmung zusätzlich angeheizt. Auch die Glockenschläge der Soundmixerin folgen diesem Muster. Sie ertönen gleich einer musikalischen Zäsur, wenn Anna ihren Widerstand völlig auf- und sich selbst in die Hände der Frau hinter der Tapete begibt, um schließlich die letzten Schritte bis zum Bad zu gehen.

Der Zuschauer

Obwohl die verschiedenen Handlungsorte räumlich dicht nebeneinander liegen, schafft der Zuschauer es nicht, diese über längere Zeit parallel zu beobachten. Dafür passiert zu viel gleichzeitig. Er muss sich entscheiden, worauf er den Fokus legt. Diese Wahl wird wesentlich von der Position des Sitzplatzes beeinflusst. Mitchells Inszenierung bricht nicht nur das traditionelle Bühnengeschehen auf, sondern auch die Zuschauerplatzierung. Die teuersten Plätze sind jene, die in etwa um den Mittelpunkt des Zuschauerblocks, gegenüber der Leinwand, liegen. Das Publikum in den vorderen Reihen hat den besten Blick auf die Schauspieler – wenn dieser nicht gerade von Kameras oder Kameraleuten verstellt wird und man nicht ganz rechts, vor dem erst gegen Ende des Stücks als Handlungsort genutztem Zimmer sitzt. Dem dort platzierten Theaterbesucher wird somit trotz seiner hervorragenden Position der wichtigste Besuchsgrund genommen: Die Beobachtung des Schauspiels, der Hauptdarsteller. Seine Alternativen: Er kann das Filmteam beobachten, das wie die Schauspieler gezielt auf der Bühne agiert, um das Inszenierungsziel zu erreichen. Er kann den Blick dennoch auf die Schauspieler richten, was aber verglichen mit einer herkömmlichen Aufführung in dieser Position sehr unbefriedigend ist, da diese oft nur verdeckt zu sehen sind. Und wenn Anna zwischendurch wieder einmal ins Bad geht oder auf dem Bett liegt, ist hauptsächlich die Kamera zu sehen, die sie filmt. Der Zuschauer kann sich, obwohl er am traditionell besten Theaterplatz sitzt, nur den Film anschauen. Und fühlt sich ähnlich wie im Kino in der ersten Reihe, den Blick steil nach oben auf die Leinwand gerichtet, die in der Schaubühne jedoch kleiner ist

als im Kino. Oder er beobachtet die Sprecherin, die Soundmixerin oder das Geschehen im Nebenzimmer. Er befindet sich jedoch in der paradoxen Situation, dass die Hauptsache des Theaters, das Schauspiel, hier zwar geboten wird, ihm jedoch die Filmproduktion übergestülpt, der direkte Blick darauf verstellt wird und es nur auf der Leinwand quasi uneingeschränkt zu sehen ist.

Darüber hinaus scheint es, als könne der Zuschauer jederzeit entscheiden, ob er die jeweilige Szene tatsächlich auf der Bühne oder auf der Projektionsfläche verfolgt. Es macht den Eindruck, als könne er sich jederzeit der Live-Produktion der jeweiligen Einstellung versichern. Tatsächlich ist das aber nicht so. Die Szenen, die im Bad und im Treppenhaus spielen, sind nur als Film sichtbar. Hinweise darauf, dass diese tatsächlich live stattfinden, geben neben den Schauspielern, die in die jeweilige Richtung gehen, auch die verschwindenden Kameras. Manche Szenen werden im zweiten Zimmer gefilmt und vom Zuschauer oft erst entdeckt, wenn sie schon wieder vorbei sind und die notwendigen Requisiten bereits wieder weggeräumt werden. So gibt es die Einstellung von der Hand, die mit dem auf und ab schwebenden Babyfon spielt. Dafür wird eigens ein mit Wasser gefülltes Aquarium auf die Bühne geholt. Außerdem wird zwischendurch die vierte Zimmerwand abgesenkt. Will nun der Zuschauer überprüfen, was die Schauspieler gerade wirklich machen, so ist ihm diese Möglichkeit genommen worden. Um zu sehen, was gerade im Zimmer passiert, ist das Publikum gezwungen, die Augen auf die Leinwand zu richten.

Die gelbe Tapete von Katie Mitchell ist in dieser Weise von der Dualität aus Theateraufführung, Filmproduktion und –ausstrahlung bestimmt, die die Inszenierung auf mehreren Ebenen durchzieht. Im Hinblick auf Rajewskys Modell der intermedialen Bezüge stellt sich nun die Frage, ob trotz der tatsächlichen Materialität von Intermedialität im engeren Sinne gesprochen werden kann.

4 Intermedialität in der *gelben Tapete*

Was bisher theoretisch umrissen wurde, nämlich das Auftreten von Medienphänomenen in einem Fremdmedium, wird nun anhand der vorgestellten Inszenierung von Katie Mitchell in der Praxis überprüft. Da die vorliegende Arbeit – wie der allgemeine Titel zeigt – auf einem grundlegenden Interesse an der Verwendung von Film im Theater basiert und im zweiten Kapitel die Unübersichtlichkeit der Intermedialitätsdebatte bereits ansatzweise skizziert wurde, werden im Anschluss an die intermediale Analyse nach Rajewsky weitere Überlegungen zum Thema angestellt. Dabei liegt der Fokus auf der Untersuchung des Mehrwerts, den der Einsatz von Film bringt. Darüber hinaus wird auf die Unterscheidung zwischen Film und Video eingegangen, da sie sich ästhetisch sehr ähnlich sind, in den Theatern jedoch hauptsächlich Video verwendet wird.

Wie bereits erörtert, entspricht Theater als Medienkombination dem weiten Intermedialitätsbegriff Rajewskys. Hinsichtlich des Themas der *gelben Tapete* – Annas Depression – sowie der Inszenierung „als [...] Thriller, in dem Realität und Alptraum miteinander verschwimmen“¹⁶⁰, lässt sich das Stück der Transmedialität zuordnen, denn es handelt sich hierbei um Erscheinungen, die auch in anderen Medien auftreten können und somit medienunspezifisch sind. Demnach kann auch die Übersetzung vom Englischen ins Deutsche als transmedial gesehen werden.

Angesichts der zwei grundsätzlichen Abgrenzungen von Intermedialität bleibt zu überprüfen, inwiefern in Bezug auf Mitchells Aufführung von Intramedialität gesprochen werden kann. Da es sich dabei um eine Verbindung mit dem eigenen System handelt, kann im Hinblick auf *Die gelbe Tapete* insofern davon gesprochen werden, als dass ein literarischer Text für das Theater bearbeitet wurde und der Inszenierung als Theaterfassung zugrunde liegt.

Als eindeutiges Beispiel für Intramedialität im Theater hingegen kann das Spiel im Spiel wie etwa in Shakespeares *Hamlet* betrachtet werden: Eine Theatertruppe spielt die von Hamlet angeregte Szene in Anwesenheit des Königs, um sein Verhalten prüfen zu können.¹⁶¹ Sie nützt damit die gleichen Elemente und Strukturen und generiert die gleichen Effekte wie die Schauspieler. Auf der Bühne passiert plötzlich

¹⁶⁰ Schaubühne am Lehniner Platz, *Die gelbe Tapete*, [Infozettel], Berlin 2014.

¹⁶¹ William Shakespeare, *Hamlet*, (1601), http://www.william-shakespeare.de/hamlet/hamlet3_2.htm, (22.07.2014), Dritter Akt, zweite Szene.

das Gleiche wie im Theatersaal. Will man nun das Filmteam der *gelben Tapete* dieser Theatertruppe gewissermaßen als zusätzlich agierende Einheit gleichstellen, so besteht der Unterschied darin, dass das Kamerateam in der *gelben Tapete* von den Schauspielern scheinbar nicht wahrgenommen wird. Denn die Verfilmung findet im Theater stattfindet, dem Ort der szenischen Kunst, an dem Schauspieler für das Publikum spielen und das Filmteam somit wie ein Störfaktor wirkt. Dadurch agieren die beiden Gruppen auf verschiedenen Ebenen.

Während die Schauspieler der Theatertruppe in *Hamlet* eine Rolle innerhalb der Handlung annehmen, wechseln die Doppelbesetzungen in der *gelben Tapete* die Ebene und treten aus der Diegese heraus. Die Filmproduktion ist zwar Teil der Inszenierungsvorgabe und damit Teil der Aufführung. Der Erzählung jedoch, dem dramatischen Text, wurde der Prozess der Filmproduktion übergestülpt. Das Filmteam richtet seine Aufmerksamkeit auf die Schauspieler, während diese das Kamerateam dem Anschein nach nicht wahrnehmen. Es kann vielleicht von einer Interaktion mit der Kamera gesprochen werden, da manche Szenen auf diese ausgerichtet wirken, nicht jedoch mit dem Kamerateam.

Möglicherweise lassen sich diese Abweichungen einfach daran festmachen, dass es sich bei dem Filmteam um einen fremdmedialen Inszenierungsaspekt handelt. Die beiden Gruppen agieren scheinbar unabhängig voneinander. Das Kamerateam umkreist und beobachtet die Schauspieler, es dokumentiert sie. Interessant ist hierbei im Hinblick auf die von Rajewsky entwickelten Kategorien der intramedialen Bezüge, dass zwar ein Fremdmedium im Spiel ist, dieses jedoch wie bei der intramedialen Systemaktualisierung möglich, tatsächlich angewandt wird. Insofern festigt sich die oben ermittelte Vermutung, dass Rajewskys Modell nur bedingt für die Anwendung auf Theateraufführungen geeignet ist.

Die gelbe Tapete kann jedoch in verschiedenen Hinsichten als intermedial bezeichnet werden. Zunächst handelt es sich bei dem Stück um eine Werkadaption. Der Text von Gilman Perkins wurde für das Theater bearbeitet. Insofern ist hier, wenn die tatsächliche Aufführung zum Vergleich herangezogen wird, von einem Medienwechsel die Rede, da die Kurzgeschichte von der Literatur ins Schauspiel wechselt. Darüber hinaus kann Theater bzw. Schauspiel als Medienkombination aus Gesehenem und Gehörtem aufgefasst werden. In *der gelben Tapete* wird zudem ein

Film gezeigt. Insofern ist zu klären, inwieweit die Inszenierung intermediale Bezüge aufweist.

4.1 *Die gelbe Tapete* – ein Fall von Systemkontamination?

Die Verwendung des realen Objekts im Rahmen der Aufführung ist der Grund, weshalb nicht ohne weiteres von einer Systemkontamination – zumindest laut Rajewskys strenger Definition – gesprochen werden kann. Die Herausforderung bei dieser Analyse ist es, diese tatsächliche Medienpräsenz zu bewerten.

In ihren literarischen Beispielen unterscheidet Rajewsky bei der Medienerwähnung grundsätzlich zwischen den beiden Erscheinungsformen „histoire“ und „discours“.¹⁶² Die Begriffe können in etwa mit situationsklärender Erwähnung (histoire) und für die Narration bedeutungstragende Erwähnung (discours) übersetzt werden.¹⁶³ Da Theater eine Kombination aus verschiedenen Elementen ist, wird die Verortung eines Stücks häufig vom Bühnenbild sowie von der Ausstattung geleistet. Es handelt sich dabei um eine Kulisse, also tote Materie, die von den Schauspielern zur Übermittlung der Erzählung genutzt werden kann. Wie stark die Umgebung von den Akteuren mit einbezogen wird, hängt von der Inszenierung ab. Allerdings darf an dieser Stelle nicht, wie oben bereits angeführt, die Mobilität des theatralen Zeichens außer Acht gelassen werden.¹⁶⁴

Was bedeutet das nun in Bezug auf *Die gelbe Tapete*? Die Zimmereinrichtung entspricht einer bürgerlichen Möblierung, mit den Kameras wird wirklich gefilmt, viele Hilfsmittel wie die Gaze dienen der filmischen Umsetzung. Aufgrund dieses Materialgebrauchs zum vorgesehenen Zweck liegen keine Hinweise vor, die Materialverwendung grundsätzlich in Frage zu stellen. Allerdings entsteht durch das Nebeneinander verschiedener Vorgänge, das durch die Bühnengestaltung hervorgerufen wird, eine besondere Situation, die Hinweise über das Theater hinaus, nämlich auf die Filmnachbearbeitung liefert. Sind demnach die Rahmenbedingungen dieser Inszenierung Indikatoren für eine Systemkontamination?

¹⁶² Vgl. Rajewsky (mit Verweis auf Émil Benveniste), *Intermedialität*, S. 197

¹⁶³ Vgl. ebd.

¹⁶⁴ Vgl. Kapitel 2.2., S. 30

Der Infozettel der Inszenierung umreißt kurz den Inhalt und kündigt anschließend den Live-Film an.¹⁶⁵ Damit stellt Mitchell anhand der Einzelreferenz Film sowie der expliziten Systemerwähnung von dessen Produktion klar, dass dieses Medium eine zentrale Rolle in dieser Inszenierung spielt. Sitzt man nun als Theaterbesucher in dieser Aufführung und versucht, die Bühnenvorgänge zu verfolgen, wozu immer wieder der Blick auf die Leinwand nötig ist, so rückt die Frage nach ihrem Mittelpunkt in den Vordergrund. Geht es Mitchell vornehmlich um den angekündigten Film und dessen Produktion oder um die Theateraufführung? Ist hier eine scharfe Trennung überhaupt möglich?

Die Aufführung findet zwar in den Räumlichkeiten eines Theaters statt und scheint im Theaterprogramm auf.¹⁶⁶ Allerdings schreibt die Schaubühne von einem „live auf der Bühne produzierten Film“.¹⁶⁷ Dennoch scheint *Die gelbe Tapete* unter „Filme“ in der Rubrik „Kinoprogramm“ der *Berliner Zeitung*, wie vermutlich in allen anderen Zeitungen auch, nicht auf.¹⁶⁸ Die Verhaftung mit der Bühne ist demnach stärker als jene mit dem Film.

Dennoch ist der filmische Einfluss maßgeblich. Die wahrnehmungstäuschende Wirkung des psychologischen Thrillers erzielt Mitchell durch die Zweigleisigkeit von Film und Schauspiel auf der Bühne: Der Film macht Annas Einbildungen sichtbar, benennt und beschreibt ihre Gedanken, sodass der Zuschauer mitempfinden und nachvollziehen kann. Dennoch zieht sich die Diskrepanz zwischen Film und Theater, dem Ergebnis und dem Weg dorthin, durch das ganze Stück sowie durch die in Kapitel drei aufgezählten Elemente. Dieser 75 Minuten dauernde Vergleich zwischen dem Schauspiel und dem Film wird von Annas Geschichte und ihrer Erzählung überlagert.

Die Geschichte, die den Kern bzw. Ausgangspunkt der Inszenierung darstellt, wird von den Gestaltungsfaktoren Film, Schauspiel und im weitesten Sinne Filmproduktion umzingelt. Dabei entwickelt die Erzählung ausgehend von dieser produktionsorientierten Perspektive eine packende Dynamik.

