

Masterarbeit zur Erlangung des akademischen Grades:

Master of Arts (M.A.)

im Studiengang

Angewandte Literatur- und Kulturwissenschaften

Theater im digitalen Zeitalter

Eine Studie zur Intermedialität und Ästhetik des Gegenwartstheaters
am Beispiel des Dortmunder Schauspiels



Vorgelegt am 14.02.2016 von:

Karolina Gaida (B.A.)

Matrikelnr.:173597

Friedrichstraße 28

45964 Gladbeck

Tel.: 0162 248 3343

E-Mail: Karolina.gaida@udo.edu

Erstgutachterin: Prof. Dr. phil. Ellen Risholm

Zweitgutachterin: Prof. Dr. Ute Gerhard

Bild auf dem Deckblatt:
Ekkehard Freye in *Minority Report* am Schauspiel Dortmund (TC:00:21:07).

Inhaltsverzeichnis

1. Theater 2.0: Ein Theater im Wandel?	1
2. Geschichtliche Entwicklungen hin zu einem intermedialen Theater	5
2.1. Die 1960er bis 1990er – Wendungen, Brüche, Experimente.....	7
2.2. Das 21. Jahrhundert: „Rein dekorativer Medieneinsatz war gestern“	14
2.3. Das Theater und die Intermedialität.....	17
2.4. Die Frage nach der Ästhetik des Gegenwartstheaters	24
2.5. Die neue Rolle des Theaterzuschauers	30
3. Das Theaterlabor Schauspiel Dortmund	33
3.1. DOGMA 20_13: Das Dortmunder Manifest.....	36
3.1.1. Die Enttarnung der Filmproduktion in <i>Das Fest</i>	40
3.1.2. Montagetechniken in <i>Minority Report</i>	48
3.1.3. <i>Die Möglichkeit einer Insel</i> : Die Entwicklung eines Live-Animationsfilms.....	55
3.2. Die Livestream Debatte und ein Dortmunder Versuch mit <i>4.48 Psychose</i>	59
4. Das Theater der Zukunft – Neue Dimensionen sinnvoll nutzen	66
4.1. Das Theater und das Marketing.....	69
4.2. Trends und Tendenzen in der Theaterszene des Ruhrgebiets.....	74
5. Fazit	78
6. Bibliografie	81
6.1. Primärquellen	81
6.2. Sekundärquellen.....	81
7. Anhang	87
7.1. Abbildungen	91
7.2. Interviews.....	95
7.2.1. Kay Voges.....	95
7.2.2. Michael Steindl	99
7.2.3. Klaus Gehre	101
7.2.4. Claudia Bauer	103

1. Theater 2.0: Ein Theater im Wandel?

*Das Theater muss sich in der Wirklichkeit engagieren,
um wirkungsvolle Abbilder der Wirklichkeit herstellen zu können
und zu dürfen.*
– Bertolt Brecht¹

Bei dem Versuch, die heutige moderne Gesellschaft zu beschreiben, taucht seit einiger Zeit immer häufiger der Begriff des ‚digitalen Zeitalters‘ auf.² Scheint dieser Begriff zunächst zwar sehr passend die gegenwärtigen kulturellen Gegebenheiten zu charakterisieren, so ist oftmals jedoch noch ungewiss, was er im genauen zu implizieren vermag und wie stark das Digitale diese Gesellschaft tatsächlich bereits beeinflusst. Die stete Annäherung von Mensch und Maschine ist seit Beginn des 21. Jahrhunderts in einem rasanten Tempo zu beobachten. Noch nie zuvor war der Mensch beruflich wie auch im Privaten so abhängig von elektronischen Geräten wie heute. Die unaufhaltsame Weiterentwicklung der virtuellen Realität – sprich des Internets – und vor allem der sogenannten sozialen Netzwerke sowie die Evolution von Mobiltelefonen zu Mini-Computern samt ihrer lebenserleichternden ‚Apps‘ seien hier nur als einige wenige Beispiele erwähnt, die bezeugen, dass der Gebrauch von Medien jeglicher Art aus den Köpfen der heutigen Gesellschaft nicht mehr wegzudenken ist. Wir erleben zur Zeit Phänomene, wie die Generation YouTube³, mithilfe derer das selbstproduzierte Filmen und ‚Streaming‘ dieser Produktionen für jedermann zugänglich geworden ist. Es ist mittlerweile zu einer Herausforderung geworden, im Alltag nicht ständig auf einen Bildschirm blicken zu müssen.⁴ Daher erscheint es nahezu als logische Konsequenz, dass diese gesellschaftlich-medialen Entwicklungen sich ebenfalls im Bereich der darstellenden Künste bemerkbar machen.

¹Werner Hecht (Hg.). *Bertolt Brecht. Über Politik auf dem Theater*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1971. S. 59.

² Vgl. Marc Prensky. „Digital Natives, Digital Immigrants“. In: *On the Horizon* 9 (2001). S. 1-6. S.1; Sonja Eisl. „Sehe ich einen Film oder bin ich schon im Theater? Das Genre <<Theaterfilm>>“. In: Andreas Kotte (Hg.). *Theater im Kasten*. Zürich: Chronos 2007. S. 11-90. S. 13; Kai-Hinrich Renner & Tim Renner. *Digital ist besser. Warum das Abendland auch durch das Internet nicht untergehen wird*. Frankfurt/New York: Campus 2011. S. 11.

