

# SCHWERPUNKT



## MEHR KUNST DURCH FILM

*Wie bewegte Bilder das  
Theater verändern*

**SCHWERPUNKT**

44

Einleitung: Über eine neue filmisch-theatrale Sprache 46

Wie das Schauspiel profitieren kann 48

Regisseur Alexander Fahima über die Musik der Bilder 52

Porträt: Die Videokünstler von „fettFilm“ 56

Schauspieler und Regisseur Björn Gabriel über seine  
Erfahrungen mit filmischen Mitteln 59

Inszenierungsvergleich aktueller Produktionen 62



Foto: Matthias Stutte

Amelie Müller (Euromelista)  
in „The Gods Must Be Crazy“  
am Theater Krefeld und  
Mönchengladbach

# ZWISCHEN KONKURRENZ UND SYMBIOSE

*Fünf Notizen über die Entstehung einer neuen filmisch-theatralen Sprache*

Text\_Stephanie Serles

**F**akt ist: Audiovisuelle Medien wie Film, Video oder Livekamera sind fester Bestandteil der gegenwärtigen Theaterpraxis. Sie sind keiner exklusiven Ästhetik oder Regiehandschrift vorbehalten, weder genre- noch spartenabhängig und von der freien Szene bis zum Staatstheater auf allen denkbaren Bühnen vertreten. Längst sind sie salonfähig und erweitern auf vielfältige Weise die theatralen Darstellungsmöglichkeiten.

Dennoch: Das Verhältnis von Theater und Film ist komplex, befindet es sich doch seit jeher mitten in Diskursen über Konkurrenz, Vormachtstellung und Abhängigkeiten. Hat sich das Theater den Film einverleibt? Oder wurde es vielmehr vom Film erobert? Ist die Medienezusammenführung von Dauer oder bloß eine Modeerscheinung? So weit verbreitet der Einsatz filmischer Mittel am Theater auch sein mag, er ist Gegenstand einer umfassenden Debatte, die alles andere als neu ist ...

## **NOTIZ #1:**

### **Ein hundertjähriger Prozess der Abgrenzung und Annäherung**

Flashback: Vor hundert Jahren steht der Film an einem Scheideweg. Die bewegten Bilder haben für Furore gesorgt und sowohl technisch-wissenschaftliche Neugier als auch die Schaulust der breiten Masse generiert. Auf Jahrmärkten und in Varietés präsentiert man abgefilmte Alltagsszenen, Zirkusnummern und Slapsticks. Doch allmählich erkennen Pioniere wie der Filmemacher Georges Méliès („Le voyage dans la lune“, 1902) das Potenzial des neuen Mediums, Geschichten zu erzählen. Die ersten narrativen Filme werden heute oft als „theatral“ bezeichnet – und tatsächlich: Der Film orientiert sich hinsichtlich seiner Inhalte und Darstellungsmodi zunächst am Theater. Doch dann läuten technische Neuerungen wie bewegliche Kameras und Experimente mit Schnitt und Einstellung eine neue Ära ein: Der Film entwickelt eine eigenständige Sprache, die

sich immer mehr vom Theater löst. Das technisch reproduzierbare Medium reagiert auf die Bedürfnisse der Masse nach Unterhaltung und Zerstreuung und wird ein ernst zu nehmender Konkurrent für das Theater. Mit dem Ton- und Farbfilm nimmt die Debatte über die Fähigkeiten von Film und Theater Fahrt auf: Bedroht die Intimität der Nahaufnahme die Unmittelbarkeit des Theaters? Welche ist die authentischere Kunst? Kann Film Realität geeigneter reproduzieren? In seiner Abhandlung „Der Geist des Films“ (1930) findet Béla Balázs klare Worte: Der Tonfilm habe das Theater aus dem Zwang der Wirklichkeitsillusion gerettet. Das Theater könne sich nun wieder auf sein eigentliches Wesen, die geistige Gestaltung, zurückbesinnen. Eine Argumentation, die vielen bekannt vorkommen mag: Jahrzehnte zuvor erklärte man die Fotografie zur Retterin der Malerei aus der Sklaverei der Realitätsabbildung. Die anhaltende und mittlerweile unüberschaubare Diskussion über (genuin) filmische und theatrale Eigenschaften führt zumindest zu folgender Erkenntnis: Die Argumente von Theoretikerinnen und Praktikern sind oft rhetorische Strategien, um den kulturellen Wert oder die Vormachtstellung des jeweiligen Mediums zu untermauern. Der hundertjährige Wettstreit zeigt aber auch, dass die beiden Künste von Beginn an aufeinander reagieren, in einer produktiven Auseinandersetzung Neues ausprobieren und sich so stets weiterentwickeln.

## **NOTIZ #2:**

### **Theater als Spielwiese für Intermedialität**

Wenn heute Regisseure wie Frank Castorf, Stefan Pucher oder Kay Voges wichtige Impulse für die Arbeit mit filmischen Mitteln geben, knüpfen sie an Prozesse an, die weit zurückgreifen: So experimentiert etwa Erwin Piscator bereits in den 1920er-Jahren mit filmischen Elementen auf der Bühne und entwirft mit Walter Gropius ein multifunktionales Theater, das Flächen für Filmprojektionen vorsieht. Ihr „Totaltheater“ wird nie rea-

lisiert; es zeigt aber, wie lange schon über die fixe Integration von Film auf der Bühne reflektiert wird. Von den Wissenschaften werden diese Entwicklungen lange ignoriert, bis man endlich einen Begriff für medienübergreifenden Austausch findet: Intermedialität. Warum sich gerade das Theater für Arbeiten dieser Art eignet, ist schnell beantwortet: Als Hypermedium kann es andere Medien aufnehmen, ohne ihre Wesensform zu verändern. Charakteristik und Materialität des Films werden auf der Bühne also nicht verletzt. Umgekehrt ist Theater im Film jedoch immer abgefilmt. Es verliert wesentliche Eigenschaften wie etwa die physische Kopräsenz von Agierenden und dem Publikum. Die Fähigkeit, andere Medien (intakt) aufnehmen, präsentieren und reflektieren zu können, ist eine der vielen Qualitäten, die das Theater im intermedialen Diskurs auszeichnet.

### NOTIZ #3:

#### Wird das Potenzial des Films voll ausgeschöpft?

Leider nein: In der gegenwärtigen Theaterpraxis sind Film, Livekamera & Co. meist nur Dienstleister. Zu oft werden ihre ästhetischen und narrativen Möglichkeiten nicht genutzt. Mitunter müssen sie gar für das moderne Styling einer Inszenierung herhalten oder von konzeptionellen oder anderen Schwächen ablenken. Dass dann Zweifel an der Sinnhaftigkeit ihres Einsatzes laut werden, ist nachvollziehbar. Dieser Umstand zeugt von einer hochgradigen Medieninkompetenz, die am Theater zuweilen um sich greift, und wirft zwangsläufig die Frage auf: Wie kann eine gleichrangige Verschmelzung von Theater und Film aussehen?

### NOTIZ #4:

#### Live Cinema als gleichberechtigte Medienfusion

Unter dem Begriff *Live Cinema* formieren sich recht unterschiedliche Projekte, Konzepte und Arbeitsweisen, die Theater und Film zu einer neuen Kunst fusionieren. Wer letzten Sommer in René Polleschs Live-Autokino „Stadion der Weltjugend“ in Stuttgart parkte, den „Dark Circus“ des Duos *Stereoptik* bei den Wiener Festwochen betrat oder sich von den immersiven Schattenbildern des Kollektivs *Manual Cinema* beim Edinburgh Fringe Festival absorbieren ließ, wird ein Bild von Live Cinema haben. Auch in Hollywood geistert der Begriff umher, seit sich „Der Pate“-Regisseur Francis Ford Coppola für die Livewerldung des Kinos ausspricht. Aber was steckt dahinter? Welche Möglichkeiten bietet die Fusion?