Umgekehrt ergeben sich durch diese enge Verzahnung auch Konsequenzen für die Filmherstellung. Denn obwohl die Live-Produktion des Films das Motto und Ziel der

¹⁶⁵ Schaubühne am Lehniner Platz, *Die gelbe Tapete*, [Infozettel], Berlin 2014.

¹⁶⁶ Vgl. *Kulturkalender, Berliner Zeitung*, Jg. 70, Nr. 61, 13.03.2014, S. 8

¹⁶⁷ Schaubühne am Lehniner Platz, *Die gelbe Tapete*, [Infozettel], Berlin 2014.

¹⁶⁸ Vgl. *Kulturkalender*, S. 4.

Inszenierung ist, wird seine Produktion und Ausstrahlung den Aufführungskonventionen des Theaters unterworfen. Dies macht sich zum Einen in der rekordverdächtigen Drehzeit von 75 Minuten inklusive Schnitt und Tonbearbeitung bemerkbar. Hier strahlt deutlich der Theatercharakter durch, die Gegenwart von Produktion und Rezeption, nach der sich der Live-Film *Die gelbe Tapete* richtet: Es wird der gesamte Film von Anfang bis Ende ohne (Dreh-)Pausen produziert. Im Gegensatz zu Making-Ofs gibt es keine Szenenwiederholungen. Diese gehören dem Probenprozess der Vergangenheit an. Der Film wird parallel zum Schauspiel produziert und ausgestrahlt. Es kommt zu keinen Unterbrechungen und keinen bewussten, längeren außerdiegetischen Situationen. Die kontinuierliche, sich am Schauspiel orientierende Tätigkeit des Kamerateams ermöglicht eine durchlaufende Übertragung auf die Projektionsfläche. *Die gelbe Tapete* entspricht mit 75 Minuten Dauer in Bezug auf die Filmlänge einem eher kurzen Kinofilm. Der Zeitdruck der Aufnahme basiert hier nicht auf Finanzen, Termindruck etc., sondern auf der Live-Produktion. Dabei scheint Mitchell der akkurate zeitliche Rahmen sehr wichtig zu sein, da sie auf jede Art von künstlerischer Unterbrechung verzichtet.¹⁶⁹

Die Inszenierung wirkt außerdem wie die Analyse einer Filmproduktion. Parallel zur Projektion werden auf der Bühne Vorgänge gezeigt, die der Zuschauer normalerweise nicht sieht, die aber den Film prägen wie z. B. Sounddesign und Voice-over. Durch die Präsenz der Tonkabine links vom Zimmer und der Sprechkabine rechts davon wird eine Künstlichkeit erzeugt, die die Bühne, die normalerweise das Schauspiel gut sichtbar in den Mittelpunkt rückt, weiter verfremdet. Obwohl diese akustische Begleitung aufgrund ihrer räumlichen Präsentation eher der Filmproduktion und damit dem Film *Die gelbe Tapete* zugeordnet wird, beziehen sich ihre produzierten Effekte auf das Schauspiel.

Durch die Integration dieser Prozesse wurde das weite Zeitfenster der herkömmlichen Filmentstehung enorm verkürzt. Der Fokus auf die Live-Produktion lässt bei jeder Aufführung einen neuen Film entstehen. Lässt sich daraus folgern, dass es sich insofern nur um die Illusion einer Verfilmung handelt?

¹⁶⁹ In *Der Tod in Venedig / Kindertotenlieder* hingegen wird eine Szene vom plötzlich auftauchenden Regisseur unterbrochen, im Saal geht schwaches Licht an und es beginnt mit dem Verweis auf die Proben eine Diskussion darüber, wie die Szene gespielt werden soll. *Der Tod in Venedig / Kindertotenlieder* (Thomas Mann / Gustav Mahler / Maja Zade / Thomas Ostermeier), Regie: Thomas Ostermeier, Koproduktion mit dem Théâtre National de Bretagne in Rennes, Premiere: 12.01.2013, Schaubühne am Lehniner Platz Berlin, gesehen am 16.03.2013.

Exkurs zur Diskrepanz zwischen Film und Video

Diese Arbeit lässt den technischen Unterschied zwischen Film und Video außer Acht und konzentriert sich auf die visuellen Effekte auf der Bühne. Obwohl diese gemeinhin als Film wahrgenommen und im Fall *Die gelbe Tapete* explizit so bezeichnet werden, handelt es sich dabei tatsächlich um ein Video. Dabei fällt auf, dass im theatralen Umfeld der Begriff Film außer bei speziellen Filmvorführungen kaum zu finden ist, abgesehen von den Informationen zu Inszenierungen von Katie Mitchell, die auch *Fräulein Julie* in der gleichen Weise wie *Die gelbe Tapete* inszenierte. Untersuchungen zu dieser Thematik sind entweder weiter gefasst und beziehen sich auf Medien oder lassen den Unterschied außer Acht.¹⁷⁰ Auf diese Diskrepanz wurde schon bei der Analyse von Mitchells Inszenierung hingewiesen: Dass Video das filmische Medium des Theaters ist, spiegelt sich in der Organisationsstruktur und den Aufführungsangaben wider: So verfügen die etabliertesten Theater in Berlin über eigene Videoabteilungen, und in den Monatsspielplänen sind bei den Kurzangaben zu den Stücken oft zusätzlich die Verantwortlichen für die Videoproduktion aufgeführt.¹⁷¹

Da in der *gelben Tapete* nicht nur das Schauspiel live ist, sondern auch der Film live produziert wird, wird hier die filmische Materialität gewissermaßen unterwandert. Es handelt sich bei diesem Film um kein „Halbfabrikat“, wie Thomas Elsaesser das Medium bezeichnet:¹⁷²

„Was ich daher mit dem Begriff des Halbfertigen meine, ist nicht mehr, aber auch nicht weniger als die Tatsache, dass ein Film der Vorführung bedarf; weil der materielle Film in der Dose nicht der Film ist, um den es in der Filmgeschichte geht, und weil Film immer ein Ereignis ist, das ‚statt‘-findet, und zwar als Interaktion im Publikum und auch zwischen dem einzelnen Zuschauer und der Leinwand.“¹⁷³

¹⁷⁰ Vgl. Ina Pukelyte, *Funktionen der Bildmedien in Theaterinszenierungen der neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts*, Leipzig 2003, Kerstin Gehse, *Medien-Theater. Medieneinsatz und Wahrnehmungsstrategien in theatralen Projekten der Gegenwart*, Würzburg u. a. 2001 sowie Hana Tumova, *Die Auswirkungen der Medienentwicklung im 20. Jahrhundert auf die Theaterinszenierungen*, Dipl.-Arb., Wien 2009.

¹⁷¹ Die Stücke für die Recherche für die Arbeit wurden allesamt in Berlin besucht: an der Deutschen Oper, der Schaubühne, der Volksbühne, im Deutschen Theater sowie im Maxim Gorki Theater unter der Intendanz von Armin Petras. Unter den Aufführungsangaben der besuchten Stücke mit filmischen Bildern wurden nie Verantwortliche für Film sondern immer nur für Video gefunden.

¹⁷² Vgl. Elsaesser, *Filmgeschichte*, S. 150ff.

¹⁷³ Ebd., S. 152.

Der Film *Die gelbe Tapete* wurde nicht – zumindest zum Großteil (bis auf die Rückblenden), einer Ware gleich, vorgefertigt. Er entsteht in der Gegenwart der Zuschauer, die unmittelbar darauf reagieren. Insofern ergibt es auch wenig Sinn, die Aufzeichnungen zu speichern, den produzierten Film wie üblich zu erhalten. Er entsteht bei jeder Vorstellung aufs Neue und erhält dadurch flüchtige Züge wie Theater. Dieser Aspekt verstärkt die theatrale Dimension der Verfilmung. Im Fokus steht somit der Erstellungsprozess und nicht das Ergebnis. Das Hauptaugenmerk liegt auf der Vergrößerung und Doppelung sowie Sichtbarkeit bestimmter Ausschnitte und nicht auf deren materieller Fixierung. Die Diskrepanz zwischen Zeit und Raum im Film löst sich hier auf. Sie bleibt nur mehr in Bezug auf die integrierten Rückblenden, die auch im Sinne von gespeichertem Material, das beliebig gezeigt werden kann, Film entsprechen.

Zwischen den Rückblenden und dem live erstellten Film lässt sich auch ein formaler Gegensatz feststellen. Dieser beruht nicht nur auf der Projektionsgröße, sondern auch auf der Betonung des Amateurhaften: Das Bild wackelt oft, die Kamera wird unkontrolliert geschwenkt. Es sind Geräusche vom Familienvater aus dem Film-Off hörbar, der seine Familien zu schönen Filmbildern animieren will. Der Live-Film hingegen ist vom kontrollierten Bildausschnitt beherrscht, von der Inszenierung dahinter.

Warum spricht Mitchell trotz dieser Diskrepanz von einem Film? Das liegt vielleicht an der Überlagerung, die nicht nur die Produktionsdetails, sondern auch die Rezeptionsräume, nämlich Theater und Filmtheater in den Fokus rückt. Der Bühnenaufbau der *gelben Tapete* mit seiner großen, die Szenerie überthronenden Projektionsfläche vorne an der Bühnenkante, der Grenze zwischen Zuschauerraum und Bühne, erinnert an die Sichtbedingungen eines Kinos. Die Sitzordnung ist zwar etwas starrer, die Stühle sind unbequemer, aber die helle, fleckige Fläche zieht den Blick unweigerlich an. Insofern ist es nicht verwunderlich, dass hier von einem live produzierten Film gesprochen wird und nicht von einem Video. Auch auf dem Infocettel wird die Inszenierung ausdrücklich als live hergestellter Film beschrieben. Auf der Rückseite wird dann der Verantwortliche für das „Video“ genannt. Es scheint,

als wäre dieser Materialunterschied hier nur von unwesentlicher Bedeutung.¹⁷⁴ Auch Schläder weist auf diese Diskrepanz zwischen dem empfundenen Film und seiner Materialität hin, die sich „schon im ambivalenten Verhältnis der eingesetzten Darstellungsmedien“¹⁷⁵ widerspiegelt:

„Der Film ist keineswegs ein Film im medientheoretischen Sinn, denn er ist nicht vorproduziert, sondern entsteht im Augenblick der Theateraufführung. Er ist somit keineswegs ein abgeschlossenes Kunstwerk, sondern bei jeder Aufführung um Nuancen modifiziert, und er ist nicht an einem Set entstanden, sondern ist die offensichtliche Verfilmung eines theatralen Arrangements.“¹⁷⁶

Zieht man die Vorproduktion oder das Kriterium Halbfabrikat als entscheidendes Kriterium für Film heran, so könnten in *Die gelbe Tapete* streng genommen nur die Rückblenden als Film bezeichnet werden.¹⁷⁷ Video ermöglicht, dass weitere Facetten des Live-Schauspiels sichtbar werden.

Dass der Film in Schläders Beispiel wie in *Die gelbe Tapete* die Verfilmung eines theatralen Arrangements ist, werde ich als keinen Widerspruch zur Klassifikation als Film, da auch manche Kinofilme nur in einem Zimmer spielen.¹⁷⁸ Dabei ähnelt gerade *Carnage (Der Gott des Gemetzels)*, Roman Polanski 2011) mit der Anfangs- und Endszene, die die Kinder im Park zeigt, dem Film *Die gelbe Tapete* hinsichtlich der Montage sehr.

Die Produktionsbedingungen des Films *Die gelbe Tapete* sind auf der Leinwand nicht zu sehen und befinden sich außerhalb des Kameraauges, womit sich der Film *Die gelbe Tapete* von einer möglichen Inszenierungsverfilmung *der gelben Tapete* unterscheiden würde. Allerdings ist der Film nur ein Blickfang von vielen auf der Bühne. Es geht bei dieser Inszenierung auch um die Sichtbarmachung des Filmproduktionsprozesses. Deshalb finden im selben Raum neben dem Film das

¹⁷⁴ Rückt dieser mit der fortschreitenden Digitalisierung der Kinos nicht immer weiter in die Nische von Filmarchiven, –museen, und –festivals?

¹⁷⁵ Jürgen Schläder, *Intermediale Wirklichkeit. Zur komplexen Verschränkung von Fiktion und Virtualität in Katie Mitchells Al gran sole carico d'amore* in: Schläder (Hg.), *PerformingInterMediality*, 2010, S. 84-129, S. 124.

¹⁷⁶ Ebd.

¹⁷⁷ *Expanded Cinema* wird hier auch ausgeklammert.

¹⁷⁸ Vgl. *Carnage (Der Gott des Gemetzels)*, Roman Polanski 2011) sowie *Le prénom (Der Vorname)*, Alexandre de La Patellière / Matthieu Delaporte 2011). Mag sein, dass dies nicht verwunderlich ist, da beide Filme auf einer Bearbeitung eines Theaterstücks beruhen. In ähnlicher Weise spielt auch *Zeit der Kannibalen* (Johannes Naber 2013).

Schauspiel und gleichzeitig die Präsentation der Filmproduktion statt. Hier tritt auch der Unterschied zu einer Theaterübertragung zutage: Auf Mitchells Leinwand ist niemals die gesamte Bühne, das gesamte Filmset zu sehen sondern nur ein Film wie er auch im Kino gezeigt werden könnte. Die Live-Montage ist in das Bühnensetting und Inszenierungskonzept integriert und wird durch den Einsatz mehrerer Kameras gewährleistet. Durch den Wechsel von einer zur anderen wird auf der Leinwand ein Schnitt simuliert. Der Blick von der Leinwand auf das Bühnengeschehen eröffnet die Produktionsbedingungen des filmischen Bildes, die auf beengtem Raum die Schauspieler umkreisenden Kameras, die Vorbereitung von visuellen Effekten, die vielen Positionswechsel der Kameras zur Generierung eines abwechslungsreichen Films.

Gleichzeitig lässt sich anhand dieser Verbindung von Filmproduktion und –rezeption die Funktion der Leinwand, wie Stefanie Diekmann sie beschreibt, beobachten:

„Die Leinwand im Kinosaal ist eine paradoxe Installation, da sie im selben Moment eine Öffnung und eine Schließung des Raumes bewirkt. Öffnung, insofern mit jeder Filmeinstellung neue Räume auf der Leinwand (und an ihren Rändern) aufgetan werden. Schließung, weil der Kinosaal selbst durch die Leinwand etwas wie eine Versiegelung erfährt, die plane Fläche an die Stelle der theatralen Toposformel der Verdeckung tritt, so dass diejenigen, die vor der Leinwand sitzen und träumen, nicht weiter gehen und nicht weiter sehen können als bis dorthin, wo unter dem Strahl des Projektors das Geschehen seinen Lauf nimmt.“¹⁷⁹

Damit thematisiert die Inszenierung nicht nur den Unterschied zwischen Film und Video, sondern zeigt auch den Unterschied zwischen Kinovorführung und Theatervorstellung. Besonders deutlich wird dies, wenn die vierte, mobile Zimmerwand geschlossen wird und der Zuschauer auf die Leinwandbilder angewiesen ist, sofern er die Handlung der Geschichte weiterverfolgen möchte.