³ Vgl. Antje Hildebrandt. „Das digitale Lebensgefühl der Generation Youtube“. *Die Welt*. 03.05.2015. (Aufgerufen am 20.10.2015).

<<http://www.welt.de/vermischtes/article140438791/Das-digitale-Lebensgefuehl-der-Generation-YouTube.html>>

⁴ Vgl. Anja Heitmann „Bildschirme bestimmen die Mediennutzung im Alltag“.

Marktforschung.de. 25.02.2015. (Aufgerufen am 20.10.2015).

<<http://www.marktforschung.de/nachrichten/marktforschung/bildschirme-bestimmen-die-mediennutzung-im-alltag/>>

Seit der Erfindung des bewegten Bildes gegen Ende des 19. Jahrhunderts befinden sich das Theater und die visuellen Medien, vor allem Film und Fernsehen, in einem symbiotischen Zustand, der über die Jahre sowohl Vor- als auch Nachteile mit sich gebracht hat.⁵ Sonja Eisl bezeichnet diese Symbiose durchaus treffend als Hassliebe.⁶ Ein prägnantes und anschauliches Beispiel dafür bietet die Sparte des Vaudeville Theaters. War diese Form der Varietéunterhaltung zeitweilig nahezu die populärste aller amerikanischen Entertainmentformate zu Beginn des 20. Jahrhunderts, so sollte sie sich, durch die Integrierung des damals neuen Mediums Film, selbst ein Grab schaufeln. Denn der Film verselbstständigte sich und nahm das Vaudeville Publikum beim Auszug aus den Varieté Theatern hinein in die Filmpaläste letztendlich mit.⁷

Im heutigen „Age of Media“⁸, in dem die Dominanz der virtuellen Welt auf dem Vormarsch ist, muss sich daher auch die tradierte Kunstform des Theaters den neusten medialen Entwicklungen stellen. Laut Petersen Jensen ist es der Konkurrenz durch Massenmedien wie Film und Fernsehen und deren dominanter Präsenz im kollektiven kulturellen Gedächtnis zuzuschreiben, dass sich nun auch andere Kunstformen wie das Theater oder gar die Literatur diesen Entwicklungen direkt oder indirekt anpassen müssen, um das zeitgenössische Publikum weiterhin zu begeistern.⁹ Doch auch die Theaterwissenschaft beschäftigt sich bereits seit vielen Jahren mit der Thematik neuer Medien. So beschreibt der Theaterwissenschaftler Andreas Enghart, wie sich sogenannte „postmoderne Theaterformen“ als Konsequenz der neu entstandenen Medienlandschaften und der Aufhebung der Spartengrenzen entwickelten.¹⁰ Die daraus entstandene Postdramatik ist „zwischen den extremen Polen dramatisches Theater auf der einen und Performance als Live Art auf der anderen Seite einzuordnen“.¹¹ Im Wesentlichen beschreibt Enghart hiermit die Abwendung vom Text und dem gesprochenen Wort als Hauptmerkmal einer Inszenierung, hin zu einer Enthierarchisierung aller Theaterrmittel, die gleichzeitig die Inklusion neuer Medien auf der Bühne förderte. Zu beobachten ist im postdramatischen Theater ebenfalls, dass der Fokus moderner Inszenierungen gezielt auf neuen, innovativen Texten junger Dramatiker liegt, die ihre Inspiration auch immer öfter aus dem Bereich Film und

⁵ Vgl. Amy Petersen Jensen. *Theater in Media Culture. Production, Performance and Perception Since 1970*. Jefferson, NC: McFarland 2007. S. 25-26; Andreas Kotte (Hg.). *Theater im Kasten*. Zürich: Chronos 2007. S.7.; Eisl. 2007. *Das Genre Theaterfilm*. S. 13.

⁶ Vgl. Eisl. 2007. *Das Genre Theaterfilm*. S. 13.

⁷ Vgl. Petersen Jensen. 2007. *Theater in a Media Culture*. S. 28.

⁸ Ebd. S. 19.

⁹ Vgl. Ebd. S. 25.

¹⁰ Vgl. Andreas Enghart. *Das Theater der Gegenwart*. München: C.H. Beck 2013. S. 60.

¹¹ Ebd. S. 70-71.

Fernsehen schöpfen. So scheint eine intermedial-beeinflusste Bühne eine realistische Vision für ein zukunftsfähiges Theater zu sein.