Wir umreißen das Potenzial von Live Cinema, indem wir einen Blick auf die Arbeit von Katie Mitchell werfen, die sich durch ihre virtuose und konsequente Auseinandersetzung mit der Verschmelzung von Theater und Film einen Namen machte. Ihre Inszenierungen, wie zuletzt 2016 „Schatten (Eurydike sagt)“ an der Schaubühne Berlin, konfrontieren das Publikum mit einem Überangebot an Informationen und Sinneseindrücken. Diese Rezeptionshaltung reagiert auf unseren durch Smartphone,

Tablet & Co. veränderten Alltag, der von kontinuierlichen Informationsflüssen geprägt ist, zwischen denen wir beständig wählen. Der Blick des Publikums ist bei Mitchell selbstbestimmt und oszilliert frei zwischen dem fragmentierten Raumgefüge auf der Bühne und der Projektionsfläche darüber. Im kommunikativen Austausch zwischen diesen beiden Ebenen entsteht letztlich auch die Narration. Ein besonderer Reiz liegt in der Sichtbarmachung der Prozesse, etwa schnelle Kostümwechsel oder die Präsenz der Kamera. In Mitchells Arbeiten werden so Konventionen und Spezifika von Theater und Film, aber auch der fusionierten Kunst reflektiert – das selbstreflexive Potenzial reicht dabei von der Verarbeitung filmhistorischer Kontexte bis zur Spiegelung unterschiedlicher Rezeptionshaltungen.

Das größte Potential von Live Cinema liegt jedoch in der Entwicklung einer eigenen Sprache, die ihr Vokabular unter Rückgriff auf die divergierenden Erzählweisen und Darstellungsmodi der Ursprungsmedien erweitern kann. Die Fusion schafft auf diese Weise neue narrative Möglichkeiten und kann so auch Texte und Stoffe erschließen, deren rein theatrale oder filmische Umsetzung zu kurz greifen würde.

### NOTIZ #5:

#### Film am Theater – gekommen, um zu bleiben

Selbst wenn manch ein Freund des Theaterpurismus die Rückkehr präfilmischer Zeiten ersehnt: Der Film ist aus der theatralen Praxis nicht mehr wegzudenken. Neben ihm werden aber auch andere Medien auf der Bühne thematisiert, integriert und reflektiert – eine logische Konsequenz, sofern man Theater als einen Ort versteht, der auf Veränderungen unserer Lebensrealität und unseres Verständnisses von Narration reagiert.

Filmische Mittel können die Theatersprache erweitern und im gemeinsamen Wirken neuen sprachlichen Ausdruck sowie neue Dramaturgien entwickeln. Bleibt zu hoffen, dass sich produktive Fusionen fortsetzen: denn das Potenzial filmisch-theatraler Formen ist noch lange nicht ausgeschöpft. ■



#### UNSERE AUTORIN

**Stephanie Serles** arbeitet seit der Spielzeit 2016/17 in der Dramaturgie der Württembergischen Landesbühne Esslingen.

- Geboren 1991 in Wien

- Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft sowie Theater-, Film- und Medienwissenschaft in Wien und Bologna; anschließend Studium der Dramaturgie an der Theaterakademie August Everding in München

- Während ihres Studiums sammelte sie berufliche Erfahrungen in Deutschland und Österreich, darunter an den Münchner Kammerspielen, am Schauspielhaus Graz und am Tanzquartier Wien



# BEREICHERNDES MITEINANDER

*Die Theaterbühne und der Film sind in den letzten Jahren auf sehr unterschiedliche Weise verschmolzen: Bereichernd sind die Erfahrungen immer dort, wo sich das Theater seiner eigenen Kraft bewusst bleibt und filmische Mittel einen anderen Blick auf das Geschehen zwingend machen*

Text\_Michael Laages



Szene aus Frank Castorfs Inszenierung „Die Kabale der Schemeligen. Das Leben des Herrn de Molière“ nach Michail Bulgakow an der Berliner Volksbühne (Premiere im Mai 2016)

Foto: Thomas Aurin

**S**ie sieht sich selbst bei der Arbeit zu. Wer kann das schon? Sie ist gut über 70 Jahre inzwischen, wie sie da allein mit sich und dem enormen Text am Tischchen sitzt auf der Bühne, und hinter ihr, in der Video-Projektion, agiert die andere „Sie“ vor etwa 30 Jahren. Die Schauspielerin Barbara Nüsse erarbeitete 1986 „Penelope“, den großen Molly-Bloom-Monolog aus dem letzten Kapitel im „Ulysses“-Roman von James Joyce, mit der Ausstattlerin Gisela Köster und Regisseur Ulrich Waller zur Eröffnung der damals brandneuen *Kampnagel*-Fabrik in Hamburg. Vor zweieinhalb Jahren haben Waller und Nüsse (nun für das *Thalia Theater*) das Ereignis von damals neu zu erzählen versucht, im Hier und Jetzt; und ohne dass nun das Video die Rolle der vergangenen Geschichte übernommen hätte, wäre das kaum möglich gewesen.

**Zugegeben: Dies mag eine theaterstrategisch eher einfache Strukturserfahrung sein** für das oft Neben-, manchmal Mit- und eher selten Gegeneinander der verschiedenen Bildwelten der Bühne – aber der Nutzen der Begegnung zwischen einem Bild, dem des Theaters selbst, und dem anderen, dem des Mediums, ist selten so unabweisbar und zwingend wie in diesem weithin unbeachteten Fall. Barbara Nüsse, heute so etwas wie die Doyenne im aktuellen Ensemble des *Thalia Theaters*, nimmt den „Penelope“-Monolog im Duett mit sich selbst nach wie vor mit auf Reisen; und die Begegnung zwischen den Medien bleibt hier sehr frisch und ohne jeden skeptischen Ein- oder Widerspruch. Denn ohne das andere Bild geht's hier halt gar nicht.

**Wem es im Theater vor allem und womöglich sogar ausschließlich ums Theater ging**, der hat immer mal wieder diese Hürde gescheut – wenn nämlich (das kommt vor) nicht im Ernst erkennbar wird, wozu das andere Bild von der Welt, sei es im Film oder Video, eigentlich tat-

sächlich nützt auf der Bühne; wenn vor allem und vielleicht nur gezeigt werden soll, dass dieser andere Blick möglich und machbar ist (auch das kommt vor). Aber notwendig? Manchmal hat das andere Bild auch allein „defensive“ Motive. In Zürich etwa hat Stefan Pucher zu Beginn der Saison eine Bearbeitung der antiken „Antigone“ von Feridun Zaimoglu und Günter Senkel ausgerechnet in den monströs riesigen *Schiffbau* des Schauspielhauses hineingewuchtet; und selbst wenn nicht schon der Text derart mittelmäßig geraten wäre, hätte auch die Ebene des Livevideos der Aufführung kaum wirklich Kraft und Ziel verpasst. Im Raum verteilt waren außer dem zentralen Spielort mehrere Podien und Podeste, die teilweise kaum einzusehen waren fürs ganze Publikum. Das jeweils vom entlegenen Spielort übertragene Livevideo war also sozusagen eine Krücke und naturgemäß recht weit weg von aller künstlerischen Klasse.

**Diesen skeptischen Gedanken gab es auch noch bei den frühen Video-Versuchen im Theater von Frank Castorf;** die Bilderwelten jenseits von allem, was dem Blick des Publikums zugänglich war, schienen vornehmlich der Bühnengestaltung von Bert Neumann geschuldet. Denn wer geschlossene Räume auf die Bühne stellt, kleine Datschen-Ferienbungalows oder komplette Häuser und diese auch noch kreisen lässt, ist für den Ablauf des Spiels geradezu zwingend angewiesen auf irgendeine Methode, das Unsichtbare sichtbar werden zu lassen: durch das live übertragene Bild der Video-Kamera. Auch das mochte zunächst „defensiv“ erscheinen – schnell aber haben Jan Speckenbach, Andreas Deinert und Jens Crull, die prägenden Video-Strategen an Castorfs Volksbühne, daraus einen Stil entwickelt, der ganz und gar „offensiv“ ist und tatsächlich sehr kreativ umgeht mit der Sichtbarkeit des Unsichtbaren. Etwa im Bulgakow-Molière-Abend „Die Kabale der Scheinheiligen. Das Leben des Herrn de Molière“ des aktuellen

*Zeitsprung per Video:  
Barbara Nüsse in der  
Neuaufgabe von  
„Penelope“ am Thalia  
Theater Hamburg*



Spielplans, wo die Welt von Molières „Sonnenkönig“ quasi weggesperrt ist und dem Blick des „Volkes“ entzogen – natürlich sind königliche Gemächer geschützte Räume. Und wie in der „Judith“-Inszenierung am gleichen Haus, bei der das marodierende Volk der Gläubigen per Video aus blickdichten Zelten in „die Welt“ hinausaustritt. Hier beweisen auch die Schauspieler des Hauses samt Studierenden und Laien, wie intensiv die allgegenwärtige Nähe der Kamera die Aktionen prägt, das Spiel und Mienenspiel und die Energie der Körper. Wie ironisch die Kamera obendrein agieren kann, markiert Castorf in der Molière-Bühne von Aleksandar Đenić – durch die Einbeziehung längerer Making-of-Sequenzen aus dem Psycho-Gemetzel eines Fassbinder-Films.