¹⁷⁹ Diekmann, *Backstage*, S. 182.

Markierungen

Wie sich bis hierher gezeigt hat, gibt Mitchells Inszenierung jede Menge Hinweise darauf, dass sie sich von Anfang bis Ende auf Film und dessen Produktion bezieht. Abgesehen von der expliziten Erwähnung auf dem Infozettel erschließt sich diese Handlungsweise auch Zuschauern ohne Vorab-Informationen zur Inszenierung und zur Regisseurin relativ schnell, da sie diesen Prozess genau beobachten können. Insofern könnte man in einer derartigen Situation von einer impliziten Markierung sprechen.

Betrachtet man nun die eingesetzten Gegenstände wie Kameras, Stative und Kabel, die tatsächlich vorhanden und im beabsichtigten Sinne eingesetzt werden, so können sie sowohl als Einzelreferenzen als auch als teilaktualisierende Systemerwähnungen eingeordnet werden. Die Zuteilung der verschiedenen Bühnenbereiche sowie der akustischen Begleitung durch die Sounddesignerin und die Stimme ist nicht mehr so eindeutig möglich. Zwar erinnern die Kabinen optisch an Studios und verweisen somit auf die Nachbearbeitung von Filmen. Andererseits werden die dort generierten Effekte sowohl im Film als auch im Theater eingesetzt. Es handelt sich dabei um medial deckungsgleiche Elemente. Da die Produktionsergebnisse jedoch in beiden Bereichen gleichermaßen verwendet werden können, lässt sich hiervon kein weiterer Hinweis auf eine Systemkontamination ableiten.

Sieht man sich aber nun aber die gesamte Inszenierung des Stückes an, bei der durchgehend eine Filmproduktion im theatralen Rahmen simuliert wird und diese damit auch den theatralen Rahmenbedingungen unterworfen ist, so kann im Sinne Rajewskys von einer Systemkontamination gesprochen werden, auch wenn hier, anders als in der Literatur, Kamera, Übertragung und Leinwand als solche verwendet werden können, weil dies dem Theater eigen ist. Immerhin unterwirft Mitchell die Filmproduktion dem theatralen Dispositiv und lässt innerhalb der 75 Minuten einen Film produzieren, der gleichzeitig gezeigt wird. Durch diese Dualität aus auf der Bühne stattfindender Filmproduktion und –rezeption, die zur Präsentation von Gilman Perkins Text *Die gelbe Tapete* gewählt wurde, ist der Bezug zum System Film eindeutig, weshalb ich von diesem Gesichtspunkt aus eine Bewertung als teilaktualisierende Systemkontamination für sinnvoll erachte. Dennoch bleiben, obwohl die Filmproduktion stark theatralisiert wurde, filmische Gesetzmäßigkeiten

bestehen. Das System Filmproduktion ist klar erkennbar, vorherrschend und wird durchgehend angewendet. Die Erstellung des Films ist wichtiger als der unverstellte Blick des Publikums auf die Schauspieler. Dadurch entsteht für die Zuseher eine ungewohnte, fremde Situation. Da Mitchell in *Die gelbe Tapete* ein sehr straffes Zeitkorsett anwendet, zeigt sich ein sehr schöner Kontrast zwischen einer eher kurzen Theateraufführung und den darin sichtbaren Details einer Filmproduktion.¹⁸⁰

Die Dreidimensionalität erlaubt es dem Theater, verschiedene Zeichensysteme zur Bedeutungsgenese zu verwenden. Wenn sich nun Katie Mitchell dazu entscheidet, Kameras tatsächlich zur Filmproduktion zu verwenden, so widerspricht dies eigentlich der Definition der Systemkontamination, die vorgibt, fremdmediale Effekte mit den eigenen Mitteln zu erstellen. Allerdings setzt sie ihren Fokus auf die Live-Produktion, das Erlebnis, und nicht auf das Ergebnis, den Film, der in der Regel zur Vermarktung und Gewinnerzielung produziert wird. Rajweskys Begriffe lassen sich aufgrund der grundlegenden Unterschiede zwischen Literatur und Theater nicht gänzlich auf Theater übertragen und besitzen auch kaum Aussagekraft darüber, welche Effekte durch diese Art der Inszenierung entstehen. Das mag daran liegen, dass Theater eine Medienkombination ist. Rajewsky fasst die Wirkung einer Klanginstallation folgendermaßen zusammen:

„Betrieben wird hier [...] keine Intermedialität im Sinne eines Medien- oder Code-Transfers, keine Intermedialität im Sinne von Medienbezügen eines Medienprodukts auf ein anderes mediales System, kein ‚crossover‘ im Sinne einer Kontamination der Diskurse, ebenso wenig aber eine bloße Akkumulation, ein bloßes Nebeneinander unterschiedlicher medialer Ausdrucksformen. Vielmehr erscheint das Kunstwerk hier tatsächlich als deren ‚Zusammenspiel‘ – der Medien, der Künste, der Sinne.“¹⁸¹

Nun weist aber *Die gelbe Tapete* durch die eindeutige Markierung als live auf der Bühne produzierter Film – wenn auch durch die tatsächliche Einrichtung des Filmsets und der Tonstudios vielleicht nicht so stark wie manch andere Inszenierung – über die Eigenschaften einer Medienkombination hinaus. Deshalb wird im Anschluss untersucht, was *Die gelbe Tapete* bei den Zuschauern bewirkt.

¹⁸⁰ Mitchell scheint tatsächlich auf diese zeitliche Überlagerung abzielen, denn grundsätzlich würde auch eine doppelt so lange Vorstellung durchaus den Konventionen des regulären Abendspielplans entsprechen.

¹⁸¹ Rajewsky, *Intermedialität*, S. 22.

4.2 Neue Dimensionen innerhalb *der gelben Tapete*

In der gelben Tapete entstehen mit Sicherheit neue Bedeutungszusammenhänge. Annas Einbildung wird nicht nur durch die Sprechrolle Annas Gedanken erklärt, sondern ist auch für den Zuschauer optisch erkennbar. Dabei handelt es sich anfangs um vage Bilder, die als Einbildung oder Hirngespinnst abgetan werden können. Mithilfe der technischen Effekte und unter Anleitung der Gedankenstimme eröffnet sich für den Zuschauer Annas Sichtweise. Und während Annas Zweifel an ihrer Skepsis dem Zimmer und ihren Beobachtungen gegenüber immer mehr schwinden, sie Gefallen an der Tapete findet und ihr Phantom immer sichtbarer und schließlich auch plastisch wird, sind ihr Körper und ihre Umwelt – Familie wie Zimmer – vom Verfall gekennzeichnet. Die doppelte Anwesenheit der Schauspieler in leiblicher und stark vergrößerter filmischer Form verstärkt die Intimität der Situation. Der Zuschauer ist Anna in ihrer Krise sehr nahe, körperlich, durch die emotionalen Erklärungen der Stimme und durch die augenscheinlichen Details auf der Projektionsfläche. Die Inszenierung profitiert hier von den zusätzlichen Bildern, das Unvorstellbare, Spekulative wird so sichtbar. Die Fantasie wird durch die feste Zuschreibung aber eingeschränkt.¹⁸² Während die ersten Halluzinationen für den Zuschauer nur kurz auf der Leinwand zu sehen sind, werden später menschengroße Lichteffekte auf die Zimmerwand projiziert und von dort mittels Kamera auf die Leinwand übertragen. Am Ende ist die Frau hinter der Tapete physisch auf der Bühne anwesend. Dass es sich dabei um eine Einbildung handelt, wird vom Film besser vermittelt als vom Schauspiel.

Fiktion in einer fiktiven Welt¹⁸³

Was hat es mit der gemeinsamen räumlichen Anwesenheit von Theater, Film und Filmproduktion in der *gelben Tapete* auf sich? Mitchells Absicht ist genau diese Überlagerung von Situationen. Es werden die sonst unsichtbaren Bedingungen einer

¹⁸² Vgl. Rajewsky, *Intermedialität*, S. 154.

¹⁸³ Der Titel ist Anlehnung an die folgenden Zitate von Gertrud Koch und Erika Fischer-Lichte entstanden.

Filmproduktion gezeigt. Insofern könnte diese Inszenierung als Gegenstück zu Filmen betrachtet werden, die die Welt des Theaters entlarven.¹⁸⁴

Gertrud Koch beschreibt in einem Aufsatz über die Verwendung von Film im Theater eine Theatervorstellung, die fast ausschließlich aus einer Videoübertragung bestand.¹⁸⁵ Die Zuschauer waren verunsichert und wussten nicht, ob es sich um eine Aufnahme handelte oder eine Kamera den Protagonisten auf seiner Fahrt durch die Stadt begleitete und die Bilder live ins Theater übertrug.¹⁸⁶ Die Präsenz war verloren, und die Unmittelbarkeit der Handlung wurde so in Frage gestellt.¹⁸⁷ Dadurch bekommt Theater eine neue Dimension. Koch streicht besonders den Unterschied auf der Zeit-Raum-Ebene heraus: "Inasmuch as film is not a play in the execution of real time, and is therefore lacking the performative freedom that becomes the condition of resonating tragedy, film becomes a medium of fiction, which can simultaneously do both more and less than theater."¹⁸⁸

Nun arbeitet zwar auch Mitchell mit der Abwesenheit der Schauspieler, indem die vierte Wand manchmal geschlossen wird. Allerdings betrifft das nur kurze Zeitabschnitte und lediglich einen kleinen Teil der Bühne, nämlich jeweils das Zimmer, in dem sich die Hauptdarstellerin Anna gerade befindet. Insofern stehen in *der gelben Tapete Fiktion* und *performative Freiheit* direkt nebeneinander. Und dennoch, obwohl der Film hier das Live-Schauspiel ergänzt und dem Zuschauer weiterführende Einblicke gewährt, bleibt vieles, was der Film als Medium der Fiktion zeigen könnte, unklar bzw. der Fantasie überlassen: Die gesamte ländliche Umgebung, das restliche Haus, das Auto, in dem Christoph das Kind mitnimmt, die Freunde, die auf Besuch da waren, Christophs Arbeitsplatz. Bis auf die Rückblenden, die dem Publikum Annas früheres Leben in Rückwärtsschritten bis zur Geburt näher bringen – diskontinuierlich in gewisser Weise dem falsch ablaufenden Film ähnlich – gibt der Film nur eine Version der Bühnenhandlung wieder. Er zeigt nichts anderes, als das, was der Zuschauer ohnehin sieht, außer die Wand ist geschlossen. Allerdings verfremden die verschiedenen Perspektiven und Kameraeinstellungen

¹⁸⁴ Vgl. Diekmann, *Backstage*.

¹⁸⁵ Gertrud Koch „What Will Have Been Film, what Theater? On the Presence of Moving Images in Theater“, in: dies. / Volker Pantenburg / Simon Rothöhler (Hg.), *Screen Dynamics. Mapping the Borders of Cinema*, Wien 2012, S. 126-136, hier S. 130ff.

¹⁸⁶ Vgl. ebd., S. 130ff.

¹⁸⁷ Vgl. ebd., S. 132.

¹⁸⁸ Ebd., S. 128.

sowie die Einstellungs- und Projektionsgröße der Schauspieler den Film. Dadurch sowie den nur kleinen Bühnenausschnitt, den er zeigt, unterscheidet er sich eklatant vom sich den Zuschauern bietenden Gesamtbild der Bühne. Durch den Fokus auf die Live-Produktion wird auch der Film, mit Ausnahme der vorgefertigten Einschübe, auf das *Kammerspiel* festgelegt. Wie oben beschrieben werden aber trotz dieser enormen räumlichen Einschränkung verschiedene Techniken verwendet, um einen glaubwürdigen, plausiblen Film zu erzeugen. „Ein Film entsteht im Grunde erst im Bewusstsein seiner Rezipienten, d. h. die Rezipienten nehmen den Film in einer spezifischen Weise wahr und leisten aktiv eine bedeutungsgenerierende Arbeit während der Rezeption“ wie es in einer *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft* erklärt wird.¹⁸⁹ Diese „bedeutungsgenerierende Arbeit“, die auch in Theaterdefinitionen vorkommt, etwa als „über den Alltag hinausweisende[n]r, alternative[n]r Interpretationshorizont“, erweist sich als weitere Parallele zwischen Film und Theater.¹⁹⁰ Damit können einerseits die gesehenen Szenen bewertet und verbunden sowie die Lücken, die nicht gezeigten Orte, von denen die Stimme spricht, gefüllt werden. Da Annas Gedanken den Film und das Schauspiel gleichermaßen begleiten und erklären, können diese Lücken in der *gelben Tapete* als weitere Gemeinsamkeit zwischen Theater und Film betrachtet werden.

Auf diesen offenen Bereich der Fantasie, der auch von Film und Theater – und noch viel stärker durch das Fehlen jeglicher Bilder – von der Literatur angesprochen wird, bezieht sich Fischer-Lichte, wenn sie zwischen der „Wahrnehmungsordnung der Präsenz“ und jener der „Repräsentation“ unterscheidet:¹⁹¹

„Während die erste Wahrnehmungsordnung Bedeutung als phänomenales Sein des Wahrgenommenen erzeugt – wobei die Bedeutung eine Fülle anderer, überwiegend nicht mehr direkt auf diese Wahrnehmung bezogener Bedeutungen hervorzurufen vermag –, bringt die zweite Bedeutungen hervor, die in ihrer Gesamtheit die Figur und ihre fiktive Welt oder auch eine andere symbolische Ordnung konstituieren.“¹⁹²

¹⁸⁹ Nils Borstnar / Eckhard Pabst / Hans Jürgen Wulff, *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*, Konstanz²2008, S. 17.

¹⁹⁰ Vgl. Hulfeld, „Schauen und Zeigen zwischen Alltag und Theater“, hier S. 394: „Dieser gerät mit dem Alltagsverständnis in ein Spannungsverhältnis, was die Wahrnehmung aktiviert, ihr einen tastenden, oszillierenden Charakter verleiht.“

¹⁹¹ Fischer-Lichte, *Theaterwissenschaft*, S. 57.

¹⁹² Ebd.

Reichen diese beiden Wahrnehmungsordnungen für die Beschreibung von Aufführungen mit Medieneinsatz? Wird durch den Film noch eine weitere hinzugefügt? In der Inszenierung *Die gelbe Tapete* setzt sich die fiktive Welt aus den Einflüssen aus Schauspiel und dem filmischen Bild gleichermaßen zusammen.