Etymologisch gesehen bezeichnet der Begriff ‚Digitalisierung‘ eine Reduzierung von Informationen auf Datencodes.¹² Blickt man auf die vergangenen Spielzeiten des Dortmunder Schauspiels zurück, so könnte man meinen, die Dortmunder Theatermacher nehmen diese Definition wortwörtlich. So sorgte Kay Voges’ *Hamlet* Inszenierung aus der Spielzeit 2014/15 für eine lebhaft Diskussions innerhalb der Theaterwelt, da Voges nicht nur den modernen Überwachungsstaat auf den elisabethanischen Bühnenstoff übertrug, sondern diese Überwachungsmetapher tatsächlich auch anhand eines Bühnenbildes umsetzte, in dem das Publikum einen Großteil der Inszenierung über verpixelte und entfremdete Bildschirme beobachten musste, während das Schauspiel hinter geschlossenen Kulissen stattfand und simultan live gefilmt wurde.¹³ Dieses extreme Inszenierungsbeispiel lässt bereits vermuten, dass die Idee einer digitalisierten Bühne seit Anbeginn ein umstrittenes Thema darstellte. Denn das Digitale und Mediatisierte wurde in der Vergangenheit oftmals als befremdlich oder gar gefährlich empfunden, was Renner und Renner als borniert betrachten und gleichzeitig dem Spießbürgertum zuordnen.¹⁴ Solch eine Borniertheit ist heutzutage zumindest gegenüber dem Internet im Allgemeinen seltener zu beobachten. Dennoch erachten Befürworter eines klassischeren Theaters die Verbindung dessen mit den neusten medialen Technologien oder gar der virtuellen Welt zu einem intermedialen Theater oftmals für verfehlt in dieser Kunstsparte und haben Angst vor dem Verlust der Körperlichkeit und Unmittelbarkeit zugunsten von Bildschirmen auf der Bühne.¹⁵ Kürzlich kommentierte Detlef Brandenburg, Chefredakteur bei *Die Deutsche Bühne*, den Verlust dieser Unmittelbarkeit mit folgenden Bedenken: „Die Inszenierung eines Textes oder die Realisation einer Performance wird mit den Mitteln des Videos ein weiteres Mal inszeniert. Und diese ‚dritte Schöpfung‘ [...] tritt zwischen die Zuschauer

¹² Vgl. Renner & Renner. 2011. *Digital ist besser*. S. 13.

¹³ Vgl. Friederike Felbeck. „Geisterbilder aus dem Internet“. *Nachtkritik.de*. 12.09.2014. (Aufgerufen am 23.10.2015).

<http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=9967:2014-09-13-07-01-35&catid=212:theater-dortmund&Itemid=100190>

¹⁴ Vgl. Renner & Renner. 2011. *Digital ist besser*. S. 11-12.

¹⁵ Vgl. Wilfried Matanovic. „Zur Kooperation der Künste und neuen Medien“. In: Martina Leeker (Hg.). *Maschinen, Medien, Performances. Theater an der Schnittstelle zu digitalen Welten*. Berlin: Alexander 2001. S. 35-36. S. 36.

und das Kunstwerk“¹⁶, erzeuge also eine Art entfremdenden Effekt beim Publikum – wobei er dem Einsatz von Medien auf der Bühne durchaus auch positivere Eigenschaften zugesteht.¹⁷

Theater ist in seinem Grundwesen immer ein Spiegel der Gesellschaft und zieht, laut Günther Rühle

als Stoff und Stück an sich und stellt aus, was der geschichtliche Augenblick verlangt oder was er selber ist. Und tut die Zeit einen Schritt, dann stößt das Theater auch ab, was dem neuen Augenblick an Stücken oder Spielweisen nicht mehr gemäß ist.¹⁸

Diesem Gedanken folgend, wird die vorliegende Arbeit den neusten Entwicklungen im Bereich des intermedialen Theaters auf den Grund gehen und sie in einem theaterwissenschaftlichen und kulturwissenschaftlichen Kontext beleuchten. Im Vordergrund dieser Untersuchung steht hierbei das Schauspielhaus Dortmund seit dem Intendantenwechsel zu Kay Voges. Ein geschichtlicher Hintergrund soll zunächst dazu dienen, die Anfänge des intermedialen Theaters zurückzuverfolgen, um so die Entwicklung zum heutigen Moment nachvollziehen zu können. Im Anschluss daran werden Analysen spezifischer Inszenierungen, die in Dortmund unter dem Motto DOGMA 20_13 produziert wurden, die Entwicklungen des Gegenwartstheaters am konkreten Beispiel aufzeigen. Jede Inszenierungsanalyse beleuchtet hierbei einen spezifischen, neuen Aspekt des intermedialen Theaters. Zusätzlich sollen kurze Einblicke in die Vorlagen, denen die jeweiligen Inszenierungen entspringen, demonstrieren, inwiefern auch diese einen Einfluss auf die Szenografie einer Inszenierung haben. Der letzte Teil soll einen Überblick darbieten, über die Zukunftsperspektiven öffentlicher Theaterhäuser. Dabei wird es um Theatermarketing im 21. Jahrhundert und Fragen der kulturellen Finanzierung gehen. Eine kurze Auswertung mehrerer Interviews mit Theatermachern des Ruhrgebiets soll darüber hinaus einen Einblick in die Rezeption eines solchen intermedialen Theaters, über die Dortmunder Bühne hinaus, bieten.

Das Fazit wird versuchen die Frage zu beantworten, ob der Einsatz neuer Medien im Theater letztendlich neue Perspektiven für Theatermacher aber auch vor allem für das Theaterpublikum hervorbringen kann und ob solch ein Mediengebrauch einen langwirkenden Effekt auf die Erzählstrukturen des Theaters der Gegenwart bzw.