**Das Dortmunder Schauspiel, derzeit einer der besonders kreativen Orte für das Miteinander der Medien,** eröffnete die vorige Saison gar mit der Nach-Erfindung eines Fernsehklassikers: „Die Show“ war dem „Millionenspiel“ von Wolfgang Menge und Tom Toelle nachempfunden, mit dem Anfang der 70er-Jahre mittels einer medialen Menschenjagd sehr visionär der Wahnsinn vorweggenommen wurde, der heute den Alltag überschwemmt. Allerdings war hier auch beispielhaft zu beobachten, wie sich nicht etwa das Theater die anderen Bilder von Film und Video einverleibt, sondern umgekehrt die elektronischen Medien nicht sehr viel übrig lassen von den ursprünglichen Wirkungen des Theaters. Das leibhaftige Ensemble auf der Bühne jedenfalls schrumpfte zum fahlen Abbild des viel lebendigeren Leinwand- und Bildschirmpersonals. Auch in Stuttgart war es schon mal beinahe verschwunden. Die Leipziger Unterwelt-Fabel „Im Stein“ von Clemens Meyer ließ Regisseur Sebastian Hartmann fast abendfüllend auf die Seiten eines bühengroßen Würfels projizieren. Das Publikum durfte sich ziemlich lange wie im Kino wähnen... aber will das, wer ins Theater geht? Der Kinobesuch käme allemal billiger.

**Auch die Präsenz vertrauter Kinobilder in den Köpfen am Regiepult führt nicht notwendig zur Bereicherung auf der Bühne.**

Wer Zitate wiedererkennt, darf sich schlaue freuen (was übrigens auch für mehr oder weniger zeitgenössische Popmusik gilt) – wer nicht Bescheid weiß, bleibt außen vor. Wie viel kommerzieller „Mainstream“ sollte vernünftigerweise vorausgesetzt und eingefordert werden für den Zugang zum Theaterverständnis? Jedes Mehr an tendenziell verstörenden Reizen, die auf die Kundschaft hereinprasseln, wird wohl normalerweise beantwortet mit einem Mehr an Verweigerung. Das muss aber nicht sein. Gerade die Arbeiten von Frank Castorf, in Berlin und andernorts, haben fast immer den Beweis geliefert, dass gerade der ganz naive Blick auf all das wirbelnde Durcheinander künstlerischer Behauptung und medialer Wirkung die beste Methode der Annäherung ist. Auf Zeit vergessen, was bisher als gesichertes Wissen galt, „den Kopf leer machen“ und hinschauen, das hilft. Was zu sehen ist, ist meist auch genau so gemeint.

**Je stärker das Theater selbst ist, desto selbstbewusster darf es sich fragen, warum es der Bereicherung bedarf**

**Gut tut auch, sich zu erinnern an die frühen Versuche gegenseitiger medialer Durchdringung** – wenn auf Hans Scharvnochs Bühne zu Harry Kupfers Hamburger „Tannhäuser“-Inszenierung fürs Venusberg-Bild ein wenig platt ein Venushügel samt Penetration flimmerte, wenn Peter Zadek reichlich TV-Bildschirme ins Hamburger Schauspielhaus hängte, während Uwe Bohm als Dulberger Problem-Teen „Andi“ dem Publikum den blanken Hintern vor die Nase setzte (jedenfalls auf Gottfried Helnweins Plakat), wenn der große Bühnen-Erneuerer Wilfried Minks den kleinen Malersaal vom Schauspielhaus voll stellte mit Pappkameraden, Abbildern des Ensembles, und auf deren leere Köpfe Filmsequenzen projizierte.

Das war vor bald 30 Jahren ein einzigartiges Bühnen-Panoptikum in medialer Struktur. Und es war zugleich so einfach, dass es jedes Kind verstand. Unlängst lud Michael Bogdanov, der immer wieder unterschätzte Engländer in Hamburg, „The King’s Speech“, das Stück nach dem Film über den stotternden Kriegskönig Edward VI., im Geschwindschritt des Filmschnitts und unerhört kenntnisreich mit historischen Fakten auf – das war eigentlich die zentrale Methode der aufklärerischen 60er-Jahre; und es war heute beeindruckend wie damals.

**Eine der massivsten medialen Behauptungen** haben sich in jüngerer Zeit Tom Kühnel und Jürgen Kuttner für die Ruhrfestspiele und Hannovers Schauspiel geleistet – in der seit Langem pffiffigsten Fassung von Heiner Müllers revolutionärem Abgesang „Der Auftrag“ (siehe *DdB 1/2017*). Zum einen mit dem Autor selbst als Medium, weil der Abend textlich lange Zeit komplett getragen wird vom (akustischen) Mitschnitt jener berühmten Lesung, in der der Autor den noch nicht veröffentlichten Text 1980 in Leipzig vorstellte. Zum anderen wurde mittendrin (für das „Theater der weißen Revolution“) ein furioses mediales Feuerwerk entfesselt: mit Masken- und Puppenspiel zum Livevideo und über grafische Projektion. Da kam keine Frage auf, ob das nötig oder zwingend war. Da entstand Mischkunst aus eigenem Theaterrecht und im Bewusstsein der Bühne. Und wenn Alexander Scheer im zentralen Moral- und Antimoral-Monolog aus „Die Brüder Karamasow“ auf dem Dach von Castorfs Volksbühne steht und auf die Lichter der Großstadt blickt, mit ihm die Kamera und mit ihr wir, dann fragt auch niemand, warum – so muss es halt sein.

**Nichts und niemand spricht heutzutage mehr gegen das Miteinander der Medien.**

Je stärker das Theater aber selbst ist, desto selbstbewusster darf es sicher fragen, ob (und wenn ja: warum) es der Bereicherung bedarf. ■





Foto: Stills aus Alfred Hitchcocks Film „Psycho“

# DAS PRINZIP MONTAGE

*Der Sinn eines Films liegt nicht zwingend in der Illustration einer Geschichte, sondern vielmehr im strukturellen Spiel seiner Zeichen. Das hat er mit der Musik gemeinsam. Deshalb plädiert der Regisseur Alexander Fahima dafür, dass auch das Musiktheater sich von der Erzählung emanzipieren sollte – hin zum autonomen Beziehungsspiel seiner Elemente*

Text\_Alexander Fahima



**Hierin zeigt sich, dass das Musiktheater sich bereits als klingende Partitur, das heißt: vor seiner szenischen Umsetzung, auf kompositorische Prinzipien gründet, die der Film in sein Medium übernommen hat und die ihm als grundlegende künstlerische Gestaltungsmittel inhärent geworden sind**

*Florestan, an der Mauer festgekettet, beklagt sein zerstörtes Leben, doch er tröstet sich mit der Gewissheit, seine Pflicht getan zu haben und schuldlos bestraft zu werden. In einer fiebrigen Vision erblickt er einen Engel in der Gestalt Leonores, der ihn aus seinem Grab in die Freiheit, ins himmlische Reich entführt.*

Hören Sie den Beginn des II. Aufzugs der Oper „Fidelio“ von Ludwig van Beethoven. Schließen Sie dabei die Augen oder schauen Sie aus dem Fenster oder in das laufende Fernsehprogramm.

**Es wird Ihnen beim Hören der Musik möglich gewesen sein, sich die beschriebene Situation, ihre Handlung und szenische Bewegung vorzustellen,** und bisweilen hat sich vielleicht eine besondere Verbindung mit den Bildern, die Sie umgeben, eingestellt. Wenn hier also davon ausgegangen wird, dass durch die Weiterentwicklung technischer Medien die Bühne heute eine virtuelle ist, weil Musiktheater als Klang jederzeit erfahren werden kann (*spotify – wo immer und wann immer du willst*) und das „dazugehörige“ Bild sich überall findet, bedarf es einer Neuorientierung im Einsatz der kompositorischen Mittel der

Regie. Die Frage „Welche Verbindung gehen Bild und Ton ein?“ erfährt eine neue Freiheit und Verantwortlichkeit.