Aufgrund der *Präsenz* der Schauspieler entstehen durch die Inszenierung von Mitchell – durch den live gedrehten Film – nun verschiedene Narrationsebenen: das Schauspiel, das Voice-over und der Film.¹⁹³ Das Schauspiel, das die Grundlage für die anderen Ebenen liefert, unterliegt beiden Wahrnehmungsordnungen, während der Film als Fiktion nur der Repräsentation zugeordnet werden kann. Allerdings bekommt er durch die Live-Verfilmung sowie die gleichzeitige Anwesenheit der Schauspieler etwas Dokumentarisches und somit etwas Reales, neben dem Thema einen weiteren Bezug zur Wirklichkeit. Die Inszenierung *Die gelbe Tapete* zeigt parallel zum Film die Schauspieler, was beim Schauen von Filmen im Kino in der Form nicht erlebbar ist.¹⁹⁴ Die Gedankenstimme begleitet das Geschehen akustisch und lässt das Publikum in Form eines Monologes an Annas Überlegungen teilhaben. Der Film selbst, die *Fiktion*, zeigt die Geschichte wiederum aus Sicht der Kamera. Es handelt sich hierbei um einen inszenierten Blick, der ausgewählte Ausschnitte aus einem bestimmten Blickwinkel zeigt.

Die gemeinsame Basis, das Spiel der präsenten Akteure, ist die Verbindung zwischen dem Film und der entstehenden *fiktiven Welt*: Aufgrund der Live-Produktion und der sich daraus ergebenden leiblichen *Ko-Präsenz* von Publikum, Schauspielern, Kamera und Filmvorführung entsteht die Verbindung zwischen dem projizierten Film und den oft verdeckten und schlecht sichtbaren Schauspielern auf der Bühne. Daraus ergibt sich folgende Erkenntnis: *Fiktion*, als vom Film kommend, und die *fiktive Welt*, die durch das Schauspiel entsteht, überlappen und ergänzen sich. Maßgeblich dafür verantwortlich sind auch das Voice-over der Gedankenstimme sowie die Hintergrundmusik und der Geräuschteppich. Die gemeinsame Anwesenheit räumt die Skepsis gegenüber den Bildern aus. Wobei sich im Falle dieser Inszenierung gar nicht so genau sagen lässt, ob die entstehende Geschichte mehr durch das Schauspiel oder den Film beeinflusst ist. Der Film ist

¹⁹³ Die Arbeit des Kamerateams bzw. der Soundmixerin können als weitere Ebenen betrachtet werden. Sie stehen der Inszenierung näher als der Geschichte selbst.

¹⁹⁴ Präsenz bei Filmvorstellungen in der Person des Regisseurs oder von Darstellern gibt es nur als Rahmenprogramm von Sonderveranstaltungen oder Festivals.

besser konsumierbar, da der Blick auf die hoch oben hängende Leinwand stets unverstellt ist. Da das Publikum der Bildproduktion beiwohnt und die Entstehung des jeweiligen Ausschnitts quasi live miterlebt, ist *Die gelbe Tapete* im Gegensatz zu vielen anderen Medien wie Drucksachen, Film oder Fernsehen einer der seltenen Fälle, in denen die Herkunft der Bilder offengelegt wird. Durch den Blick von der Leinwand auf die Bühne offenbaren sich dem Zuschauer die Produktionsbedingungen, die sonst unsichtbaren Ränder. Dennoch schweift der Blick immer wieder auf das Schauspiel. Bei geschlossener Wand flackern allerdings neue Zweifel an der Realität des Bildes auf, da seine Herstellung nicht mehr nachvollzogen werden kann.

Durch die Verdoppelung des Geschehens auf der Leinwand verringert sich die Distanz zwischen Schauspielern und Publikum. Denn so groß wie auf der Projektionsfläche sind diese gewöhnlich im Theater nicht zu sehen, selbst aus der ersten Reihe nicht. Der intime Blick in Annas Gesicht, das ihren Niedergang dokumentiert, schafft durch das tatsächliche Geschehen parallel dazu eine große Nähe. Gleichzeitig wird damit der Interpretation der Bilder Einhalt geboten. Denn es könnte sich theoretisch um einen vorgefertigten Film handeln oder andere Schauspieler. Auch Borstnar, Pabst und Wulff weisen auf diese Deutungsmöglichkeiten hin: „Wenngleich mediale Produkte von einer bevorzugten Sinnstruktur dominiert werden, so enthalten sie darüber hinaus immer zusätzlich Widersprüche und Mehrdeutigkeiten, nicht zuletzt aufgrund der potenziellen Mehrdeutigkeit von Bildern überhaupt.“¹⁹⁵

Mitchell schränkt diese Deutungsmöglichkeiten ein, indem sie das Konzept der Live-Produktion ankündigt und für das Publikum nachvollziehbar auf der Bühne zeigt. Obwohl die Kameras oft den Blick auf die Akteure verstellen, scheint der theatrale Rahmen die Skepsis gegenüber der vor Ort erstellten Projektion zu verringern.

¹⁹⁵ Borstnar, *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*, S. 19.

Die gelbe Tapete im Verhältnis der individuellen Wirklichkeiten

Was bewirkt diese Gleichzeitigkeit von Produktion und Ausstrahlung? Es ist nicht nur so, dass hier dem Theaterstück durch die Projektion eine weitere Ebene hinzugefügt wird. Umgekehrt könnte man, auf den Film bezogen, behaupten, dass dieser ergänzt wird. Schläder beschreibt die Rezeptionserfahrung einer anderen Inszenierung von Mitchell, in der auch ein Live-Film erstellt wird, folgendermaßen

„In krasser Weise werden Wirklichkeitswahrnehmungen gegeneinander ausgespielt, so dass die Realität oder besser: die aus unterschiedlichen Wahrnehmungen von Realität entstehenden vielschichtigen Wirklichkeiten in aller Regel das Ergebnis von Interpretation des Wahrgenommenen darstellen. Zwischen den in dieser Szene dominanten Medien des Schauspiels und des Films – von den übrigen beteiligten Medien gar nicht zu reden – entstehen ästhetische Erfahrungen, die die Intermedialität in ihrer spezifischen Struktur thematisieren und die Erkenntnis fördern, dass Wahrnehmung von gegenwärtiger Wirklichkeit, erst recht aber die Wahrnehmung von vergangener Wirklichkeit (etwa der letzten einhundert Jahre) immer ein Ergebnis von subjektiver Interpretation ist.“¹⁹⁶

So wie sich die Bühnenhandlung aus verschiedenen parallelen Vorgängen zusammensetzt, schlüsselt Schläder hier die Wahrnehmung dieser Vorgänge auf, wobei er die dabei entstehende Individualität betont. Die eingesetzten Elemente ermöglichen den Zuschauern verschiedene Perspektiven und bieten somit diverse Interpretationsmöglichkeiten. Während das Inszenierungsmotto ein verfilmtes Schauspiel oder eine szenische Filmaufführung nahelegt, kann *Die gelbe Tapete* auch als verfilmtes bzw. szenisches Hörspiel betrachtet werden oder als Soundteppich, der von Schauspiel und Film begleitet wird.¹⁹⁷ Trotz der Übersichtlichkeit auf der Bühne ist der Zuschauer den gleichzeitigen Reizen ausgesetzt und braucht Zeit, um diese zu verarbeiten. Durch die Kombination der beiden Wahrnehmungsordnungen, jener der *Präsenz* und jener der *Repräsentation*, die im Theater von besonderer Bedeutung sind, entsteht eine Vielzahl von Erfahrungen, die erst in der Reflexion eingeordnet werden können.

¹⁹⁶ Jürgen Schläder, „Intermediale Wirklichkeit“, S. 122.

¹⁹⁷ Vgl. ebd., S. 125.

Aus diesem Blickwinkel ist die Aufführung strukturiert wie ein Netz, mithin als hochkomplexe Verknüpfung verschiedener und verschieden strukturierter Teilnetze [...], über dessen Benutzung und aktuelle Verknüpfung einerseits ein künstlerisch arbeitendes Produktionsteam und andererseits der Benutzer des Netzes, der Rezipient, entscheidet. [...] Freilich avanciert der Rezipient selber zum Bestandteil der augenblicklichen Medialität, die ihm gegenübertritt, in der er sich benutzend bewegt und die er durch seine Wahrnehmung in ihren Konstellationen wie in ihrer Konstitution nachhaltig beeinflusst. So verstanden ist die mediale Struktur der Salzburger Aufführung tatsächlich die Botschaft einer Inszenierung: Wir stehen einer komplexen, intermedialen Wirklichkeit gegenüber, mit der wir wahrnehmend und deutend umgehen müssen, obgleich wir selber zugleich Teil dieser Intermedialität sind.“¹⁹⁸

Schläder beschreibt eine Art von Reizüberflutung, die nicht nur im Theater immer wieder erlebbar ist, sondern auch im (Großstadt-)Alltag fast unumgänglich scheint. Die Interpretation von wahrgenommenen Situationen findet nicht ausschließlich im Theater, Kino etc. statt. Allerdings ist ein Theater- oder Kinobesuch von der Erwartungserhaltung auf ein visuelles Erlebnis geprägt. Die Aufmerksamkeit und damit die Konzentration richten sich auf die Bühne oder Leinwand, damit nichts verpasst wird. Der Umgang mit dieser Aufmerksamkeit wird sowohl im Kino als auch im Theater auf unterschiedlichste Weise gehandhabt: Man vergleiche Filme wie etwa *Ten Skies* (James Benning 2004) mit *Rush* (*Rush – Alles für den Sieg*, Ron Howard 2013) oder Aufführungen wie *Glaube Liebe Hoffnung* von Christoph Marthaler mit einem Spektakel wie *Mea culpa* von Christoph Schlingensiefel. Während Marthaler und Benning sich die Zeit nehmen, rare Details zu entfalten, leben die beiden anderen Beispiele vom Detailreichtum und Schnelligkeit. Obwohl nun das Bühnenbild *der gelben Tapete* sehr übersichtlich eingerichtet ist, wird durch die verschiedenen parallelen Abläufe auf der Bühne eine komplexe Situation erzeugt. Franziska Weber bemerkt dazu, dass solche künstlich generierten Konstellationen „die gewohnten Dimensionen unseres alltäglichen Erlebens geradezu zweidimensional erscheinen“¹⁹⁹ lassen können. Der zentrale Punkt ihrer These ist die Erfahrung des

¹⁹⁸ Ebd.

¹⁹⁹ Franziska Weber, „Real live? Die multimediale theatrale Performance im Spannungsfeld von Unmittelbarkeitserfahrung und Gegenwartssimulation – eine erste Projektskizze“, in: Schläder (Hg.), *PerformingInterMediality*, S. 146.

Rezipienten ganz unabhängig von der jeweiligen Position, in der er sich gerade befindet:

„Das hier vorgeschlagene Modell begreift den Menschen dabei als integralen Bestandteil eines differenziellen Feldes hochenergetischer Aggregatzustände und deren komplexer Transformationen. Während Auslander das Live-Feeling noch aus dem Kontext der jeweiligen Beobachtersituation ableitet, lässt sich dieser Ansatz somit weder auf einen subjektivistischen bzw. rezeptionsorientierten, noch auf einen rein wahrnehmungspsychologischen Entwurf reduzieren. Vielmehr sucht er ein, wenn man so will, ‚energetisches Daseinsmodell‘ zu formulieren, das als solches tatsächlich keine Differenzierung von Unmittelbarkeit und Medialisierung mehr erlaubt.“²⁰⁰

Damit richtet sich Webers These im Grunde genommen gegen den Ansatz dieser Arbeit, deren Ausgangspunkt es ist, die Verschränkung verschiedener medialer Situationen zu untersuchen, diese aber als Rahmenbedingungen mitdenkt. Sie stellt das Zusammentreffen komplexer Systeme unabhängig vom Ort des Geschehens ins Zentrum. Die Unmittelbarkeitserfahrung in der *gelben Tapete* wird die durch die Parallelität von Live-Film und präsenten Schauspielern verstärkt. Wenn man, wie Weber, den Erlebenden und die Wechselwirkungen zu seiner Umwelt in den Mittelpunkt der Untersuchung stellt, ist es dann überhaupt von Bedeutung, ob im Theater Medienprodukte eingesetzt werden?

4.3 Mediatisiertes Theater?

Die Frage nach der Aussagekraft hinsichtlich des tatsächlichen Medieneinsatzes stellt sich gerade im Rahmen der Intermedialitätsdiskussion zweifach: Einerseits, ob sie überhaupt von Bedeutung ist. Das wird anhand von Rajewskys Definition der *Systemkontamination* deutlich, in der ein Medium ein anderes erkennbar imitieren, nachzeichnen oder seine Struktur übernehmen können muss, damit *Intermedialität* im engeren Sinne erkennbar wird. So entsprechen Beispiele, in denen Theater Film nachahmt, ihrer These in viel höherem Maße als die für diese Arbeit ausgewählte Problemstellung, die der tatsächlichen Verwendung von Film im Theater auf den

²⁰⁰ Ebd., S. 146ff.

Grund geht. Einen Gegenpol dazu stellt das Theater der Avantgarde der Zwischenkriegszeit dar:

„So suchte das auf den europ. Bühnen der 1920er-Jahre praktizierte Verfahren der ‚Kinofizierung‘ mit Theatermitteln filmische Effekte zu erzielen: schauspieltechnische Innovationen, um die ruckartig erscheinenden Bewegungen der Leinwand nachzuahmen; bühnentechnische Neuerungen, etwa der die Großaufnahme imitierende Einsatz beweglicher Scheinwerferkegel; und dramaturgische Errungenschaften wie die Gliederung der Handlung in einzelne Episoden; die mit ‚kinematographischer Geschwindigkeit‘ aufeinander prallen. Diese Konfrontation zweier Darstellungsweisen zerstört die Illusion der Unmittelbarkeit des Angeschauten durch Reflexion auf ihre Gemachtheit: Die Szene wird als mediale Konstruktion kenntlich gemacht.“²⁰¹

Während also auf der einen Seite Medien bzw. Medienprodukte nachgeahmt werden, kommt andererseits manchmal ein sehr weiter Medienbegriff zur Anwendung, der über technische Medien hinausgeht. So untersucht Tobias Staab etwa die intermediale Wirkung von Körper und Sprache in der Inszenierung der Textfläche *Rechnitz (der Würgeengel)* von Elfriede Jelinek.²⁰² Wie soll also zwischen Theater, imitierendem Theater und Theater mit tatsächlichem Medieneinsatz unterschieden werden? Sabine Friedrich und Kirsten Kramer regen aufgrund der von vielfältigen Einflüssen geprägten Situation im Theater an, nicht streng „zwischen der ‚nicht-mediatisierten‘ Aufführung (Theateraufführung) und ‚mediatisierten‘ Aufführungsformen (Video-Vorführungen)“²⁰³ zu differenzieren. Sie entwerfen eine Skala, die

„den jeweiligen Manifestationsgrad, die ‚Sichtbarkeit‘ der Medialität [anzeigt]. Dabei kann unterschieden werden zwischen den Polen der ‚Medienvergessenheit‘ (der Begriff leitet sich aus Heideggers Konzept der ‚Seinsvergessenheit‘ her), der

²⁰¹ Meister, „Theaterwissenschaft“, S. 1085. Vgl. auch Kerstin Gehse, „Die Historische Avantgarde“, in: dies., *Medien-Theater*, S. 18-30.