¹⁶ Detlef Brandenburg. „Pixel haben keine Seele. Das Theater zwischen digitaler Beschleunigung und multimedialer Entfremdung“. In: *Die deutsche Bühne* 6 (2015). S. 40-42. S. 42.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Günther Rühle. *Anarchie in der Regie? Theater in unserer Zeit* [Bd. 2]. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982. S. 57.

der Zukunft haben wird. Digital mag auf den ersten Blick das Gegenteil von analog und damit auch von Unmittelbarkeit bedeuten, jedoch muss dies nicht zwingend das Gegenteil von Theater sein. Möglicherweise ist die Zeit gekommen für das Theater 2.0.

2. Geschichtliche Entwicklungen hin zu einem intermedialen Theater

Intermediales Theater, so wie man es heute auf den Bühnen Berlins, Frankfurts oder Dortmunds beobachten kann, ist das Ergebnis eines langen Entwicklungsprozesses, dessen genauer Ursprung sich per se nicht festlegen lässt. Denn je nachdem wie man den Begriff der Intermedialität definieren mag, lassen sich darunter unzählige Spartenfusionen fassen, die weit über die Kunst des Theaters hinaus gehen. So fallen unter den Begriff der Intermedialität zum Beispiel die „Verfilmung oder Adapt(at)ion, ›Verbuchung‹ oder ›novelization‹, Musikalisierung der Literatur, Narrativisierung der Musik, Digitalisierung des Films, Klangkunst, Hyperfiction, multimediale Computer›texte‹ oder Aspekte wie die Doppelbegabung von Künstlern“¹⁹. Diese Formen der Intermedialität sind im Kontext dieser Arbeit jedoch nicht von primärer Bedeutung. Vielmehr soll sich der Begriff der Intermedialität vorrangig auf das Zusammenspiel von Theater und dem Film als visuelles Medium sowie dem Internet als virtuelles Medium beziehen und soll von nun an in diesem Zusammenhang assoziiert werden. Auch der Ansicht Petersen Jensens nach bilden die Erfindungen genau dieser beiden Medienformate gemeinsam mit der Erfindung des Fernsehers die wichtigsten Einflüsse in der Entwicklung des gegenwärtigen Theaters.²⁰

Sucht man nun nach einem Anfangspunkt, so könnte man die Wiege des intermedialen Theaters in dem breiten Feld des experimentellen Theaters vermuten, welches sich im frühen 20. Jahrhundert während der historischen Avantgarde entwickelte.²¹ Das revolutionäre avantgardistische Denken veranlasste auch in der Theaterkunst eine erneute Reflexion bezüglich aller Theaterrmittel, aus der letztendlich deren Enthierarchisierung resultierte.²² Es wurde festgestellt, dass

jedes beliebige Element jedes anderen kulturellen Systems (wie des Jahrmarktes, Zirkus, Kabarets, Varietés, Films, Rundfunks oder auch vergangener und fremder

¹⁹ Irina Rajewski. *Intermedialität*. Tübingen, Basel: Francke 2002. S. 7.

²⁰ Vgl. Petersen Jensen. 2007. *Theater Media Culture*. S. 26.

²¹ Vgl. Erika Fischer-Lichte (Hg.). *Theater seit den 60er Jahren. Grenzgänge der Neo-Avantgarde*. Tübingen, Basel: Francke 1998. S. 3.

²² Vgl. Enghart. 2013. *Theater der Gegenwart*. S. 28.

Theaterformen) übernommen und als theatralisches Zeichen [auf der Bühne] eingesetzt werden kann, wenn es die betreffende Funktion zu erfüllen mag.²³

Diese Erkenntnis findet sich zu diesem Zeitpunkt bereits sehr deutlich im Werk Erwin Piscators wieder, dem nachgesagt wird er habe die Bühne als erster „technifiziert [...] durch theaterfremde Verwendung von Film“ weshalb er auch als „der Zerstörer menschlich reiner Bühnenkunst“ gilt.²⁴ Interessant ist auch Piscators Ansicht über das Gewicht des Publikums. Denn für ihn „war das Theater ein Parlament, das Publikum eine gesetzgebende Körperschaft. [...] Die Bühne Piscators verzichtete nicht auf Beifall, wünschte aber noch mehr eine Diskussion“. ²⁵ So entwickelte der „Urvater der Intermedialität“²⁶ bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts viele Ideen, an denen Voges, Castorf und andere Filmtheater-Revolutionäre bis heute arbeiten. Oftmals scheiterten Piscators Inszenierungen, seiner Ansicht nach, an den mangelnden Darstellungsmitteln der Bühne.²⁷ Es stellt sich aus heutiger Sicht die Frage, ob für Piscator soziale Netzwerke wie Twitter und Facebook möglicherweise eine passendere Form der direkten Diskussion dargestellt hätten, hätte er sie damals zur Verfügung gehabt.

Spricht man über avantgardistisches, experimentelles Theater des frühen 20. Jahrhunderts, so kommt man vor allem an dem Nachlass Bertolt Brechts nicht vorbei. Bei Brecht wurde die performative Funktion des Theaters, also der „Vollzug der Handlung“, stark in den Hintergrund gedrängt.²⁸ Im Vordergrund stand primär das Erzählen auf der Bühne.²⁹ Sein episches Theater revolutionierte die Bühne durch den Verfremdungseffekt, der dem Zuschauer eine „distanziert-reflektierende Haltung“ auferlegte und somit endgültig mit dem naturalistischen Theater des 19. Jahrhunderts brach.³⁰ Im Hinblick auf die Geschichte des intermedialen Theaters könnte man behaupten, dass Brecht den Weg eines neuartigen Theatererlebnisses ebnete, indem er das Publikum zur Selbstreflexion aufforderte und Regisseure, die nach ihm folgten, einen alternativen Blick bezüglich der Möglichkeiten des Theaters hinterließ. Sowohl Brecht als auch Piscator, der ebenfalls den Begriff des epischen Theaters für seine Inszenierungen nutzte, hatten vor allem die Intention zeitgemäßes Theater zu machen,

²³ Erika Fischer-Lichte. *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*. Tübingen, Basel: Francke 1993. S. 305.