**Der Film auf der Bühne mag eine Wendung hin zu einer technisch generierten ästhetischen Sensibilität darstellen.** Er bleibt darin aber eine lediglich materielle Erweiterung, wo er bei genauem Blick doch zeitgemäße Perspektiven auf die strukturelle Erneuerung audiovisuellen Erzählens anbietet. Was ist es aber, das den Film mit dem Musiktheater verbindet? Anders als in allen anderen Kunstformen ist es einzig diesen beiden gegeben, dank der Organisierbarkeit all ihres Materials in der Zeit (als Bild- oder Tonspur, auf Grundlage einer Partitur) äußere Bewegung (Sinnesreize) dergestalt zu fixieren, dass sie in dieser originären Verbindung als innere Bewegung im Bewusstsein des Zuschauers wirken. Beide Künste sind imstande, ihre Mittel anzuwenden, um Zeit konkret zu gestalten. Und das beispielsweise in Abgrenzung zum Sprechtheater, welches landläufig nicht mit einer vergleichsweise exakten Fixierung wie einer Partitur arbeitet. Jenes einzigartige Wirkungsmoment dieser Künste beruht auf der ihnen gemeinsamen Gestaltungsweise: der Montage. Die

Organisation der musikalischen Zeichen lässt sich vom Formganzen des Musiktheaters bis in die kleinste Einheit verfolgen. Überall sind Elemente bewusst nach ihrem Spannungsgehalt montiert: Töne zu Intervallen, Intervalle zu Motiven, einzelne Motive zu einer Sequenz, bis hin zu einer Gesamtform. Musik und Sprache sind zudem aufeinandermontiert. Das schließt variable Form, Simultaneität und *composed theatre* von Paul Hindemith bis zur Internetoper ausdrücklich mit ein.

Hierin zeigt sich, dass das Musiktheater sich bereits als klingende Partitur, das heißt vor seiner szenischen Umsetzung, auf kompositorische Prinzipien gründet, die der Film in sein Medium übernommen hat und die ihm als grundlegende künstlerische Gestaltungsmittel inhärent geworden sind: *Die Geburt des Films aus dem Geiste der Musik*. Wenn wir uns heute im Kino Emotionen wie Angst, Scham, Freiheit, Sehnsucht ausgesetzt fühlen, mühelos in Zeit und Raum umherspringen und Erzählungen auf mehreren Ebenen folgen können, dann dank der Überlegungen zur Montagetechnik, die in den Anfangszeiten der Kinematographie entstanden.

**Für Sergej M. Eisenstein ließ sich der Begriff der Montage nicht nur dem physischen Moment eines zeitlichen Ablaufs zuordnen**, vielmehr besaß er für ihn in der Herbeiführung einer inneren Bewegung Bedeutung. Er vergleicht die Zusammenfügung zweier Bildinhalte mit der Logographie in der chinesischen Schrift, „wo materielles Bildzeichen an materielles Bildzeichen gereiht die transzendente Resultante erzeugt“<sup>1</sup>. Und André Bazin schreibt zur besonderen Auswirkung dieser Arbeitsweise des Films: „[...] die endgültige Bedeutung erhielt der Film weit eher von der Anordnung [seiner] Bestandteile als von ihrem objektiven Inhalt. So realistisch das einzelne Bild auch sein mag, der Inhalt der Erzählung entsteht wesentlich aus dieser Beziehung [...], das heißt, das Ergebnis ist abstrakt und in keinem seiner konkreten Elemente enthalten. [...] Der Sinn liegt nicht im Bild, sondern die Montage projiziert dessen Schatten ins Bewusstsein des Zuschauers.“<sup>2</sup>

**In dieser Anwendung der Montage kann die Regie von den Errungenschaften der Kinematographie lernen**. Musik und Bild können als voneinander unabhängige Wirkung und in ihrem besonderen Spannungsverhältnis zueinander gestaltbar und montierbar angesehen werden. Hierzu soll folgender Grundsatz der Eisenstein'schen Montagetheorie verfolgt werden: „Abbild A und Abbild B müssen aus sämtlichen möglichen Wesenszügen des zu entwickelnden Themas so ausgewählt sein, dass ihre Gegenüberstellung (und nicht etwa die Aneinanderfügung anderer Elemente) in der Wahrnehmung und im Gefühl des Zuschauers ein absolut erschöpfendes, vollständiges und verallgemeinertes Bild des Themas auslöst.“<sup>3</sup> Dies soll nun gleichermaßen auf die Beziehung zwischen jedem Material anzuwenden sein, welches das Musiktheater bietet. Kostüm kann auf Ausschnitte der Partitur montiert werden, Licht, Bühne, Bewegung, Übertitel. Sogar das Programmheft kann im Rahmen der Diegese als montierbares Zeichen angesehen wer-

den. In diesem Fall wäre das Gegenstück, auf das es montiert wird, die gesamte Inszenierung.

**Das von Eisenstein verlangte Thema, in dessen Dienst die Regie sich stellt, kann beispielsweise „Einsamkeit“ sein oder „Liebe“, „Freiheit“ oder „Bedrohung“**. Ein solches ist nicht darstellbar im Sinne eines „Sichtbarmachens von Musik“, sondern es ist qualitatives Bild im Bewusstsein des Zuschauers. Es genügt nicht, die „Liebe“, die in einer musikalischen Sequenz vermutet wird, durch eine Sequenz mimetischer Zeichen abzubilden oder das Thema „Bedrohung“ mit der Gestaltung einer Figur als Populärbösewicht darzustellen. Auch hier kann der genaue Blick auf die Techniken des Films zu praktischer Anwendung führen. Es kann z. B. durch ein sogenanntes Sequenzprotokoll analysiert werden, in welcher Form Alfred Hitchcock das Thema „Bedrohung“ in seinem Film „Die Vögel“ realisiert. Es gilt dann nicht, die Abfolge der Einstellungen oder gar die Bildinhalte eins zu eins zu übernehmen, sondern den Rhythmus ihrer Montage und die in ihr montierten Elemente für die Bühne zu übersetzen.

Die szenischen Zeichen (Kostüm, Licht, Bühne, Bewegung, Übertitel usw.) werden danach erfunden, in welchem Rhythmus sie welche Wirkung bei ihrer Gegenüberstellung mit den ausgewählten Partiturzeichen entfalten. Sie sind mithin keine bildnerischen Umsetzungen einer Bedeutung, auf die Musik und Text (scheinbar) hinweisen. Denn es ist das, was das Musiktheater mit der Kinematographie vereint: Ihr spezifischer Kern liegt nicht in der Gestaltung von Bild und Ton mit dem Ziel einer gemeinsamen Bedeutung durch ihre Einheit, sondern die autonome Behandlung ihres Materials mit dem Ziel einer Wirkung, die zwischen den Bildern und Tönen entsteht, fernab des Diktums einer narrativen und semantischen Kausalität. Alles, was der Partitur über die an sich in ihr enthaltenen klingenden Zeichen hinaus zugefügt wird, besitzt gerade durch die

Art und Weise, wie es montiert wurde, Relevanz.

**Eine Aufführung vermittelt sich dem Zuschauer hierin nicht mehr nur im Abgleich der Verbildlichung einer musikalischen Handlung mit ihrem Inhalt**, in Erwartung ihres Narrativs und seiner interpretierenden Darstellung. Sie provoziert darüber hinaus auch ein sinnliches Bewusstsein, welches die musiktheatrale Form als Resultat einer strukturellen Arbeit (der Montage) erfahrbar werden lässt. So wird das Musiktheater sich auch im 21. Jahrhundert anwenden lassen können, um wieder ein zeitgemäßes Mittel der Kommunikation zu werden.