²⁰² Tobias Staab, „Mediale Inszenierungen – Inszenierungen des Mediums. Eine Untersuchung intermedialer Effekte entlang Jossi Wielers Inszenierung *Rechnitz (Der Würgeengel)* an den Münchner Kammerspielen“, in: Schläder (Hg.), *PerformingInterMediality*, S. 40-83.

²⁰³ Sabine Friedrich / Kirsten Kramer, „Theatralität als mediales Dispositiv. Zur Emergenz von Modellen theatraler Performanz aus medienhistorischer Perspektive“, in: Schoenmakers (Hg.), *Theater und Medien*, S. 67-84, hier S. 72.

‚Medienaktualisierung‘ und der ‚Medienreflexivität‘. Tritt die mediale Vermittlung überwiegend gegenüber der Repräsentation der dargestellten Bühnenwelt in den Hintergrund, so lässt sich diese Konstellation als Ausdruck einer ‚Medienvergessenheit‘ begreifen. Bei der ‚Medienaktualisierung‘ ist die mediale Vermittlung demgegenüber für den Zuschauer sehr präsent, und verdankt sich etwa besonders spektakulären (Bühnen-)Effekten. Im Falle der ‚Medienreflexivität‘ schließlich thematisiert sich das Medium selbst, indem es seine Funktionsweise – etwa durch Verdoppelungsstrukturen oder Spiegelungseffekte – ostentativ ausstellt und den eigenen Einsatz gleichsam zu einem eigenwertigen Gegenstand des Bühnengeschehens erhebt.²⁰⁴

Was verstehen Friedrich und Kramer nun unter dem Begriff der Medialität, der bei Fischer-Lichte die *leibliche Ko-Präsenz* zwischen Akteuren und Zuschauern beschreibt? Vielleicht begründen die beiden ausgewählten Beispiele, „Theateraufführung“ und „Video-Vorführung“, am besten, warum zwischen „mediatisierte[n]“ Aufführungsformen“ nicht unterschieden werden sollen. Was zumindest für die Inszenierung *Die gelbe Tapete* zutrifft, ist die Zweidimensionalität einer Video-Vorführung kein Vergleich zu den vielen parallelen Vorgängen auf der Bühne zusätzlich zur Live-Übertragung des Videos. Und dennoch fesseln diese zweidimensionalen Bilder verhältnismäßig viel mehr Zuschauer auf den Sitzplatz als Theater. Das Konzept lässt sich auf jeden Fall auch auf Medien im weiteren Sinne übertragen. So kann etwa Herbert Fritschs Inszenierung von *Murmel Murmel*²⁰⁵ an der Berliner Volksbühne als ein Fall von Medienreflexivität betrachtet werden. Fritsch präsentiert Dieter Roths gleichnamiges Werk in einer Mischung aus Sprach-, Ton-, Licht-, Körper- und Bühnenmodulation und reflektiert so den einzelnen Ausdruck „Murmel“.

Insofern erweist sich diese Einteilung nach der Stärke der Medialität als Modell für Theateraufführungen aller Arten, ohne vorherige Unterteilung im Hinblick auf den Medieneinsatz. Theoretisch umfasst diese Grundlage auch Kinovorführungen, Videoabende etc.

Mitchells Inszenierung *Die gelbe Tapete* entspricht aufgrund der Live-Produktion und dem Postproduktions-Studio-Setting in sehr hohem Maße der *Medienreflexivität*, während es sich beim Kino der Avantgarde um eine *Medienaktualisierung* handelt,

²⁰⁴ Ebd.

²⁰⁵ *Murmel, Murmel*, (Dieter Roth / Herbert Fritsch), Regie: Herbert Fritsch, Premiere: 28.03.2012, Volksbühne am Rosa Luxemburg Platz Berlin, gesehen am 02.07.2014.

da dort filmische Effekte zum Spektakel gemacht wurden. Eine Kinovorstellung allerdings, bei der es kein Bühnengeschehen gibt, kann nicht mehr als *Medienreflexivität* gelten, sondern es scheint sich vielmehr um eine *Medienvergessenheit* zu handeln. *Medienvergessenheit* deshalb, weil im Mittelpunkt das Geschehen auf der Leinwand steht und die technische Reproduktion durch den Projektor in den Hintergrund tritt. Insofern wird als schematische Darstellung ein Dreieck am besten diesem Modell gerecht.

Andere Autoren unterteilen Aufführungen hinsichtlich der verwendeten Medien bzw. unterscheiden wie Gehse zwischen „traditionelle[n] Bühnensituationen“ und „multimedialen Theater-Performances“. ²⁰⁶ Hans-Thies Lehmann entwirft ein vor allem in Abschlussarbeiten oft übernommenes Schema, das zwischen folgenden Punkten unterscheidet: ²⁰⁷ Er differenziert die „gelegentliche ‘ Verwendung“ von jenem als „Quelle der ‚Inspiration““ sowie von bestimmten auf Medien basierenden „Theaterformen“ und lehnt Medien zur bloßen Vergrößerung bzw. besseren Darstellung im Theater ab. ²⁰⁸ Allerdings beschreibt er unter dem Schlagwort „Medien theatralisiert“ Situationen, in denen ähnlich wie mit der senkbaren Wand in der *gelben Tapete* mit dem Medieneffekt gespielt wird. ²⁰⁹ Dabei verhalten sich auch diese Kategorien einander ergänzend, wie die Analyse „Was vermag Video auf dem Theater?“ beweist, da innerhalb der dort untersuchten Stücke die Bedeutung der Medienverwendung variiert. ²¹⁰ Lehmanns Beschreibungen erscheinen so eher als Versuch, die Verschiedenheit und Komplexität der Theaterarbeit mit Medien aufzuzeigen, aber eignen sich als Analyseschema nur für bestimmte Aufführungen. Dagegen ermöglicht die Skala von Kramer und Friedrich, die die „Sichtbarkeit“ von Medialität ²¹¹ anzeigt, zwischen den verschiedenen Arten, alleine im Hinblick auf die Verwendung des filmischen Bildes im Theater, eine aussagekräftige Unterscheidung zu treffen.

²⁰⁶ Vgl. Gehse, *Medien-Theater*, S. 7.

²⁰⁷ Vgl. Tumova, *Auswirkungen der Medienentwicklung*, sowie von Kaenel, Silvie, „Was vermag Video auf dem Theater?“, in: Andreas Kotte (Hg.), Mitarb. Frank Gerber, *Theater im Kasten*, Zürich 2007, S. 91-160, S. 151.

²⁰⁸ Vgl. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, [1999], Frankfurt am Main ⁵2011, S. 416.

²⁰⁹ Vgl. ebd., S. 424f.

²¹⁰ Vgl. Von Kaenel, Silvie, „Was vermag Video auf dem Theater?“, in: Andreas Kotte (Hg.), *Theater im Kasten*, Zürich 2007, S. 91-160, S. 151ff.

²¹¹ Friedrich, „Theatralität als mediales Dispositiv“, S. 72.

Fazit Intermedialität

Die gelbe Tapete entspricht als Medienkombination zweifellos Rajewskys weitem Intermedialitätsbegriff. Zudem lassen sich vor allem durch die verschiedenen, auf der Bühne anwesenden Filmkomponenten wie Kameras, Sounddesign, Voice-over, und Szenen-Set-up intermediale Bezüge auf das System Filmproduktion feststellen. Allerdings – bedenkt man Rajewskys Hinweis auf eine skalare Anwendung dieses Begriffs – handelt es dabei nur um schwache intermediale Bezüge, was am tatsächlichen Medieneinsatz zu liegen scheint. Denn ein intermedialer Bezug, der fremdmediale Effekte im eigenen System anzeigt, muss abgeleitet werden können, was aber, wenn die Medien schon augenscheinlich zu ihrem genuinen Zweck eingesetzt werden, nicht mehr passieren kann. Was nicht mehr selbstverständlich ist, nämlich die extreme zeitliche Überlagerung der Filmproduktion in ihren verschiedenen Komponenten, macht den geringen intermedialen Bezug in der *gelben Tapete* aus. Im Gegensatz dazu wirken fremdmedial erzeugte Effekte ohne Medieneinsatz viel stärker intermedial im engeren Sinne. So wird etwa im *Hamlet* im Berliner Ensemble ein Schuss-Gegenschuss mittels wechselnder Lichtkegel erzeugt:²¹² Der Schauspieler, der gerade spricht, ist beleuchtet. Es handelt sich dabei um einen kurzen Wortwechsel, der mehrmals hin und her geht. Deshalb fällt der Lichteffekt besonders auf und wirkt ähnlich wie eine im Film montierte Gesprächsszene, in der jeweils der Sprechende auf der Leinwand zu sehen ist. Im Übrigen entspricht *Die gelbe Tapete* damit auch den oft weit und allgemein gehaltenen Intermedialitätsdefinitionen, die Klemens Gruber etwa „die wechselseitige Erhellung der medialen Verfasstheit“²¹³ nennt oder Kattenbelt einfach „eine Wechselwirkung zwischen Medien“²¹⁴.

²¹² *Hamlet. Prinz von Dänemark* (William Shakespeare / August Schlegel, Regie: Leander Haußmann, Premiere: 23.11.2013, Berliner Ensemble, gesehen am 16.02.2014.

²¹³ Klemens Gruber, „Das intermediale Jahrhundert: die Saison 1922/23“, in: Schoenmakers (Hg.), *Theater und Medien*, S.141-160, hier S. 147.

²¹⁴ Kattenbelt, „Multi-, Trans- und Intermedialität“, S. 126.

5 Zeitgenössisches Theater: eine Schnittstelle?

Zum Abschluss wird etwas allgemeiner diese Position zwischen Theater und Kino, die die Inszenierung *Die gelbe Tapete* einnimmt, rekapituliert. Dazu wird auf die Schaubühne selbst, das Gebäude und das Angebot eingegangen. Außerdem wird eine Umfrage zur Mediennutzung in Wiener Theatern kritisch betrachtet.

Wie auch die im Folgenden vorgestellte Theaterbefragung zeigen wird, handelt es sich bei der *gelben Tapete* um einen Randbereich im Theater. Auch im Kino gibt es jene Zone, die Anleihe beim Theater nimmt, sei es durch eine Art von Kammerspiel wie die erwähnten Filme, den Live-Faktor mittels Starauftritten anlässlich von Premieren und Filmfestivals, die exklusive Aufführungsübertragung wie im Falle der Metropolitan Opera oder filmische Installationen außerhalb des Kinos wie etwa im Rahmen des Forum Expanded der Berlinale. Wie Weber ausführt, können dadurch besondere Situationen gegenwärtiger erlebt werden als der Alltag. Und ist es nicht auch so, dass im Theater oft durch Brechungen und Dopplungen (wie in der *gelben Tapete*) der Live-Effekt erst so richtig zur Geltung kommt?

Wie stark wirkt die *leibliche Ko-Präsenz* im Theater? Schauspieler betonen oft in Interviews oder Publikumsgesprächen, dass Aufführungen von den Zuschauern beeinflusst werden und sich Saalstimmung und Reaktionen von Abend zu Abend unterscheiden können. Dennoch ist manchmal die persönliche Gegenwart der Schauspieler wenig greifbar und abstrakt, gerade in den traditionellen Theaterbauten auf den von der Bühne weit entfernten Plätzen hoch oben und in Stücken, die die *vierte Wand* betonen. Auch Diekmann schenkt der Architektur selbst Beachtung, wenn sie schreibt:

„Was aus einem Vergleich der kinematischen Phantasien über das Theater und solchen über das Kino selbst zu lernen wäre, ist nicht zuletzt, dass sie sich auf je spezifische Raumordnungen beziehen, mehr noch: dass sie von diesen Ordnungen determiniert sind, und dass folglich eine veränderte Einrichtung der Räume und Architekturen entsprechend veränderte Phantasien generiert.“²¹⁵

²¹⁵ Diekmann, *Backstage*, S. 182.

Es ist deshalb nicht nur die Arbeitsweise an der Schaubühne, sondern ihre Positionierung und das Gebäude selbst, die diese Frage nach der Ähnlichkeit bzw. dem Unterschied zwischen Theater und Kino aufwirft.

5.1 Die Schaubühne am Lehniner Platz

Die Schaubühne verfügt über ein schlichtes Gebäude, das sich in seiner Architektur entscheidend vom höfischen Theaterbau wie er beispielsweise in Wien weit verbreitet ist, unterscheidet: Kassenraum, Café und längliches Foyer mit integriertem Laden fungieren als Schleuse zwischen Theaterraum und unmittelbarer Öffentlichkeit am Theatervorplatz. Diese aneinandergereihten Räume ziehen sich am Theatersaal entlang und ermöglichen den wartenden Zuschauern den Blick hinaus, stellen diese aber auch wie Schaufensterpuppen aus. Im Untergeschoss befinden sich großzügige Toilettenanlagen und Garderobenspinde. Die einzelnen Theatersäle ergeben sich durch die individuelle Teilung einer riesigen, länglichen Halle. Die Zuschauer sitzen auf einfachen schwarzen Polsterstühlen auf Tribünen. Die Säle erinnern mit ihrer schlichten, vorhanglosen Dunkelheit eher an eine Blackbox wie im Österreichischen Filmmuseum in Wien als an eine klassische Aufführungsstätte. Das Publikum ist bunt gemischt, sowohl alters- als auch schichtenmäßig, sofern man das von Theaterpublikum erkennen und behaupten kann.

Das Schaubühnenrepertoire reicht von Klassikern wie Shakespeare und Ibsen bis zu zeitgenössischen Stücken. Mit dem *Festival Internationale Neue Dramatik*, kurz *F.I.N.D.*, setzt die Schaubühne einen alljährlichen Schwerpunkt auf neue Bühnenformate. Die Vielfältigkeit des Repertoires spiegelt sich auch in der Bühnenausstattung wider. Dort sind neben historischen Einrichtungen, Kostümen und puristischen modernen Wohnungen auch Glanz und Glitter zu sehen.²¹⁶ Viele Stücke werden ohne Pause aufgeführt, was eine weitere Parallele zum Kino zeigt.

An der Schaubühne wird zum Einen gerne mit Brüchen und Verfremdung, zum Anderen mit Videoeinsatz gearbeitet, was ihr zeitgenössisches Image unterstreicht.

Die gemeinsame Anwesenheit von Publikum und Schauspielern im Raum wird durch den Bruch von klassischen Darstellungskonventionen noch intensiver empfunden.

²¹⁶ Vgl. die Inszenierungen *Fräulein Julie*, *Dämonen* und *Viel Lärm um Nichts*.