²⁴ Vgl. Heinrich Goertz. *Erwin Piscator in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch 1974. S.7.

²⁵ Ebd. S. 8.

²⁶ Enghart. 2013. *Theater der Gegenwart*. S. 28.

²⁷ Vgl. Goertz. 1974. *Piscator*. S. 7.

²⁸ Vgl. Fischer-Lichte. 1998. *Theater seit den 60er Jahren*. S. 2-3.

²⁹ Vgl. Ebd.

³⁰ Vgl. Enghart. 2013. *Theater der Gegenwart*. S. 38.

das „komplexe historische, politische und wirtschaftliche Zusammenhänge analysieren, darstellen und erklären“ sollte.³¹ Und diesem Vorhaben stimmen auch die Theatermacher der Gegenwart bis zu dem heutigen Moment weiterhin zu.

Stellen die Beispiele Piscators und Brechts noch sehr indirekte Verwandtschaften zu dem intermedialen Theater von heute dar, so liefert die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts bereits konkretere Beispiele, in denen vor allem die Theatervorlagen, die sich fortgehend von dem klassischen dramatischen Text vorangegangener Epochen entfernten, eine immer wichtigere Rolle spielten.

2.1. Die 1960er bis 1990er – Wendungen, Brüche, Experimente

Deutlicher zu erkennende Ursprünge des intermedialen Theaters sind seit den 60er Jahren zu beobachten. Ein großer Bruch zwischen dem Theater des frühen 20. Jahrhunderts, das wie oben erwähnt vorwiegend von Brechts Realismus Vorstellungen eingenommen war, und den frühen 60er Jahren, war laut Ansicht Fischer-Lichtes unter anderem die Entstehung von Veranstaltungen wie dem „untitled Event“.³² Diese Form der darstellenden Kunst sah vor allem die Rückkehr des Performativen, das in den 50er Jahren vollkommen vernachlässigt worden war.³³ Hinter dem Begriff des „untitled Event“, für den auch „Happening“ oder „Aktions-Kunst“ Synonyme bilden, verbargen sich offen gestaltete Performances, die aus einzelnen Inszenierungselementen verschiedener Künstler bestanden und „die nicht gedeutet, sondern erfahren werden wollten“.³⁴ Das Hauptunterscheidungsmerkmal zu klassischeren Theaterinszenierung bildete die Ablösung einer „rational-logische[n] narrative[n], [zu einer] assoziative[n], zufällige[n] Dramaturgie“.³⁵ Die Verbindung von Theater bzw. Performance und elektronisch-digitalen Medien führte in den 60er Jahren, den Anschauungen Martina Leekers nach, schließlich zu der Entstehung einer Kunstform, die weder ganz dem Theater noch der Performance zuzuordnen war.³⁶

Das durch die Performance wieder neu entfachte Spannungsverhältnis von referentieller und performativer Funktion der Theaterzeichen ermöglichte es dem

³¹ Vgl. Fischer-Lichte. 1993. *Kurze Geschichte*. S. 334-335.

³² Vgl. Fischer-Lichte. 1998. *Theater seit den 60er Jahren*. S. 3.

³³ Vgl. Ebd.

³⁴ Vgl. Fischer-Lichte. 1993. *Kurze Geschichte*. S. 411.

³⁵ Englhart. 2013. *Theater der Gegenwart*. S. 47.

³⁶ Vgl. Martina Leeker. „Theater und Medien. Eine (un-)mögliche Verbindung?“. In: Martina Leeker (Hg.). *Maschinen, Medien, Performances. Theater an der Schnittstelle zu digitalen Welten*. Berlin: Alexander 2001. S.10-33. S. 11.

Zuschauer, „völlig neue Arten der Wahrnehmung zu erproben“³⁷, da der etablierte Werkcharakter vorangegangener Theaterkunst größtenteils aufgelöst wurde.³⁸ Dies bedeutete für das Publikum vorrangig eine Anpassung an eine neue Theaterästhetik auf eine herausfordernde, provokante Art und Weise. Denn das neu entstandene Verhältnis zwischen Schauspieler und Zuschauer ließ ebenfalls „die Frage der Zuschauerpartizipation“ aufkommen.³⁹ Das wohl prägnanteste Beispiel ist hierbei Peter Handkes *Publikumsbeschimpfung*, das 1966 unter der Regie Claus Peymanns Uraufführung in Frankfurt am Main feierte. Die direkte Konfrontation des Publikums durch die Akteure auf der Bühne forderte das Publikum zur Gegenreaktion heraus. Dieses antwortete auf die Beleidigungen und Befehle der Schauspieler mit aktivem Handeln und Widerspruch, wodurch zum ersten Mal in der Geschichte des Theaters ein Rollentausch von Schauspieler und Zuschauer stattfand.⁴⁰