1) Eisenstein, Sergej M.: *Dramaturgie der Filmform [1929]*; in: Ders.: *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*. Hg. v. F. Lenz u. H. H. Diederichs, Frankfurt a.M. 2006, S. 93

2) Bazin, André: *Die Entwicklung der Filmsprache*; in: Ders.: *Was ist Film?* Hg. v. R. Fischer, Berlin 2004, S. 92

3) Eisenstein, Sergej M.: *Montage [1938]*; in: Ders.: *Jenseits der Einstellung (s.o.)*, S. 162



#### UNSER AUTOR

**Alexander Fahima (\*1980)** ließ sich zunächst zum Kameramann ausbilden und studierte Psychoanalyse, Philosophie und

Rechtswissenschaften in Frankfurt am Main, später Musiktheaterregie in Hamburg. Er schreibt Hörspiele und inszeniert stilübergreifend Opern und Performances. Für die deutsche Erstaufführung von Frederic Rzewskis „Triumph des Todes“ am DNT Weimar erhielt er 2016 den Preis der Götze-Friedrich-Stiftung für Experimentelles Musiktheater. Kürzlich erschien sein Journal „statische revuen“ im Textem Verlag, für den auch die Veröffentlichung einer dissoziativen Methode der Musiktheaterregie in Vorbereitung ist.

# PIONIERE DER VERSCHMELZUNG

*Die Theatermacher und Videokünstler Momme Hinrichs und Torge Møller von „fettFilm“ arbeiten seit Jahren an einer neuen Philosophie der Auseinandersetzung mit allen theatralen Mitteln. Der Dramaturg Andreas K. W. Meyer beschreibt seine wachsende Begeisterung für diese besonderen Theaterkünstler*

Text\_Andreas K. W. Meyer



*Torge Møller (l.) und Momme Hinrichs alias „fettFilm“ vor der Bühne von „Giovanna D'Arco“ an der Oper Bonn. Das Bild rechts zeigt eine Szene aus der Inszenierung*





Fotos: Thilo Beu

**D**ie erste Begegnung mit dem Wort traf bei mir auf gleichermaßen Unkenntnis (eigentlich sogar Ignoranz) und Vorurteile: Fünf Jahre arbeiteten sie schon erfolgreich zusammen, ohne dass ich darauf gestoßen wäre – erst als 2005 Bernd Eichinger an der Berliner Staatsoper „Parsifal“ inszenierte, wurde mir der Name geläufiger. Und damals war für mich noch ausgemacht, dass der Film mogul für seine Erstsinszenierung sich halt der Zuarbeit von Spezl'n versichert hatte. Zugegeben: Kein Zeichen für hinlängliche Offenheit und Neugier meinerseits, zumal ich auch noch dem Firmennamen mit etlicher Skepsis begegnete – zu modisch präventios klang mir, was spätestens mit Stefan Herheims Salzburger „Entführung“ von 2003 schon international eingeführt war: *fettFilm*.

Diese etwas ostwestfälische Haltung sollte sich ändern, als ich Momme Hinrichs und Torge Møller quasi hautnah (und im Nachbarbüro) in ihrer Tätigkeit für Philipp Stölzls „Rienzi“-Inszenierung an der Deutschen Oper Berlin erleben konnte. Handfestes Arbeiten und eine ausschließlich sachorientierte Herangehensweise waren zu spüren, nichts Präventioses tat sich da auf; und auch der Name verriet plötzlich mehr Schalk oder Ironie als vielleicht Schielen nach Akklamation von bestimmter Seite. Das, was sie dann schließlich zu dieser – auch auf DVD zu überprüfenden – Produktion beitrugen, darf man getrost als die entscheidende Konstituente bezeichnen: Aufstieg und Fall des Diktators (beginnend mit dem unvergleichlichen Schreibtischflug durchs All während der Ouvertüre) fanden vor allen Dingen in den eigens entwickelten und gedrehten Videos ihren Ausdruck, die sich in ihrer Ästhetik an Wochenschauen der Dreißiger Jahre orientierten.

Unbestreitbar zur Größe war fettFilm damit für mich geworden; und siehe, das

hatten auch weit vorher schon andere Theaterleute gemerkt. Die Liste der Regisseure, mit denen Hinrichs und Møller gearbeitet haben, liest sich ein wenig wie ein Who is Who: Nicolas Brieger, Stefan Herheim, Andreas Homoki, Peter Konwitschny, David Pountney, Joachim Schlömer oder Deborah Warner finden sich darunter, sowohl in Opern- als auch in Schauspielproduktionen, zu sehen bei den Festspielen in Salzburg, Bregenz und Bayreuth oder an Häusern wie der Wiener, Berliner und Hamburger Staatsoper, der Deutschen Oper Berlin, der Semperoper, der Opéra National de Paris, de Lorraine in Nancy, du Rhin in Strasbourg, dem La Monnaie in Brüssel sowie gerade eben erst an der Norske Opera in Oslo mit Herheims „La Cerentola“. Daneben fanden sie aber zum Beispiel auch noch Zeit, 2006 im Rahmen von „Spots“ mit ihrer Video-Installation „Signs Fiction“ am Potsdamer Platz in Berlin für Furore zu sorgen.

Kennengelernt haben sich die beiden fett-Filmer am Deutschen Schauspielhaus in Hamburg, wo Torge Møller neben seinem Philosophie- und Germanistikstudium in der Tonabteilung und Momme Hinrichs (Studium der Musik- und Medienwissenschaft) als Regie-Hospitant und Video-Assistent arbeitete. Gemeinsam entwickelten sie die Idee vom Film als unterstützendem, nicht illustrierendem Element der Theaterarbeit. 2000 entstand aus der Idee eine Firma, die (ja, auch ich weiß es inzwischen!) für eine neue Philosophie der Auseinandersetzung mit allen theatralen Medien steht.

Verschmelzung, das könnte der Begriff sein, auf den die Arbeit von fettFilm zu bringen ist. Hinrichs und Møller wollen nicht als Solisten glänzen, sondern stellen sich ganz in den Dienst der gesamt-kunstwerklichen Sache, ohne sich dabei freilich zu bloßen Dekorateuren oder Bebildern degradieren zu lassen. Die Selbstverständlichkeit, mit der ihre Videos sich in den theatralen Ablauf einfügen, lässt sich

in ihrer Sachdienlichkeit dann voll erlauben, wenn man Gelegenheit hatte, das Ineinanderwachsen der einzelnen Elemente einer von ihnen mitgetragenen Produktion zu erleben. Natürlich weiß man, dass erst mit der Klavierhauptprobe ein verlässlicher Eindruck von der finalen Optik einer Neuinszenierung entsteht; doch ist die ledigliche Zusammenführung von Szene, Kostüm und Licht für den Erfahrenen auch im Vorfeld schon abstrakt möglich. Dann allerdings, wenn hier noch eine vierte Ebene hinzutritt, ereignet sich ab diesem Augenblick das Überraschende: die Entgrenzung, die Enträumlichung, das Abheben in eine mit immer neuen Erstaunlichkeiten aufwartende Dimension.

**Bei einigen Produktionen war fettFilm auch bühnenbildnerisch tätig**, was angesichts der Erfordernisse ihrer Kunst auch Sinn ergibt. Sentas Bett im den ganzen Raum erfüllenden Meer schwimmen zu lassen, wie es 2012 an der Donbass Oper in Donezk in der „Holländer“-Inszenierung von Mara Kurotschka der Fall war, lässt sich leichter herstellen, wenn die Autonomiebehauptung der Bühne entsprechend uneitel vorgetragen wird. Und bei der vom Publikum einhelligst und nachhaltig bejubelten Produktion von Verdis „Giovanna D’Arco“ an der

Oper Bonn, die das Video-Team nicht nur überdies als Bühnenbildnerteam, sondern erstmals auch als für die Inszenierung verantwortlich präsentierte, zeigte sich ihr auf ein zwingendes Endergebnis zielendes gemeinschaftliches Denken besonders deutlich: Es war das nahtlos verwobene Ineinander der verschiedenen Ebenen, auf das sich schon vor Probenbeginn – ohne jedem Zufall irgendeinen Raum zu lassen – das konzeptionelle Augenmerk richtete. Das mag banal klingen, ist es aber angesichts sattsam bekannter vielleicht sogar Unvereinbarkeit von „Künstler-Befindlichkeiten“ durchaus gar nicht. Hierzu passt dann auch das von fettFilm im Vorfeld der „Giovanna“ immer wieder vorgetragene Verantwortungsempfinden gegenüber einer zumindest hierzulande so wenig bekannten Oper. Wie bei einer Uraufführung wollten sie sich dem mittlerweile 170 Jahre alten, dramaturgisch hochproblematischen und historisch, wie schon Schillers Vorlage, unhaltbaren Werk nähern. Tatsächlich gelang ihnen eine faszinierende Zeitreise vom 15. ins 20. Jahrhundert bis zur Heiligsprechung der Jeanne d’Arc, die die Brüche der Vorlage einerseits vergessen machte, andererseits aber skrupulös der Partitur getreu folgte. Und es sind nicht nur einige Bilder, die sich eingebrannt haben dürften, wie die Verwandlung

zum Wald oder die Krönungsszene; vielmehr bleibt die Konsequenz in nachhaltiger Erinnerung, mit der sie ihre Vision eines, noch einmal sei es gesagt: Gesamtkunstwerks verfolgten. Ohne Seitenblicke auf aktuell Modisches schufen sie eine Sicht auf Verdis frühe Oper, die auch in Jahrzehnten noch Bestand haben kann. Es war – Entscheider vorausgesetzt, die nicht nach Kritikern und ihrem jeweils aktuellen „Liebling des Monats“ schielen – bestimmt nicht fettFilms letzte Regiearbeit!