Eine Möglichkeit ist die direkte Ansprache des Publikums bzw. einzelner Personen, welche in der Schaubühne ab und zu praktiziert wird. In der *Hamlet*-Inszenierung von Thomas Ostermeier wendet sich Lars Eidinger als Hauptdarsteller mehrfach ans Publikum. Als sich in dem durchgängigen 165-Minuten-Stück zwei Oberstufenschülerinnen aus dem finsternen Theatersaal schleichen wollen, stellt er die beiden zur Rede, lässt das Saallicht aufdrehen und unterbricht die Vorstellung für die Dauer des Toilettenbesuchs.²¹⁷ Diese Aktion unterbricht den Erzählfluss und reißt den Zuschauer aus der Erzählung heraus. Der Bruch macht zugleich die Rolle des Zuschauers, seine Aufgabe, die er mit dem Platznehmen im Saal annimmt, deutlich. Die mehrminütige Pause verblüffte, und es dauerte danach ein wenig, sich wieder in das Stück einzufinden. Es schien, als ginge es den Schauspielern genauso. Außerdem kommentierte und korrigierte Eidinger die englischen Übertitel, womit er in gewisser Weise die Rolle des Publikums einnahm. Diese Einwürfe wirkten wie eine Art Kontrolle und Kritik und brachten die Frage auf, ob es sich dabei um eine vorgesehene Geste oder spontane, künstlerische Freiheit handelte.

Der Videoeinsatz ist hingegen aufgrund der Vorbereitung, Einstudierung und des technischen Aufwandes vorherbestimmt. Die Schaubühne verfügt über eine eigene Videoabteilung, die oft Live-Bilder produziert. Diese werden entweder von einem eigenen, meist schwarz gekleideten Kamerateam aufgenommen so wie in der *gelben Tapete* und auch im Stück *Der Tod in Venedig / Kindertotenlieder*. In der letztgenannten Inszenierung ermöglichen die visuellen Eindrücke dem Theaterzuseher ungewohnte Perspektiven: Gesichter werden z. B. aus der Froschperspektive gezeigt. Der Film wirkt dadurch wie ein Experimentalfilm. Daher offenbaren die auf der Leinwand gezeigten Figuren vor einem einfärbigen Hintergrund und die nur fragmentarisch ins Bild kommenden Mitspieler den Film nicht als Theaterausschnitt. Der Zusammenhang zwischen den Leinwandbildern und den Schauspielern beruht auf der Live-Kamera, die sich auf der Bühne bewegt und einen Beobachterstatus einnimmt. Zwischendurch wirkt das Material sehr zerkratzt, wie ältere Filmstreifen. Zusätzlich gibt es zwei fest montierte Kameras, die sich oberhalb vom Esstisch (wie eine Lampe) und in diesem drin (wie eine Tischplatte) befinden,

²¹⁷ Dieser Vorfall ereignete sich in der Vorstellung am 14.8.2013 in der Schaubühne und wird von Lars Eidinger in einem Interview erwähnt. Vgl. Esther Kogelboom / Sebastian Leber, „Ich dachte, das war's – ich bin gelähmt“, [Interview mit Lars Eidinger], *Tagesspiegel*, 70/21858, 3.11.2013, S. S1-S2, hier S1.

sowie je eine links und rechts am Bühnenrand, die jeweils quer über die Bühne filmen.

In anderen Stücken filmen die Schauspieler selber. Die Kamera wird in die Handlung eingebaut wie eine Art Spielzeug der Akteure. Der verschlossene und nachdenkliche Eigenbrötler Hamlet beispielsweise filmt am Stückanfang seine Widersacher und Freunde selber und verwendet dafür außergewöhnliche Perspektiven.²¹⁸ Die gefilmten Gesichter werden auf einen kleinen goldenen Perlenvorhang, der die große Hochzeitstafel und gleichzeitig den Handlungsort der Tragödie versteckt, im dunkel gehaltenen Theatersaal projiziert. Zur Hochzeitsrede wird der Perlenvorhang an die Bühnenrückwand geschoben. Der Zuschauer hat somit bequem das darauf projizierte Video sowie die davor spielenden Personen im Blick und muss nicht zwischen Bühne und meist oben montierter Leinwand hin- und herschauen. Der Geist des Vaters wird hinter dem Perlenvorhang gefilmt und darauf, mit Totenköpfen verfremdet, gezeigt. Hamlet und Horatio stehen vor der Leinwand und sehen den Geist. Das Video wird durchgehend in schwarz-weiß gezeigt. Die Geisterszene wird zudem in einer sehr schlechten, streifigen Bildqualität gezeigt. Diese Verfremdungen, die vermutlich durch Überblendung erzeugt werden, verstärken den experimentellen Charakter der gezeigten Bilder. Zusätzlich wird in *Hamlet* gegen Ende des Stücks vorgefertigtes Material verwendet, das brennende Autos und Kriegsszenen zeigt.

Ein anderes Beispiel für den Einsatz von Kameras ist das Stück *Dämonen*. In diesem zeigen mehrere fest montierte Kameras die Bühnengeschehnisse aus der Vogelperspektive und von der Bühnenseitenwand. Die Zuschauer werden gebeten, aufgrund der heiklen Signaltechnik ihre Mobiltelefone komplett auszuschalten, um Störungen zu vermeiden.²¹⁹ Es wird nur sporadisch gefilmt. Das farbige Bild, das sowohl einsehbare als auch verborgene Bereiche zeigt, wird auf eine Wand in der auf der Bühne dargestellten Zweipersonenwohnung projiziert. Durch die bloße Verdoppelung ist *Dämonen* eine der wenigen Inszenierungen, in denen der Medieneinsatz so unspektakulär ist, dass man den Fokus lieber auf andere Inszenierungsaspekte richtet. Die Blickwinkel der Kamera sind zwar originell, aber es gibt weder eine Interaktion mit dem Bild noch einen sonstigen Bezug, der diese

²¹⁸ *Hamlet* (William Shakespeare / Marius von Mayenburg), Regie: Thomas Ostermeier, Premiere: 17.09.2008 (Berlin), Koproduktion Festival Athen, Festival d'Avignon, gesehen am 14.08.2013.

²¹⁹ *Dämonen* (Lars Norén / Angelika Gundlach), Regie: Thomas Ostermeier, Premiere: 02.03.2010, Schaubühne am Lehniner Platz Berlin, gesehen am 04.09.2013.

Verdoppelung, bei der aufgrund der kleinen Projektionsfläche nicht einmal großartig etwas vergrößert wird, mit weiterer Bedeutung auflädt. Man könnte sich insofern die Frage stellen, ob großformatige Videos wie in der *gelben Tapete* nicht auch die Schaulust der Besucher auf den hinteren Plätzen im Hinblick auf normalerweise kaum erkennbare Details befriedigen soll.

Auch in *Viel Lärm um Nichts*, einem bunten Spektakel mit Zitaten in Form von live vorgetragenen Popliedern sowie vorgefertigten, an das Stück adaptierte Filmeinspielungen quer durch die Genres, wird Live-Video eingesetzt.²²⁰ Als Projektionsfläche dient meist eine Leinwand, die hinter dem auf der Bühne aufgebauten kitschigen Bühnenportal zu sehen ist, und auch eine riesige Blechjalousie an der Bühnenrückwand. Bei den Lauschszenen kommt es vor, dass die heimlichen Zuhörer durch das Videobild mit den über sie Sprechenden schleichen und schließlich aus dem Bild heraus auf die Bühne steigen. Die Lippenbewegungen des projizierten Bildes passen nicht exakt zum gesprochenen Wort, wodurch sich auf vorgefertigtes Material oder zeitverzögerte Übertragung schließen lässt.

Folgen der veränderten Blickausrichtung

Der Einsatz von Projektionsflächen und die damit anders als üblich gelenkte Blickrichtung des Publikums führen bei ausgewählten Inszenierungen zu einer abweichenden Verteilung der Preiskategorien im Saal. Die Plätze vorne im Parkett gelten in der Regel als die dichtesten am Geschehen und somit am teuersten. Durch die Sitztribüne gibt es in der Schaubühne aber grundsätzlich auch keine Plätze mit eingeschränkter Sicht. Das Geschehen von Katie Mitchells Inszenierung mit den vielen Parallelhandlungen auf der Bühne kann am bequemsten aus dem Mittelfeld des Zuschauerblocks verfolgt werden:

Sind diese verschobenen Preiskategorien ein Hinweis auf die Änderung der klassischen Theaterstruktur? Will die Schaubühne u. a. durch den Filmeinsatz den *mediatisierten* Alltag betonen und auf die Bühne holen? Was will die Schaubühne damit erreichen?

²²⁰ *Viel Lärm um Nichts* (William Shakespeare / Marius von Mayenburg) Regie: Marius von Mayenburg, Schaubühne am Lehniner Platz Berlin, Premiere: 31.08.2013, gesehen am 31.10.2013.

Obwohl die Schaubühne unverkennbar ein Theater und als solche Institution im Berliner Kulturleben verankert ist, eröffnen manche ihrer Produktionen „liminale Situation[en]“.²²¹ Damit nimmt Fischer-Lichte Anleihe bei Victor Turner und seinem Begriff „Liminalität“, der „den Zustand, der in der Schwellenphase hergestellt wird“, bezeichnet.²²² Bei der Inszenierung *Die gelbe Tapete* kann einerseits das Filmteam ungeniert bei seiner Arbeit beobachtet werden, andererseits jedoch verstellt es nahezu permanent den Blick auf die Schauspieler. Ohne die vergrößerten, projizierten Bilder würde dem Zuschauer vieles dieser Geschichte über eine Kranke entgehen. Aufgrund dieses Arrangements könnte die Schaubühne im Hinblick auf Mitchells Inszenierung als Schwelle zwischen Theater und Film betrachtet werden. Auch die 240 Stunden Performance-Installation *MEAT*, die im Rahmen des *F.I.N.D.* stattfand, bezeichnet eine Schnittstelle: dem Namen nach jene zwischen Museum und Theater, der Aufführungsdauer und Zeiten nach jene zwischen Alltag und Theater, zumindest im Rahmen des Festivals, sofern man in diesem Ausnahmezustand von Alltag sprechen kann. Überdies konnten ausgewählte Szenen der Aufführung als Livestream im Internet verfolgt werden.

Umgekehrt setzt das Forum Expanded der Berlinale einen Kontrapunkt zum Filmfestival, indem es in Räumen außerhalb des Kinos stattfand – dieses Jahr in den Ausstellungsräumen von St. Agnes und in der Berlinischen Galerie – und zudem innerhalb eines Symposiums über Film außerhalb des Kinos diskutiert wurde.²²³ Dabei zeigte sich, dass es sich bei dieser Form der Filmpräsentation auch um einen Randbereich handelt, sowohl örtlich – am Rande der Filmfestspiele, als auch thematisch – als kleine Facette der Berlinale sowie der Sektion Forum.

²²¹ Vgl. Fischer-Lichte, *Theaterwissenschaft*, S. 62.

²²² Ebd., S. S. 61f.

²²³ Konferenz „Think:Film No. 2: What do we know when we know where something is?“, Forum Expanded der Berlinale in Kooperation mit der Allianz Kulturstiftung, 12.02.2014 – 13.02.2014, Berlinische Galerie, Berlin.

5.2 Wiener Theaterumfrage zur Mediennutzung

Wie stehen nun die Theatermacher selbst dem filmischen Bild innerhalb ihrer Produktionen gegenüber? Die Studentin Hana Tumova verschickte im Rahmen ihrer Diplomarbeit einen Online-Fragebogen an 75 Wiener Theater, Theatergruppen sowie theaternahe Institutionen und Vereine zum Thema Mediennutzung.²²⁴ Sie vermutete in Wien hauptsächlich Traditionstheater, die eine positive Grundeinstellung gegenüber Medien haben und diese oft und vor allem zur „Illusionserzeugung“ verwenden.²²⁵

Der Fragebogen, dessen Rücklaufquote bei 29.3 % lag, wurde hauptsächlich von Privattheatern und freischaffenden Theatergruppen sowie von zwei Bundestheatern beantwortet.²²⁶ Der Großteil der teilnehmenden Organisationen verfügt über bis ca. 200 Plätze, das restliche Drittel besitzt 500 Plätze und mehr.²²⁷ Knapp über die Hälfte der befragten Theater bekennt sich zum Traditionstheater, fast ein Drittel bietet auch Experimentaltheater bzw. Performance an und ein Drittel spielt Kabarett.²²⁸ Obwohl die Quote für eine Umfrage dieser Art ein durchaus zufriedenstellendes Ergebnis ist, fällt es schwer, von 30 % Antworten auf die gesamte Wiener Theaterlandschaft zu schließen, zumal die Theater neben den verschiedenen Spielstätten und Größen auch eine ganz eigene Ausrichtung mit individuellen Schwerpunkten haben.

Drei der 22 Teilnehmer verwenden keinerlei „audiovisuelle[n] Medien“.²²⁹ Am häufigsten werden Tonträger eingesetzt, knapp zwei Drittel der Theater nützen zudem Videoprojektionen und ein weiteres knappes Drittel Film.²³⁰ Der Unterschied zwischen Film und Video wird weder im Fragebogen noch in der vorangestellten Arbeit erörtert oder erwähnt.

Tumova leitet ihre Fragen zum Medieneinsatz im Theater von Lehmanns Kategorien ab. Video wird hauptsächlich als „inspirativ für die Inszenierungsästhetik“ eingeschätzt, gleich gefolgt von der Verwendung als „Mittel zur

²²⁴ Vgl. Tumova, *Auswirkungen der Medienentwicklung*, S. 37.

²²⁵ Vgl. ebd., S. 36.

²²⁶ Vgl. ebd., S. 37ff.

²²⁷ Vgl. ebd., S. 40.

²²⁸ Vgl. ebd., S. 41 (Mehrfachnennungen möglich).

²²⁹ Vgl. ebd., S. 45. Tumova fasst die Medien Video-Projektionen, Tonträger, Film, Internet und Fotografie unter dem Begriff „audiovisuelle Medien“ zusammen, was eine der Ungenauigkeiten der Arbeit zeigt, zumal Video im Theater oft lediglich als visuelles Element verwendet wird.

²³⁰ Vgl. ebd., S. 45.

Illusionserzeugung“.²³¹ Drei der befragten Theater beschreiben Video-Projektionen als „bestimmend für die Inszenierungen“, zwei verwenden sie als Requisit und eins gibt die Verwendung als Bühnenbild an.²³² Auch der Einsatz von Film wird ähnlich wie jener von Video eingeschätzt.²³³

Spannend sind auch die Antworten auf die Frage nach der Häufigkeit des Medieneinsatzes: Denn obwohl mehr als die Hälfte der Theater Video einsetzt, gibt nur eine einzige Institution an, Video-Projektionen sehr häufig zu verwenden, vier Theater arbeiten häufig mit dieser Technik.²³⁴ In rund einem Fünftel der befragten Theater sind regelmäßig Inszenierungen mit Videoprojektionen zu sehen. Filmprojektionen werden dagegen nur in einer Einrichtung häufig geboten.²³⁵ Fraglich ist, ob es sich dabei um Filmabende handelt, die Theateraufführungen ersetzen, wie sie an der Berliner Volksbühne und auch an der Schaubühne ab und zu veranstaltet werden.