Doch nicht nur auf Seiten des Publikums entstand zu dieser Zeit durch diese Umbrüche ein vollkommen neues Theatererlebnis. Auf Seiten der Theaterschaffenden fanden sich sogenannte Produktionskollektive zusammen, die die Idee des Regisseurs als Alleinschaffenden verdrängten und das Inszenieren zu einem demokratischen Prozess umwandelten, was Arno Paul als einen erheblichen Umbruch innerhalb der Theaterwelt beschreibt.⁴¹ Von nun an bekamen mehr Beteiligte Zugriff auf die Entstehung und Interpretation der Stücke, was letztendlich zu einer Veränderung der Klassiker-Erschließung führte.⁴² Von dort an flossen die unterschiedlichsten Inspirationen aus diversen Kunstbereichen in das Endprodukt auf der Bühne mit ein, unter anderem auch aus dem Bereich der visuellen Künste. Fischer-Lichte bezeichnet die Entwicklungen der 60er Jahre daher als Bruch mit dem „traditionellen bürgerlichen Kunstverständnis“, da die Bühne durch die Integration von Musik, Tanz, Malerei und Film als gleichberechtigte Theatermittel einen multimedialen Charakter entwickelte.⁴³ Zu dem Zeitpunkt scheinen diese Elemente allerdings eher nebeneinander zu existieren als gemeinsam ein neuartiges Gesamtkunstwerk zu schaffen.

Auch ein genauerer Blick auf das ‚arme Theater‘ des polnischen Theatermakers Jerzy Grotowski, der nach internationaler Meinung „foremost artist of experimental

³⁷ Fischer-Lichte. 1998. *Theater seit den 60er Jahren*. S. 7.

³⁸ Vgl. Fischer-Lichte. 1993. *Kurze Geschichte*. S. 411.

³⁹ Vgl. Ebd., S. 417

⁴⁰ Vgl. Ebd.

⁴¹ Vgl. Arno Paul. „Vom Krebsgang des Stadttheaters. Trotz der nationalen Wiedervereinigung blieb das deutsche Schauspiel im Schatten der siebziger und achtziger Jahre“. In: *Forum Modernes Theater*. 15. 2 (2000). S. 99-112. S.101.

⁴² Vgl. Ebd.

⁴³ Vgl. Fischer-Lichte. 1998. *Theater seit den 60er Jahren*. S. 8.

theatre in the world“⁴⁴, verrät, weshalb auch diese Art des Theaters einen erheblichen Einfluss auf die Entwicklung des intermedialen Gegenwartstheaters hatte. In den frühen 60er Jahren, während seiner Krakauer Inszenierungen im Teatr Trzynastu Rzędów (dem Theater der dreizehn Reihen), löste sich Grotowski von vielen Konventionen des damaligen Theaters. Beachtlich ist hierbei, dass dort zum ersten Mal die heute weit verbreitete Formulierung ‚inszeniert nach‘ benutzt wurde, da Grotowski sehr frei mit den Textvorgaben umging, die er für seine Performances nutzte.⁴⁵ Grotowski war dafür bekannt, sich von allen theaterfremden Darstellungsmitteln, wie Video, abzuwenden, da seiner Meinung nach das Theater niemals den Film in seinen technischen Darstellungsmöglichkeiten übertrumpfen könnte.⁴⁶ Doch gerade die Entscheidung, das Theater auf das rein Körperliche zu konzentrieren, führte letztendlich dazu, dass Grotowskis Performances den Definitionsrahmen des Theatralen so sehr ausweiten musste, dass er sich schließlich dazu entschloss, ihn ganz zu verlassen und zu einem ‚Labor Institut‘ für darstellende Kunst zu werden, die er als „para-theatrical experiments“ bezeichnete.⁴⁷ Auch wenn Grotowski kein Befürworter eines intermedialen Theaters war, so lassen sich dennoch Parallelen zwischen beiden Theaterformen aufweisen. Grotowski beschrieb sein Theater vorwiegend als autonom. So schreiben Burzynski und Osinski:

The text is here but one – though not negligible – element of performance. [...] The producer treats the play fairly freely – cutting, transposing, shifting the accents [...]. He makes it his object also to give the works – made commonplace and banal by school reading and heavy by routine – a living contemporary relevance.⁴⁸

Und genau diese „living contemporary relevance“⁴⁹ spielt bei experimentellen Theatermachern wie Kay Voges bis heute eine wichtige Rolle. Grotowski zog damals jedoch eine andere Schlussfolgerung daraus und wählte, beziehungsweise reduzierte, dementsprechend seine Theatermittel. Auch wenn nicht intermedial geprägt, so stellt sein Schaffen einen weiteren Umbruch der Theatergeschichte dar, der zu einem freieren Umgang mit Theaterinhalten und Theaterformen führte. So lässt sich festhalten, dass die Arbeit von Piscator, Brecht, Grotowski und anderen vor allem auch einen „bis zur Unkennbarkeit ausgedehnten Theaterbegriff“ verursachte und darüber hinaus, nach

⁴⁴ Tadeusz Burzynski & Zbigniew Osinski. *Grotowski's Laboratory*. Warschau: Interpress Publishers 1979. S. 101.

⁴⁵ Vgl. Ebd. S.13.