**Gespannt sein darf man auf die nächste, diesmal wirkliche Uraufführung am Theater Bonn**, wenn im Rahmen der Kooperation *Junge Opern Rhein-Ruhr*, dem Zusammenschluss von Deutsche Oper am Rhein, Theater Dortmund und eben Bonn zur Schaffung eines breiteren Repertoires an Familienoperen, in der Inszenierung von Erik Petersen James Reynolds’ Cornelia-Funke-Vertonung „Geisterritter“ im Dezember 2017 herauskommt. Die zusätzlichen Möglichkeiten, die Hinrichs und Møller als Video-Künstler und Bühnenbildner diesem Genre mitgeben können, dürften nachhaltig geeignet sein, die so oft vergeblich, weil mit untauglichen Mitteln angestrebten erweiterten Zuschauergruppen für Theater, in jedem Fall für Oper zu begeistern! ■

## FETTFILM

sind die Video-Künstler Momme Hinrichs und Torge Møller. Ihnen geht es in ihrer Arbeit um die Verknüpfung von Video mit anderen Medien zu einem Gesamtkunstwerk, das sich nicht in bloßer Koexistenz oder der Dekoration von Bühnenräumen erschöpft, sondern mehrere künstlerische Ebenen miteinander verschmelzen lässt. Sie haben mit Regisseuren wie Stefan Herheim, Peter Konwitschny, David Pountney, Andreas Homoki sowie anderen bildenden Künstlern zusammengearbeitet, unter anderem bei den Salzburger und Bregenzer Festspielen, der Wiener, Berliner und Hamburger Staatsoper, der Semperoper, der Opera National de Paris und bei den Bayreuther Festspielen. Seit dem Frühjahr 2005 sind Torge Møller und Momme Hinrichs als Dozenten an der Technischen Universität Berlin für den Studiengang Bühnenbild tätig.



## UNSER AUTOR

Andreas K. W. Meyer, seit 2013 Operndirektor und stellvertretender Generalintendant am Theater Bonn.

- Ab 1981 Studium der Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Germanistik in Münster

- 1993 bis 2003 Musikdramaturg an der Oper Kiel

- 2004 bis Juni 2012 Chefdramaturg der Deutschen Oper Berlin



Foto: MEYER ORIGINALS

„POSER“, inszeniert von Björn Gabriel mit der Gruppe „Sir Gabriel Dellmann“

# ALLES BLEIBT MATERIAL

*Der Schauspieler und Regisseur Björn Gabriel arbeitete in den letzten Jahren zunehmend mit filmischen Mitteln in seinen Inszenierungen. Hier beschreibt er seine Motivation dafür, praktische Fragen und die Folgen für die Theaterästhetik*

Text\_Björn Gabriel

**E**s ist 18 Uhr 37, noch eine knappe Stunde bis zur **Premiere**. Ein letzter nervöser Gang durch die vier Bühnenräume, um Kameras, Mikrophone, Funkstrecken und Verkabelungen zu überprüfen. Nervöse Übersprungshandlungen, Gedankenketten kurz vor dem Start: Würde ein Einblick in diese Anordnung von technischer Ausrüstung, Dreh- und Spielorten, die in den letzten Wochen eine eigentümliche Ästhetik entwickelt hat, die Inszenierung nicht um einen wesentlichen Aspekt bereichern? Darstellungsmechanismen sind ein zentrales Thema des Abends, da wäre es doch konsequent, auch die eigenen

Methoden und Werkzeuge sichtbar zu machen. Geht da noch was? 19 Uhr 03. Durchatmen. Es ist viel zu spät für weitere Ambitionen. Höchste Zeit, loszulassen und den Gestaltungsdrang zu verabschieden. Auch der Umwelt zuliebe. In vier Tagen beginnen die Proben für die nächste Inszenierung, also neue Chancen, die „unendlichen Weiten“, die die filmischen und digitalen Möglichkeiten den klassischen Theaterräumen eröffnen könnten, zu erforschen. Jetzt aber hat „POSER (sic!) – Gebt Gedankenfreiheit!“ Premiere. Worum geht's?

In einer fiktiven, von Algorithmen diktierten Gesellschaftsstruktur ringen die Protagonisten um Selbstbestimmung. Kollektive und individuelle „Weltzurechtdichtungsmechanismen“ werden in den Blick genommen. „Eine multimediale Performance“ hat jemand auf die Plakate drucken lassen. Ich erkenne eigentlich keinen wesentlichen Unterschied zu der Zeit, als meine theatralen Veröffentlichungen noch Inszenierung genannt wurden. Die Suche nach Gestaltungsmöglichkeiten wird weiterhin durch den inhaltlichen Anlass bestimmt.

Die darstellerischen Mittel haben sich allerdings vervielfacht, seit ich vor etwa fünf Jahren begann, filmische Elemente einzusetzen. Damals, bei „Sauerstoff“ von Iwan Wryypajew am Schauspiel Dortmund, gab es lediglich zwei Livekameras und eine Leinwand. Bei „POSER (sic!) – Gebt Gedankenfreiheit!“ ist ein Livevideokünstler ständiger Spielpartner für vier Schauspieler. Mithilfe eines Computers und verschiedener audiovisueller Programme, 165 Clicks und Fades, 55 Presets, drei Beamern, drei Livekameras, einem Greenscreen, der Mikrophonierung aller Spielorte werden permanent Bilder und Räume kreiert. Die szenischen Konstruktionen werden im Verlauf des Abends offengelegt und damit ästhetische und inhaltliche Behauptungen gleichermaßen zur Disposition gestellt.

Wozu dieser technische Aufwand? „Alles ist Material“ – soll Heiner Müller gesagt haben. Das passt auch zu dieser Inszenierung, wie so viele Allgemeinplätze und Theorien des vordigitalen Theaters, die in den aktuellen ästhetischen Pionierarbeiten ihre Gültigkeit erneut beweisen. Die technischen Errungenschaften des digitalen Zeitalters sind natürlich auch „Material“. Sie bestimmen die alltägliche Wahrnehmungsstruktur und beeinflussen künstlerische Ausdrucksformen.

Eine produktive, künstlerische Auseinandersetzung mit diesen Einflüssen erwarten auch die beruflichen Auftraggeber. Am Stadttheater ebenso wie in der freien Theaterszene, wo ich mit dem Kollektiv *Sir Gabriel Dellmann* aktiv bin. Ästhetische

Unterschiede zwischen den beiden Hoheitsgebieten der deutschen Theaterlandschaft sind lange schon nicht mehr erkennbar. Auch der Hype um neue Handschriften, eigenwillige Erzählstrukturen und Methoden eint beide Seiten und verhilft dem Nachwuchsregisseur zu Aufträgen in beiden Bereichen. Während meiner ersten Berufserfahrungen, zunächst noch ausschließlich als Schauspieler, galt am Staatsschauspiel Dresden das Primat des Textes. Auch sonst stimmte irgendetwas nicht. Relevante gesellschaftliche Problemstellungen hatten kaum Einfluss auf den Spielplan des Betriebs, der sich wohl der Pflege des kulturellen Erbes verschrieben hatte. Schnell entwickelte sich ein Drang, andere Themen zu behandeln.