Es überrascht, dass nur ein knappes Drittel der Befragten angibt, Film zu verwenden, nun aber die Hälfte aller Befragten deklariert, diesen selten einzusetzen. Ich deute diese Diskrepanz dahingehend, dass dem Unterschied zwischen Film und Video hier kaum Bedeutung zukommt.

Tumova versucht anschließend, anhand von drei Fragen die Emergenz von *Intermedialität* in Wiener Inszenierungen festzustellen, was aufgrund der Komplexität jeder einzelnen Aufführung sowie jener von Intermedialität gewagt und wenig aussagekräftig scheint.²³⁶ Schließlich wird noch die Bedeutung von Medien bewertet.²³⁷ Tonträger sind die mit Abstand bedeutungsvollsten Medien in den befragten Wiener Theatern. Im Mittelfeld liegen die Video-Projektionen, gefolgt von Fotografie und Film. Das Internet ist eher bedeutungslos für das Wiener Theater.²³⁸ Grundsätzlich wird der Medieneinsatz im Theater als positiv eingeschätzt. Nur ein

²³¹ Vgl. ebd., S. 47.

²³² Ebd.

²³³ Ebd., S. 50.

²³⁴ Ebd., S. 52.

²³⁵ Ebd., S. 52.

²³⁶ Ebd., S. 56ff. Intermedialität wird durch die Frage nach dem „Verhältnis der Medien zueinander“ ermittelt. Bei der Frage nach „den Medien zueinander“ gibt es zwei, bei der Frage nach dem Schauspielerkörper und Medien drei Antwortmöglichkeiten: „A) sich gegenseitig ergänzend, B) miteinander interagierend, C) anders“. Interaktion wird in der Folge als Intermedialität gewertet.

²³⁷ Vgl. ebd., S. 60.

²³⁸ Vgl. ebd.

Zehntel der Antwortenden findet ihn „unnötig“, ein Siebtel „eher unnötig“.²³⁹ Etwa drei Viertel der Theaterleute billigen dem Medieneinsatz durchaus einen Gewinn für die Zuschaueraufmerksamkeit zu.²⁴⁰

Tumova bestätigt mit den Ergebnissen ihrer Umfrage ihre Ausgangsthese des traditionellen Wiener Theaters, das Medien gegenüber durchaus aufgeschlossen ist. Hinsichtlich eines Einsatzes von Video und Film ist zu vermuten, dass der materiellen Basis des filmischen Bildes nicht immer Bedeutung beigemessen wird. Allerdings hat die Umfrage wenig Aussagekraft über die Medienwirkung in Inszenierungen und dadurch entstehende *Intermedialität*. Dies ist auch dem Umstand geschuldet, dass nur die Theater, nicht aber das Publikum befragt wurde und dazu kaum generelle Aussagen getroffen werden können.

²³⁹ Vgl. ebd., S. 62.

²⁴⁰ Vgl. ebd., S. 63.

Fazit

So beeindruckend und beklemmend die Bilder in der *gelben Tapete* gewirkt haben mögen, so wenig ist Theater im Grunde auf sie angewiesen. Allen technologischen Entwicklungen zu Trotz vermag es auch heute noch seine Inhalte unter Verzicht auf multimediale Technik vermitteln. Angesichts dieses zeitlosen Kommunikationsprozesses und seiner Verortung in der Mediengeschichte kann Theater als Medium betrachtet werden. Allerdings verfügt es über eine andere Ontologie und andere Zugangsmodalitäten als etwa die neuen Medien. Damit führt die ausschließliche Betrachtung des Theaters als ein Medium zu einer Einschränkung desselben. Unumstritten sind lediglich die medialen Aspekte von Theater.

Ähnlich verhält es sich mit Intermedialität im engeren Sinne: Ungeachtet des Medienstatus' von Theater wird seine intermediale Perspektive betont, zumal Intermedialität – allgemein formuliert – die Beziehung zwischen zwei oder mehreren Medien bezeichnet. Tatsache ist, dass Theater eine Medienkombination bildet. Während diese jedoch für Rajewsky eine Subkategorie von Intermedialität darstellt, hebt Kattenbelt hervor, dass Theater durch die Integrationsfähigkeit anderer Medien das als einzige wirkliche Medienkombination betrachtet werden kann. Aufgrund eines meist sehr weiten Medienbegriffs können im Theater vielerlei intermediale Bezüge – Intermedialität im engeren Sinne also – festgestellt werden. Die Elemente der *gelben Tapete* sind vor allem durch die Gleichzeitigkeit ihrer Ausführung und weniger durch Interaktion miteinander verbunden. Durch die Zusammensetzung, die Verwebung dieser Bestandteile ähnelt das Stück damit einer Komposition. Intermedialität resultiert hierbei weniger aus einem bewussten Zusammenspiel, sondern eher aus dem gleichzeitigen Nebeneinander. Durch diese Argumentation wird Theater als Medienkombination bestärkt. Allerdings beeinflussen vor allem die akustischen Elemente der Filmproduktion die Wahrnehmung des Schauspiels maßgeblich, weshalb von einer *teilaktualisierende Systemkontamination* gesprochen werden kann. Darüber hinaus verstärkt die Dualität aus Film und Schauspiel die Präsenz der Schauspieler, da diese nicht nur räumlich anwesend, sondern durch die Vergrößerung auf der Leinwand auch voyeuristisch beobachtbar sind. Damit ermöglicht die Live-Produktion des Films ein intensiveres Erlebnis als eine

konventionelle Inszenierung und entspricht damit nicht mehr Elsaessers Überlegungen zum Halbfabrikat Film. *Die gelbe Tapete* lässt sich vielmehr als Illusion einer Verfilmung bzw. als eine Form von *Expanded Cinema* werten. Mit diesem *Als-ob* rückt die Inszenierung den intermedialen Bezügen wieder näher. Da die Illusion jedoch auf der Videotechnik gründet, gilt dieser Vergleich weniger der theatralen Ebene als vielmehr der filmtheoretischen.

Die offensichtliche Verwendung filmischer Mittel wie Kameras mit Stativen, Kabel, Projektionsfläche, Tonstudio, Sprechkabine sowie Einstellungsprotokoll auf den Monitoren erschwert die Feststellung intermedialer Bezüge. Denn will man Intermedialität in Form einer Systemkontamination beweisen, steht nie das tatsächliche Medium selbst im Vordergrund, sondern nur seine Effekte, seine Medienspezifika, seine Wirkungsweise. Das lässt Zweifel aufkommen, ob das detaillierte Intermedialitätskonzept von Rajewsky das richtige ist, um mediatisierte Aufführungen zu analysieren. Vielmehr wirkt es prädestiniert für Aufführungen, die filmische Effekte und Arbeitsweisen ohne das Medium selbst auf die Bühne bringen. Insofern scheint die Suche nach Systemkontaminationen vielversprechender, wenn Inszenierungen anhand von Friedrichs und Kramers Modell eingeteilt werden. Demnach sollten medienaktualisierende Aufführungen Intermedialität im engeren Sinne entsprechen, da hier der Fokus auf den produzierten Effekten liegt. In medienreflexiven Theaterformaten hingegen, wie in der *gelben Tapete*, werden Medien tatsächlich verwendet, und damit wird die Aufmerksamkeit auf die Wahrnehmung gelenkt.

Dem Besuch diverser, speziell ausgewählter Stücke und der gezielten Durchsicht der Spielpläne in gedruckter und virtueller Form zufolge ist Video das Medium der filmischen Ästhetik, mit dem die großen, subventionierten Theater ihre Laufbilder auf die Bühne bringen.²⁴¹ Live produzierte Filme, die parallel zur Aufführung projiziert werden, stellen wie in Mitchells Inszenierung meist eine visuelle Ergänzung in Form von Stummfilmen dar.

Trotz des Schwerpunktes darf nicht vergessen werden, dass Film nur eines von vielen Hilfsmitteln auf der Bühne ist und er manchmal, z. B. aufgrund der Verwendung als Bühnenbild oder bloße Illustration, kaum tiefergehendes Interesse

²⁴¹ Die Berliner Theater Schaubühne am Lehniner Platz, das Deutsche Theater, die Deutsche Oper, die Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, das Maxim Gorki Theater unter der Intendanz von Armin Petras (bis Sommer 2013) und das Theater an der Parkaue verfügen über eigene Videoabteilungen.

schürt, da die Interaktion zwischen den Bildern und den restlichen Aufführungskomponenten nicht stark genug ist. Gerade bei Leistungsschauen wie den Wiener Festwochen 2012 oder dem Berliner Theatertreffen 2013 schienen solche mediatisierten Aufführungen sehr präsent zu sein. Die Bedeutung des Filmeinsatzes variiert von Bühne zu Bühne und ist tendenziell – orientiert man sich an Tumovas Umfrage – von durchschnittlicher Bedeutung. Am einfachsten sind diese Aufführungen mit gezielten Besuchen aufzufinden. Selbst in der Berliner Volksbühne, deren Besuch mir aufgrund des gefühlt hohen Filmeinsatzes nahegelegt wurde, „flimmert es [nicht] jeden Abend“.²⁴² Obwohl die Volksbühne heute noch von Frank Castorf, einem der Pioniere des filmischen Bildes auf der Bühne geleitet wird, wirkt sie eher wie eine Plattform für Schauspiel, Film, Hörkunst und Literatur.²⁴³ Es wird ein vielfältiges Programm geboten, teilweise mit Videoeinsatz, aber auch richtige Filmabende, und es gibt zusätzlich Gegenpole wie die erfolgreichen Inszenierungen von Christoph Marthaler und Herbert Fritsch.

Insofern erweisen sich zwei Hypothesen, die sich aus den Theaterfestivalbesuchen aufdrängten, nämlich einerseits Film als häufig verwendetes theatrales Element und daraus andererseits die Schlussfolgerung, diese hohe Filmfrequenz während der Festivals könne generell auf die Theaterlandschaft übertragen werden, als trügerisch: Die Verwendung des heute nur scheinbar omnipräsenten Films ist weder eine Neuheit, ein spezieller Ausdruck der heutigen Zeit, noch ein Imperativ des gegenwärtigen Theaters. Theater funktioniert auch heute ohne Film, denn seine Stärke liegt nicht allein im Aufgreifen von technischen Aktualitäten.

²⁴² Gertrud Koch im Rahmen des Diplomandencolloquiums, FU Berlin, 5.12.2012.

²⁴³ Vgl. Spielplan Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz Berlin, <http://volksbuehne-berlin.de/deutsch/spielplan/> (22.07.2014) sowie zum vielfältigen spartenübergreifenden Programm vgl.: Dirk Pitz, „Vor der Krise ist kein Theater mehr sicher“ (24.03.2014), in: *Berliner Zeitung*, URL: <http://www.berliner-zeitung.de/kultur/wiener-burgtheater-vor-der-krise-ist-kein-theater-mehr-sicher,10809150,26643012.html> (04.04.2014).

Literatur

Nils Borstnar / Eckhard Pabst / Hans Jürgen Wulff, *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*, Konstanz ²2008.

Brandstetter, Gabriele, „Un/Sichtbarkeit: Blindheit und Schrift. Peter Turrinis ‚Alpenglügen‘ und William Forsythes ‚Human Writes‘, in: Schoenmakers (Hg.), *Theater und Medien*, S. 85-97.

Brockhaus. Enzyklopädie in 30 Bänden, Band 18, Leipzig u. a. ²¹2006.

Stefanie Diekmann, *Backstage – Konstellationen von Theater und Kino*, Habil.-Schr., Frankfurt/Oder 2010, [auch Berlin 2013].

Yilmaz Dziewior: *Andrea Fraser. Works: 1984 to 2003*, Köln 2003.

Steve Earnest, „Frank Castorf at the Volksbühne am Rosa Luxembourg Platz. Alienation Techniques and the Use of Mediated Material on the Live Stage“, in: J. K. Curry / E. Bert Wallace (Hg.), *Theatre and Film*, Alabama 2011, S. 41-53.

Thomas Elsaesser: *Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels*, München 2002.

Andreas Engelhart, *Das Theater der Gegenwart*, München 2013.

Lorenz Engell / Joseph Vogel, „Vorwort“, in: dies. / Lorenz Engell / Oliver Fahle / Britta Neitzel (Hg.), *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*, Stuttgart ³2000, S. 8-11.

Werner Faulstich, „Medien/Medientheorien“, in: Helmut Reinalter / Peter J. Brenner (Hg.), *Lexikon der Geisteswissenschaften. Sachbegriffe – Disziplinen – Personen*, Wien u. a. 2011, S. 512-544.

Erika Fischer-Lichte, „Die Zeichensprache des Theaters. Zum Problem theatralischer Bedeutungsgenerierung“, in: Renate Möhrmann (Hg.), *Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung*, Berlin 1990, S. 233-259.

Erika Fischer-Lichte / Jens Roselt, „Attraktion des Augenblicks – Aufführung, Performance, performativ und Performativität als theaterwissenschaftliche Begriffe“, in: *Paragrana*, Bd. 10, 2001, Heft 1 „Theorien des Performativen“, S. 237-253.

Erika Fischer-Lichte, „Theaterwissenschaft“, in: dies. / Doris Kolesch / Matthias Warstat (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart u. a. 2005, S. 351-358.

Erika Fischer-Lichte, „Überlegungen zum Aufführungsbegriff“, in: dies., *Theaterwissenschaft*, S. 24-65.

Erika Fischer-Lichte, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*, Tübingen 2010.

Sabine Friedrich / Kirsten Kramer, „Theatralität als mediales Dispositiv. Zur Emergenz von Modellen theatraler Performanz aus medienhistorischer Perspektive“, in: Schoenmakers (Hg.), *Theater und Medien*, S. 67-84.

Kerstin Gehse, „Die Historische Avantgarde“, in: dies., *Medien-Theater*, S. 18-30.

Kerstin Gehse, *Medien-Theater. Medieneinsatz und Wahrnehmungsstrategien in theatralen Projekten* der Gegenwart, Würzburg u. a. 2001.

Klemens Gruber, „Das intermediale Jahrhundert: die Saison 1922/23“, in: Schoenmakers (Hg.), *Theater und Medien*, S.141-160.

Ulrike Haß, „Vom Körper zum Bild. Ein Streifzug durch die Theatergeschichte als Mediengeschichte in sieben kurzen Kapiteln“, in: Schoenmakers (Hg.), *Theater und Medien*, S. 43-56.

