



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

Noch 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 – angepasste 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. ■