⁴⁶ Vgl. Enghart. 2013. *Theater der Gegenwart*. S. 38; Burzynski & Osinski. 1979. *Grotowski's Laboratory*. S. 101.

⁴⁷ Vgl. Burzynski & Osinski. *Grotowski's Laboratory*. S. 102-103, 107.

⁴⁸ Ebd. S. 13.

⁴⁹ Ebd.

Ansicht Fischer-Lichtes, in der „Entgrenzung des Theaters“ resultierte.⁵⁰ Letztendlich waren dies jedoch vielmehr die ersten Schritte in der Entwicklung einer abermals neuen Theaterästhetik – ein Prozess den das Theater seit Anbeginn seiner Existenz kennt.

Die 70er Jahre gingen ähnlich experimentell weiter und bieten laut Paul den „schärfste[n] Einschnitt in der bundesdeutschen Theatergeschichte vor der Wiedervereinigung, [da] auf verschiedensten Gebieten Innovationen und Gipfelleistungen zustande kamen, die bis heute nachwirken“.⁵¹ Die zunehmende Demokratisierung theaterinterner Prozesse wurde vorwiegend durch eine Reihe von Intendantenwechseln im Jahre 1972 ausgelöst. So wurden die alteingesessenen Intendanten der Vorkriegsära von jüngeren Leitern aus Bereichen wie Regie und Theaterkritik abgelöst, die sich „wieder näher mit den realen geistigen Problemen der Gegenwart“ auseinandersetzten.⁵² Es wurde fortan ein Theater geschaffen, das eine „produktive Verschränkung von kritischer Text- und Gesellschaftsanalyse“⁵³ darbot. Zeitgleich dazu waren die 70er Jahre auch die Zeit neuer Autoren und Regisseure und deren neuinterpretierter Texte für die Bühne. Nennenswert in dieser „Klassiker-Renaissance“ sind hier z.B. „Zadeks anarchische [...] Shakespeare-Erkundung“, oder auch die Texte von Botho Strauß und Heiner Müller.⁵⁴ Diese Generation der Theatermacher wagte sich auch an innovativere Spielorte. Man verließ die Guckkastenbühne, um exterritorial z.B. in Fabrik- und Lagerhallen zu spielen, sodass der Raum der Darstellung selbst eine immer wichtigere Bedeutung in der Inszenierung erhielt.⁵⁵ Der Theaterwissenschaftler Christopher Balme schreibt, dass mit dieser räumlichen Ausbreitung über den Rand der Bühne hinaus versucht wurde, „den alten Gegensatz Kunst versus Leben als ein vornehmliches Problem zu entlarven“.⁵⁶ Somit schuf das Theater der späten 60er und frühen 70er Jahren bereits damals einen Neuansatz der Theorie Max Hermanns, für den das Raumerlebnis aufgrund der Immobilität der Bühne ein grundlegendes Problem für das Realitätsverständnis des Theaters war.⁵⁷

⁵⁰ Vgl. Fischer-Lichte. 1993. *Kurze Geschichte*. S. 412.

⁵¹ Paul 2000. *Vom Krebsgang der Stadttheaters*. S.100.

⁵² Vgl. Günter Rühle. 1976. *Theater in unserer Zeit*. Bd. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag. S. 212-213.

⁵³ Paul. 2000. *Vom Krebsgang des Stadttheaters*. S. 102.

⁵⁴ Vgl. Ebd. S. 101-102.

⁵⁵ Vgl. Ebd. S. 102.

⁵⁶ Vgl. Christopher Balme. *Einführung in die Theaterwissenschaft*. 4. Auflage. Berlin: Erich Schmidt 2008. S. 150.

⁵⁷ Vgl. Max Hermann. „Das theatrale Raumerlebnis“. In: *Beilage zur Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 25 (1931). S. 152-163. S. 153.

Nachdem in den 60er Jahren die Bühne praktisch entleert worden war und der geistige Inhalt des politischen Aktivismus die Bildkraft in den Hintergrund verdrängt hatte, entwickelten die Regisseure der 70er Jahre im Gegensatz dazu eine vollkommen neue Bildsprache und machen somit das Bildtheater populär.⁵⁸ Die Inszenierungen, die dieser neuen Bildlichkeit nachgingen, entwickelten einen zweideutigen Charakter, bei dem der Zuschauer seine neu erlangte Sehfreiheit nutzen musste:

Statt Illustration: Imagination, statt Gefälligkeit: Eigengesetzlichkeit, statt Reproduktion: Interpretation. Was einer sagt (z.B. der reiche [sic] in Peer Gynt) wird nun eingepägt durch die Art wie er sitzt, wie er aufspringt – mehr durch das Auge als über das Ohr.⁵⁹

So wird die Bühne oftmals zu einer Phantasielandschaft, in der sich das Schauspiel „jenseits der Real-Logik“ bewegt und die „Entfremdung des Vertrauten“ als neues Stilmittel für sich entdeckt.⁶⁰ Für die Inszenierung von Klassikern bedeutete dies außerdem eine starke Enthistorisierung.⁶¹ Eines der wohl extremsten Beispiele stellte das auf sechs Seiten gekürzte Drama *Die Hamletmaschine* (1977) von Heiner Müller dar, welches thematisch Shakespeares *Hamlet* (ca. 1600) zwar noch aufgriff, das Stück jedoch vollkommen verfremdete und die Erzählung auf eine Meta-Ebene übertrug – ein populäres Stilmittel der Dramatik, das sich in den 80er Jahren noch deutlicher abzeichnen sollte.⁶² Paul erkennt im Theater der 70er Jahre die frühen Anfänge eines „analytisch-aufklärerisch“ dekonstruktiven Theaters, wie es sonst häufig erst den 90er Jahren zugeordnet wird.⁶³