Stefan Hulfeld, „Schauen und Zeigen zwischen Alltag und Theater“, in: ders., *Zähmung der Masken, Wahrung der Gesichter. Theater und Theatralität in Solothurn 1700-1798*, Zürich 2000, S.379-401.

Chiel Kattenbelt, „Multi-, Trans- und Intermedialität: drei unterschiedliche Perspektiven auf die Beziehungen zwischen den Medien“, in: Schoenmakers (Hg.), *Theater und Medien*, S. 125-132, hier S. 125f.

Gertrud Koch „What Will Have Been Film, what Theater? On the Presence of Moving Images in Theater“, in: dies. / Volker Pantenburg / Simon Rothöhler (Hg.), *Screen Dynamics. Mapping the Borders of Cinema*, Wien 2012, S. 126-136.

Esther Kogelboom / Sebastian Leber, „Ich dachte, das war's – ich bin gelähmt“, [Interview mit Lars Eidinger], in: *Tagesspiegel*, 70/21858, 3.11.2013, S. S1-S2.

Silke Koneffke, *Theater. Raum. Visionen und Projekte von Theaterleuten und Architekten. 1900-1980*, Berlin 1999.

Andreas Kotte, „Definierbar ist nur, was keine Geschichte hat. Über Fortschritte der Medien und Wandlungen von Theater“, in: Schoenmakers (Hg.), *Theater und Medien*, S. 31-41.

Andreas Kotte, „Theater als Medium?“ in: Ulrike Landfester / Caroline Pross (Hg.), *Theatermedien. Theater als Medium – Medien des Theaters*, Bern u.a. 2010, S. 41-68.

Andreas Kotte, „Vorwort“, in: ders. (Hg.), *Theater im Kasten*, S. 7-10.

Andreas Kotte (Hg.), *Theater im Kasten. Rimini Protokoll, Castorfs Video, Beuys & Schlingensiefel, Lars von Trier*, Zürich 2007.

Kulturkalender, Berliner Zeitung, Jg. 70, Nr. 61, 13.03.2014.

Martina Leeker (Hg.), *Maschinen, Medien, Performances. Theater an der Schnittstelle zu digitalen Welten*, Berlin 2001.

Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, [1999], Frankfurt am Main⁵2011.

Christian Maintz, „Theater und Kino“, in: ders. / Oliver Möbert / Matthias Schumann (Hg.), *Schaulust. Theater und Film – Geschichte und Intermedialität*, Münster u. a. o. J., S. 5-36.

Filippo Tommaso Marinetti, „Das Varieté“, [1913], in: Manfred Brauneck, *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*, Reinbek 1985, S. 85-92.

Monika Meister / Klemens Gruber, „Theaterwissenschaft“, in: Helmut Reinalter / Peter J. Brenner (Hg.), *Lexikon der Geisteswissenschaften. Sachbegriffe – Disziplinen – Personen*, Wien u.a. 2011, S. 1081-1088.

Ulf Otto, *Internetauftritte. Eine Theatergeschichte der neuen Medien*, Bielefeld 2013.

Charlotte Perkins Gilman, „Die gelbe Tapete“, übers. v. Alfred Goubran, in: Schaubühne am Lehniner Platz, *Die gelbe Tapete*, [Programmheft], Berlin 2012/2013.

Julia Pfahl, „‘The medium has a message!’ – Zur Profilierung eines theaterwissenschaftlichen Medienbegriffs“, in: *Forum Modernes Theater*, 25/2, 2010, S. 119-131.

Ina Pukelyte, *Funktionen der Bildmedien in Theaterinszenierungen der neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts*, Leipzig 2003.

Irina O. Rajewsky, *Intermedialität*, Tübingen u. a. 2002.

Kati Röttger, „Intermedialität als Bedingung von Theater: methodische Überlegungen“, in: Schoenmakers, *Theater und Medien*, S. 117-124.

Schaubühne am Lehniner Platz, *Die gelbe Tapete*, [Infozettel], Berlin 2014.

Schaubühne am Lehniner Platz, *Die gelbe Tapete*, [Programmheft], Berlin 2012/2013.

Jürgen Schläder / Franziska Weber, „Vorwort“, in: ders. / dies. (Hg.), *PerformingInterMediality. Mediale Wechselwirkungen im experimentellen Theater der Gegenwart*, Leipzig 2010, S. 7-9.

Henri Schoenmakers / Stefan Bläske / Kay Kirchmann, / Jens Ruchatz (Hg.), *Theater und Medien / Theatre and the Media. Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme*, Bielefeld 2008.

Jörg Schweinitz, „Konkurrenz für tradierte Künste“, in: ders. (Hg.), *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium. 1909 – 1914*, Leipzig 1992, S. 223-230.

Karl Sierek, „KinAgora. Vom Kinogehen“, in: ders., *Aus der Bildhaft. Filmanalyse als Kinoästhetik*, Wien 1993, S. 19-65.

Tobias Staab, „Mediale Inszenierungen – Inszenierungen des Mediums. Eine Untersuchung intermedialer Effekte entlang Jossi Wielers Inszenierung *Rechnitz (Der Würgeengel)* an den Münchner Kammerspielen“, in: Jürgen Schläder / Franziska Weber (Hg.), *PerformingInterMediality. Mediale Wechselwirkungen im experimentellen Theater der Gegenwart*, Leipzig 2010, S. 40-83.

Hana Tumova, *Die Auswirkungen der Medienentwicklung im 20. Jahrhundert auf die Theaterinszenierungen*, Dipl.-Arb., Wien 2009.

„Vom Nutzen und Nachteil des Medienbegriffs für das Theater und die Theaterwissenschaft. Podiumsdiskussion mit Christopher Balme, Ulrike Hass, Chiel Kattenbelt, Andreas Kotte und Irina Rajewsky, eingeleitet und moderiert von Kay Kirchmann“, in: Schoenmakers (Hg.), *Theater und Medien*, S. 545-560.

Von Kaenel, Silvie, „Was vermag Video auf dem Theater?“, in: Kotte (Hg.), *Theater im Kasten*, S. 91-160.

Franziska Weber, „Real live? Die multimediale theatrale Performance im Spannungsfeld von Unmittelbarkeitserfahrung und Gegenwartssimulation – eine erste Projektskizze“, in: Jürgen Schläder / Franziska Weber (Hg.), *PerformingInterMediality. Mediale Wechselwirkungen im experimentellen Theater der Gegenwart*, Leipzig 2010, S.130-149.

Internetquellen

<http://www.festwochen.at/index.php?id=149>, [„Wir über uns“], (04.07.2013).

Hermann Nitsch / Verein zur Förderung des O. M. Theaters, „Biographie“, 2014, <http://www.nitsch.org/index-de.html>, (17.02.2014).

Dirk Pilz, „Vor der Krise ist kein Theater mehr sicher“ (24.03.2014), in: *Berliner Zeitung*, URL: <http://www.berliner-zeitung.de/kultur/wiener-burgtheater-vor-der-krise-ist-kein-theater-mehr-sicher,10809150,26643012.html> (04.04.2014).

Annett Scheffel, „Tipp: Only Lovers Left Alive“, (10.1.2014), in: *RollingStone*, [Reviews Filme], <http://www.rollingstone.de/reviews/filme/article520643/tipp-only-lovers-left-alive.html>, (4.3.2014).

William Shakespeare, *Hamlet* (1601),
http://www.william-shakespeare.de/hamlet/hamlet3_2.htm, (22.07.2014).

Spielplan Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz Berlin,
<http://volksbuehne-berlin.de/deutsch/spielplan/> (22.07.2014).

Filme

Anna Karenina (Joe Wright 2012)

Carnage (*Der Gott des Gemetzels*, Roman Polanski 2011)

Dogville (Lars von Trier 2003)

Only Lovers Left Alive (Jim Jarmusch 2013)

Le prénom (*Der Vorname*, Alexandre de La Patellière / Matthieu Delaporte 2011)

Rush (*Rush – Alles für den Sieg*, Ron Howard 2013)

Ten Skies (James Benning 2004)

Zeit der Kannibalen (Johannes Naber 2013)

Aufführungen

Dämonen (Lars Norén / Angelika Gundlach), Regie: Thomas Ostermeier, Premiere: 02.03.2010, Schaubühne am Lehniner Platz Berlin, gesehen am 04.09.2013.

Fräulein Julie (August Strindberg / Katie Mitchell / Maja Zade), Regie: Katie Mitchell / Leo Warner, Premiere: 25.09.2010, Schaubühne am Lehniner Platz Berlin, gesehen am 15.10.2013.

Gladow-Bande (Armin Petras), Regie: Jan Bosse, Maxim Gorki Theater Berlin, Premiere: 15.03.2013, gesehen am 19.03.2013.

Die gelbe Tapete (Charlotte Perkins Gilman / Lyndsey Turner / Gerhild Steinbruch), Regie: Katie Mitchell, Premiere: 15.02.2013, Schaubühne am Lehniner Platz Berlin, Bühne: Giles Cadle, Kostüme: Helen Lovett Johnson, Bildregie: Grant Gee, Video: Jonathon Lyle, Musik: Paul Clark, Sounddesign: Gareth Fry, Melanie Wilson, Licht: Jack Knowles, Beratung Geräusche: Ruth Sullivan, Dramaturgie: Maja Zade. Mit

Judith Engel (Anna), Ursina Lardi (Annas Gedanken), Tilman Strauß (Annas Ehemann Christoph), Iris Becher (Kindermädchen Tania), Luise Wolfram (Frau hinter der Tapete), Cathlen Gawlich (Foley Sound Effects, Geräusche), gesehen am 09.04.2013, 06.02.2014, 07.02.2014.

Hamlet (William Shakespeare / Marius von Mayenburg), Regie: Thomas Ostermeier, Premiere: 17.09.2008 (Berlin), Koproduktion Festival Athen, Festival d'Avignon, gesehen am 14.08.2013.

Hamlet. Prinz von Dänemark (William Shakespeare / August Schlegel), Regie: Leander Haußmann, Premiere: 23.11.2013, Berliner Ensemble, gesehen am 16.02.2014

Open for everything, Regie und Choreografie: Constanza Macras, UA: 10.05.2012, Halle G, MQ Wien, Produktion: Constanza Macras, DorkyPark und Goethe-Institut, Koproduktion Wiener Festwochen, New Stage of National Theatre Prague, Trafó – House of Contemporary Arts Budapest, International Theatre Festival Divadelná Nitra, HAU Hebbel am Ufer Berlin, Kampnagel Hamburg, Hellerau – European Center for the Arts Dresden, Dansens Hus Stockholm und Zürcher Theater Spektakel, gesehen am 13.05.2012 im Rahmen der Wiener Festwochen.

Mea culpa. Eine ReadyMadeOper, Regie: Christoph Schlingensief, Premiere: 20.03.2009, Burgtheater, Wien, gesehen am 22.01.2011.

Melancoliá y manifestaciones, Lola Arias, UA: 13.05.2012, brut im Künstlerhaus Wien, Koproduktion Wiener Festwochen, Lola Arias, HAU Hebbel am Ufer Berlin, gesehen am 15.05.2012 im Rahmen der Wiener Festwochen.

Murmel, Murmel, (Dieter Roth / Herbert Fritsch), Regie: Herbert Fritsch, Premiere: 28.03.2012, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz Berlin, gesehen am 02.07.2014.

Szegyen [Schande] (J. M. Coetzee / Kornél Mundruczó), Regie: Kornél Mundruczó, Premiere: 17.05.2012, Halle G, MQ Wien, Koproduktion Wiener Festwochen, Proton Cinema + Theatre Budapest, Trafó – House of Contemporary Arts Budapest, HAU Hebbel am Ufer Berlin, Festival d'Avignon, Kunstenfestivaldesarts Brüssel, Malta Festival Posen, Romaeuropa Festival, gesehen am 18.05.2012 im Rahmen der Wiener Festwochen.

Der Tod in Venedig / Kindertotenlieder (Thomas Mann / Gustav Mahler / Maja Zade / Thomas Ostermeier), Regie: Thomas Ostermeier, Koproduktion mit dem Théâtre National de Bretagne in Rennes, Premiere: 12.01.2013, Schaubühne am Lehniner Platz, Berlin, gesehen am 16.03.2013.

Viel Lärm um Nichts (William Shakespeare / Marius von Mayenburg), Regie: Marius von Mayenburg, Schaubühne am Lehniner Platz, Premiere: 31.08.2013, gesehen am 31.10.2013.

Abstract

Das filmische Element im Theater verortet den Filmeinsatz im Theater theoretisch und praktisch und rückt dabei die ästhetischen Effekte in den Mittelpunkt. Es wird aufgezeigt, dass Theater je nach Definition durchaus als Medium betrachtet werden kann. Unbestritten sind seine medialen Aspekte. Irina Rajewskys Intermedialitätstheorie zeigt, dass Katie Mitchells Inszenierung *Die gelbe Tapete* zwar intermedial ist, aber kaum über intermediale Bezüge verfügt. Vielmehr handelt es sich bei diesem Stück um eine Medienkombination, da vor allem durch das Nebeneinander der Medien neue Zusammenhänge entstehen. Außerdem wird die Wirkung der gleichzeitigen Rezeption von Theater und Film diskutiert. Dabei entstehen Überlappungen, die die Gegenwart der Schauspieler hervortreten lassen. Ein Blick in die Berliner und Wiener Theaterpraxis zeigt, dass Film unabhängig von seiner starken Präsenz auf Theaterfestivals eines von vielen theatralen Mitteln ist.

This theses localises the use of film in theatre with regards to theory and practice focusing on the aesthetic effects. It demonstrates that theatre – depending on the definition – can be considered as a medium. Its medial aspects are beyond controversy. Irina Rajewsky's theory of intermediality illustrates that Katie Mitchell's staging of *Die gelbe Tapete* is indeed intermedial, but rarely shows any intermedial references. This production rather constitutes a combination of media, as new correlations arise due to the coexistence of the media. Moreover, the impact of simultaneous reception of theatre and film is being discussed. This leads to overlappings which point out the presence of the actors. A glance at stage productions in Berlin and Vienna demonstrates that despite its strong presence on theatre festivals, film constitutes one of many theatre means.

Lebenslauf

Birgit Raffelsberger

Wohnort: Berlin

1980 in Gmunden geboren
zwei Kinder

Ausbildung

2008 – 2014	Diplomstudium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien
2012 – 2013	Erasmusjahr an der FU Berlin (Filmwissenschaft)
2009 – 2012	Leistungsstipendium der Universität Wien
1999	Matura an der HBLA für wirtschaftliche Berufe Wels

Studienspezifische Praxiserfahrung

2010	Organisationsassistentin beim Verein opera piccola, Wien
2009	Musiktheaterpädagogisches Praktikum im Theater an der Wien

Berufserfahrung

2000 – 2008	verschiedene Positionen in den Bereichen Restaurant, Rezeption und Reservierung in der gehobenen Privat- und Kettenhotellerie in Österreich, Frankreich und Deutschland
-------------	---