Veränderung musste her: mehr Relevanz, dringend. Auch mehr Spaß, lebendiger, cooler, wilder sollte es werden ... „Bigger than life“ – selbstverständlich! Jajajajaja! Assoziativer im Ausdruck und grundsätzlich offener. „Deutungshoheiten auflösen und diffusere Bilder entwerfen“ wurde ein Credo. Auch um genauer im Ausdruck zu sein. Diesen scheinbaren Widerspruch gesteht man der bildenden Kunst, dem Tanz, auch der Literatur selbstverständlicher zu als dem Theater. Warum ist das so? Die Fettecke bleibt. Und auch die andere, die höhere Wesen schwarz malen ließen ...

Wieder Zitate und Allgemeinplätze. Die theoretische Wiedergabe des eigenen künstlerischen Handelns fällt nicht leicht. Für das „Was“ bedient man sich immer wieder ähnlicher Plattitü-

den, für das „Wie“ reichen die Worte nicht aus. Vielleicht war genau das der Anlass für die persönliche künstlerische Entwicklung der letzten Jahre: Weder die gängigen Spielarten der sogenannten Postdramatik noch das Primat des Textes reichten meinem Gestaltungsdrang als ambitioniertem Jungregisseur, um adäquat die zu beackernden Inhalte zu fassen. Seit etwa drei Jahren kreisen meine them-

matischen Schwerpunkte immer wieder um die Frage: „Wie leben – unter den Prämissen der digitalen Veränderungen?“

Welche Auswirkungen hat die digitale Variante des Bentham'schen Panoptikums auf den gesellschaftlichen und den individuellen Körper? Da muss man doch andere, zeitgenössische Darstellungsstrukturen entwickeln mit dem Anspruch, „beweglich“ und „sinnlich erfahrbar“ zu inszenieren. Das gilt für die Bearbeitung klassischer Textvorlagen ebenso wie für die theorielastigen Thesen, die am Anfang einer eigenen Textentwicklung stehen. Das Schreiben oder Bearbeiten eines Textes steht immer noch am Anfang jeder Inszenierung. Vielleicht auch nur deshalb, weil das Notieren von Gedanken

**Weder die gängigen  
Spielarten der sogenannten  
Postdramatik noch das Primat  
des Textes reichten meinem  
Gestaltungsdrang als ambitioniertem  
Jungregisseur, um  
adäquat die zu beackernden  
Inhalte zu fassen**

schneller geht als das Erstellen von Videos. Die Struktur der Texte verändert sich jedoch zunehmend, um der atmosphärischen Gestaltung mehr Raum zu ermöglichen. Manchmal sind die Sprechtexte ohne das Bildmaterial nicht mehr denkbar. Das audiovisuelle Material kreiert nicht mehr nur Bilder, Sounds und Räume, sondern fungiert auch als weiterer „Partner“ für die Darsteller.

In den letzten Jahren hat sich der Einsatz filmischer Techniken in meinen Inszenierungen verändert und spielt mittlerweile eine zentrale Rolle: Am Anfang war der Style. Sieht erst mal toll aus, große Videos in Theaterräumen – das wollte ich auch versuchen. Ist nicht immer notwendig oder gar zielführend, in manchen Fällen sogar ärgerlich, bläst aber rein äußerlich erst mal ein bisschen Staub von der Bühnenkante. Close-ups und Mikrophonierung sind wirkungsvolle und unaufwendige Unterstützung für die Darsteller in komplizierten Bühnenräumen. Videos von vorgedrehtem Material können sinnvolle Ergänzungen sein, wenn die Einspielungen weitere Assoziationsräume schaffen, die sich im Bühnenraum nicht herstellen lassen.

Später ging es dann auch um eine „Gegenbelichtung“ der ersten Erzählebenen. Eine Anordnung filmischer und dreidimensionaler Szenen erlaubt andere Akzentuierungen: Der Raum für die Gestaltung neben der Gestaltung erweitert sich. Ein entscheidender Schritt war die Installation eines Computers als zentrale Steuerung für Bild und Ton. Video- und Audioprogramme gestalten jetzt permanent Atmosphären, die aus Footage und Livekameras generiert werden. Es entsteht ein assoziativer Livefilm – in ständiger Interaktion mit dem Bühnengeschehen.

Um so etwas zu ermöglichen, musste ich den zeitlichen Aufwand in den Vorbereitungsphasen erhöhen. Die Findungsphasen mit Videokünstlern und Bühnenbildnern bekommen endlich den nötigen Platz. Und die Erkundung der räumlichen und technischen Gegebenheiten des jeweiligen Spielortes erfordert ebenfalls Zeit, ermöglicht jedoch auch meistens einen direkten kreativen Austausch der Beteiligten. Auch die Probenabläufe werden anders strukturiert. Täglich gehören die ersten Stunden der digitalen Bildgestaltung. Erst wenn diese „Spielflächen“ stehen, kann darstellerisch geprobt werden.

Meine eigenen Erfahrungen über Einsätze als Bühnenschauspieler mit filmischem sowie digitalem Einfluss möchte ich kurz fassen: Es ist viel leichter, als es vielleicht wirkt. Es macht Spaß, zwischen verschiedenen Spielstilen zu switchen. Schauspieler sind oft viel wandlungsfähiger, virtuoser, instinktiver und schneller, als man vermuten könnte. Die Kombination

aus Kamera und Bühnenspiel, der schnelle Wechsel zwischen spielerischen Gestaltungsmitteln und das damit erhöhte Tempo erzeugt zunächst vielleicht die Befürchtung einer Überforderung, nach kurzer Zeit befreien diese Mittel aber das Spiel von überflüssigem Ballast. Als Regisseur habe ich bisher mit etwa fünfzig Schauspielern zusammengearbeitet, und fast immer waren alle sehr gut. Vielleicht bin ich verblendet von den Auswirkungen der eigenen Ästhetik, vielleicht bieten aber die digitalen Settings den Darstellern Widerstände und dadurch Möglichkeiten, die Texte spielerisch anzuwenden. So lassen sich leicht mimetische Umwege vermeiden, die sich im leeren Raum schnell einschleichen.

## Die Struktur der Texte verändert sich jedoch zunehmend, um der atmosphärischen Gestaltung mehr Raum zu ermöglichen

Vielleicht haben die Darsteller aber auch ein ausgeprägteres Gespür für die Gesamtzusammenhänge der Inszenierungen, weil sich ihr Aufgabenbereich erweitert hat: Zu-

nächst aus finanziellem Mangel, mittlerweile aus Prinzip filmen sich die Schauspieler während der Proben und Vorstellungen gegenseitig. Sie kümmern sich um den Umbau der Settings, werden zu Koregisseuren und tragen so eine immense Verantwortung, auch für das Gelingen aller anderen beteiligten Kollegen – und zwar mit einer beeindruckenden spielerischen Leichtigkeit. ■

### TERMINE

„POSER (sic!) – Gebt Gedankenfreiheit!“: 15. bis 19. März in der Studiobühne, Köln / 30. März im Theater im Depot, Dortmund / 22. und 23. April im Rottstraße 5 Theater, Bochum „Hamlet 2033“: Premiere im September 2017 in Dortmund



### UNSER AUTOR

Björn Gabriel ist Regisseur, Autor und Schauspieler.

- Ausbildung zum Schauspieler an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg
- Festengagements als Schauspieler am Staatsschauspiel Dresden, Theater Ober-

hausen und Schauspiel Dortmund

- Seit 2010 freischaffender Regisseur, z. B. für das Schauspiel Dortmund, Landestheater Linz, Mainfranken Theater Würzburg, Theater Oberhausen, Schlosstheater Moers
- 2012 Mitbegründer des freien Theaterkollektivs *Sir Gabriel Dellmann*

Homepage: [www.sir-gabriel-dellmann.de](http://www.sir-gabriel-dellmann.de)



# AUF DEM WEG ZUM GESAMTKUNSTWERK

*Während das Schauspiel mit dem Medium Film souverän umgeht,  
steht diese Entwicklung in der Oper erst am Anfang*



Foto: Birgit Hupfeld

Michael Witte in „GB 84“ von David Peace am Theater Oberhausen

**N**och vor wenigen Jahren galt der Umgang mit einer Livecam auf der Bühne generell als verwegenes Experiment. Heute ist die handwerkliche Qualität, mit der Filme für die Sprech- und Musiktheaterbühne erstellt und projiziert werden, selbst in kleinen Häusern unglaublich hoch. Technik ist tückisch. An der Klangbalance zwischen Orchester und Sängern scheitert, vorsichtig geschätzt, mindestens jede vierte Musicalaufführung an deutschen Stadttheatern. Gefühlt jede zweite Schauspielaufführung findet mikrophoniert statt. Hier hallt es, da versteht man den Text nicht, dort ist man Nebengeräuschen ausgesetzt, die nicht zur Inszenierung gehören. Aber komplexeste Filmprojektionen, auch auf runde, asymmetrische oder unregelmäßig geneigte Flächen, laufen – von Hand oder vom Computer oder von beiden gefahren – reibungslos ab, selbst die mit der Handkamera live fabrizierten Bilder haben eine erstaunliche Trenn- und Tiefenschärfe. Immer. An jedem Ort. Oft sogar in HD. Ein Wunder.

Bei der dramaturgischen Verwendung dieser perfekten Produkte gibt es deutliche Unterschiede zwischen Schauspiel und Musiktheater. Wenn zwei Ähnliches tun, muss nicht immer das Gleiche gemeint sein. Am Theater Koblenz etwa verwendet Markus Dietze in seiner Inszenierung des Lloyd-Webber-Musicals „The Beautiful Game“ dokumentarisches Material aus der Handlungszeit des Stücks, dem Nordirland-Konflikt der 70er-Jahre. Dasselbe tut Peter Carp bei seiner Dramatisierung des Romans „GB 84“ von David Peace. Beiden Aufführungen geht es spürbar um eine Art Authentifizierung, um ein Zur-Verfügungstellen von historischer Realität als Folie, auf die sich die Inszenierung beziehen, von der sie sich abheben kann. In Koblenz steht das atmosphärische Moment im Vordergrund. Ein aufgewühltes, unruhiges Land, Fanatismus, Angst und

Trauer grundieren Stück und Inszenierung. Die Filmbilder illustrieren dieses Fundament. In Oberhausen liefern die Bilder vor allem einen Beleg dafür, dass auf der Bühne tatsächlich konkret Geschichte verhandelt, nachgestaltet, zugespitzt wird, dass die Vorgänge, auf die sich die Aufführung bezieht, historische Realität sind. Der Unterschied ist durchaus genretypisch.

**Einen extremen Weg verfolgt der Dortmunder Schauspielintendant Kay Voges,** der viele seiner Inszenierungen mittlerweile als Film denkt, mit hohem Schnitttempo, flexibler Distanz zu Text und tiefenscharfen, über die Oberfläche erfassten Figuren. So will Voges sein Theater stärker in der Gegenwart verankern und öffnen, zuletzt mit der **„Borderline-Prozession“** im Frühjahr 2016. Einen subtilen Gegenentwurf hierzu liefert seit Jahren Ulrich Greb am Schlosstheater Moers. Bei ihm dominiert das stets mit Handkameras fabrizierte Filmische nicht, sondern veranschaulicht und bereichert Haltung und Erzählung, stützt so die oft ungewöhnliche Lesart des Regisseurs. Bei **„Hedda Gabler“** etwa spielt ein Puppenhaus eine wesentliche Rolle, dessen Innenleben immer wieder mit einer Miniaturkamera abgefilmt und projiziert wird. So werden nicht nur Thema und Symbolik von Ibsens Dramatik bloßgelegt. Vor allem wird die Hauptfigur in ihrer über Leichen gehenden Lebensgier nicht, wie so oft, als pathologischer She-Devil gezeichnet, sondern als ausbruchswütiges Individuum in einer – durch das im Film vergrößerte Puppenhaus zum Antagonisten gewordene – angepasst bürgerlichen Welt.

Zwischen Moers und Dortmund liegt Essen. Im Grillo-Theater experimentierte jetzt Volker Lösch erfolgreich mit der selbstreferenziellen Funktion des Mediums Film. Er lässt sein Stück **„Das Prinzip Jago“**, das von der Figur des Othello-Schurken, der Handlungsstruktur von Shakespeares Stück und der Fernsehserie **„House of Cards“** inspiriert ist, in einem

privaten Fernsehsender spielen, in einem Nachrichtenstudio mit Greenbox, und zeigt im Zusammenspiel von Bühnenaktion, vorproduziertem Filmmaterial und Kameraarbeit schlüssig und theatralischproduktiv die Herstellungsweise „authentischer“ Bildinformation. Andere Ansätze und Beispiele außerhalb des Ruhrgebiets ließen sich mühelos aufzählen. Kurz: Die Video-Ästhetik auf den Sprechbühnen ist heterogener und individueller denn je.

**Viele Jahre war diese von fettFilm dominiert worden, den ersten Profis in Sachen Theater-Film-Produktion.** Momme Hinrichs und Torge Möller begreifen sich als Gesamtkunstwerker, als Koregisseure und Koausstatter (siehe auch den Artikel ab Seite 56). Ihre Filme illustrieren die Handlung und die Gefühle der Figuren, schaffen technisch perfekte, dezidiert künstliche Räume, oft als Surrogat klassischen Aha-Effekt-Bühnenzaubers, und laden diese mit naheliegender Psychologie und spektakulären Dingsymbolen auf. Nicht von ungefähr ist fettFilm mit dieser Methode immer häufiger in der Oper tätig. Hier beschränkt sich die Video-Kunst in der Regel noch auf Dekoration, Illustration, die Steigerung der optischen Attraktivität sowie atmosphärische und narrative Unterstützung der Inszenierung. Selbst ein so renommierter Video-Künstler wie Chris Kondek, der im Schauspiel regelmäßig mit Stefan Pucher oder Falk Richter zusammenarbeitet, bebildert in **„Donnerstag aus Licht“** am Theater Basel brav die Stationen von „Michaels Reise um die Welt“ mit Bildern wie aus dem Reisevideo, verdoppelt die Musik und ordnet sich widerspruchlos in einen narrativen Gestus ein. Natürlich muss sich auch ein Filmemacher dem musikalischen Rhythmus anbequemen. Vor allem aber scheinen die meisten Opernregisseure generell die Möglichkeiten des Mediums noch nicht erkannt zu haben. Ausnahmen bestätigen die Regel.

Kay Voges etwa trägt seine Methode in modifizierter Form durchaus erfolgreich

(zuletzt mit **„Der Freischütz“** in Hannover) in die Opernwelt hinein. Und Kobie van Rensburg lässt (zuletzt mit **„The Gods must be crazy“** in Mönchengladbach) mittels eines Bluescreens und virtueller Hintergründe während der Vorstellung live und sichtbar Bilder entstehen, die das jeweilige Musikstück inhaltlich vermitteln, reflektieren, parodieren, historisch oder mythologisch herleiten. Allerdings erscheint dieses Verfahren begrenzt auf Barock- und komische Opern. Wagner, Berg oder Lachenmann wird man mit lebenssprühend eleganter Ironie kaum beikommen, so stark bebildert auch immer sie ist.

## Die Video-Ästhetik auf den Sprechbühnen ist heterogener und individueller denn je

**Zum Schluss ein subjektiver Blick auf den Regisseur Paul-Georg Dittrich.** Wie kaum ein anderer geht er Oper oder Schauspiel stets als „Theater“ an, als Gesamtkunstwerk aus Bild, Klang und Wort. So findet sich in fast jeder seiner Arbeiten auch Film, meistens unaufdringlich, immer dringlich. Per Video reflektiert Dittrich Wertesysteme, vor allem aber ist das Filmmaterial Schleuse, hin von den Assoziationsräumen der Theatermacher zu denen der Zuschauer, sei es auf den vielen Bildschirmen seines Bremer **„Wozzeck“** oder auf der weißen Gaze in der Romanadaption **„Die Wand“** in Aachen. Hier werden Szenenwechsel durch geloopte Filmschnipsel eingeleitet, die jeweils einen kurzen, denkbar einfachen Vorgang zeigen, Konzentration, die Konzentration fordert von Spieler und Publikum, die das Verständnis des Autors von Text und Stück nahebringt und einlädt, dem Bühnengeschehen eigene Erinnerungen entgegenzubringen; das ist etwas, was wohl nur Film leisten kann, auch auf der Theaterbühne, und – vielleicht – durch die Auflösung des Sparten Denkens befördert wird. ■