Während sich in den 70er Jahren der politische und expressionistische Ansatz, der sich in den 60er Jahren entwickelt hatte, in Form von allerlei obskuren und dekonstruierenden Texten und Inszenierungen ausleben konnte, war in den 80er Jahren eine deutliche Entpolitisierung der Theaterszene zu beobachten.⁶⁴ Denn „die Schreiber der 80er Jahre verband kein Vorbild“ mehr.⁶⁵ Viele der einstigen Revolutionäre stiegen auf zu Intendanten großer Schauspielhäuser und verdrängten somit den politischen Aktivismus auf die Off-Bühnen der freien Szene in das sogenannte „Underground

⁵⁸ Vgl. Rühle. 1976. *Theater unserer Zeit* [Bd. 1]. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976. S. 224-226.

⁵⁹ Ebd. S. 226

⁶⁰ Vgl. Ebd. S. 228.

⁶¹ Vgl. Ebd. S.229.

⁶² Paul. 2000. *Vom Krebsgang des Stadttheaters*. S. 102-103.

⁶³ Vgl. Ebd. S. 102.

⁶⁴ Vgl. Enghart. 2013. *Theater der Gegenwart*. S. 51.

⁶⁵ Georg Hensel. *Spiel's noch einmal. Das Theater der 80er Jahre*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990. S. 20.

Theater“.⁶⁶ Was für das städtische Theater übrigblieb, war ein Zustand der Stagnation auf inhaltlicher Ebene.⁶⁷

Gleichzeitig wurde jedoch immer deutlicher auch die neu gewonnene Kompetenz des Publikums in Anspruch genommen, sprich aktives Zuschauen durch komplexere Bühnenbilder zu animieren, um so eine neue Form der theatralen Kommunikation zu ermöglichen.⁶⁸ Erheblich trug hierzu auch die Entstehung neuer Medienlandschaften bei: das zuvor bereits erwähnte Bildtheater wurde durch die gesellschaftliche Konkurrenz der sich rasant entwickelnden visuell-elektronischen Medien Film und Fernsehen zu einem immer populärerem Stilmittel.⁶⁹ Die Postdramatik wirft unter anderem, über die Grenzen der Theaterwissenschaft hinausreichend, Fragen zum Verständnis der Realitätsdefinition innerhalb des Theaters auf. In der Literatur wurde viel über die „Derealisierung der Wirklichkeit durch die elektronischen Medien [und] das Unwirklichwerden [sic] des Wirklichen“⁷⁰ diskutiert. Und so stellten sich diese Fragen auch für die Regisseure des Theaters der 80er und 90er Jahre. Die Inszenierungen des (Ost-)Berliner Regisseurs und Intendanten Frank Castorf beispielsweise spielten mit den Realitätsvorstellungen des Publikums mithilfe des Einsatzes neuer Videotechnik, mittels derer Schauspieler in externen Räumen auf der Bühne gezeigt werden konnten. Allerdings wusste das damalige Publikum oftmals nicht, ob es sich bei diesen Videoprojektionen um Aufzeichnungen oder simultan gefilmtes Material handelte, wodurch Castorf eine Dekonstruktion der Realität bezweckte und nach verbreiteter Ansicht einen „fälligen Paradigmenwechsel im deutschen Stadttheater“⁷¹ vollzog.

So wurde in den 90er Jahren aus dem Theater der Multimedialität, das zu Beginn des 20. Jahrhunderts bereits von Piscator erprobt wurde, nach und nach ein intermedialeres, in dem die kombinierten Medienformen zunehmend miteinander interagierten anstatt ausschließlich nebeneinander zu existieren.⁷² Auch in der Wissenschaft findet der Begriff „Intermedialität“ zu diesem Zeitpunkt eine breitere

⁶⁶ Vgl. Enghart. 2013. *Theater der Gegenwart*. S. 52.

⁶⁷ Vgl. Paul. 2000. *Vom Krebsgang des Stadttheaters*. S. 102.

⁶⁸ Vgl. Fischer-Lichte. 1993. *Kurze Geschichte*. S. 418-419.

⁶⁹ Vgl. Enghart. 2013. *Theater der Gegenwart*. S. 61.

⁷⁰ Klaus Bartels. „Das Verschwinden der Fiktion. Über das Altern der Literatur durch den Medienwechsel im 19. Und 20. Jahrhundert“. In: Rainer Bohn, Eggo Müller und Rainer Ruppert (Hg.). *Ansichten einer künftigen Medienlandschaft*. Berlin: Sigma Edition 1988. S. 239-256. S. 239.

⁷¹ Paul. 2000. *Vom Krebsgang des Stadttheaters*. S. 105; siehe auch: Enghart. 2013. *Theater der Gegenwart*. S. 86.

⁷² Vgl. Enghart. 2013. *Theater der Gegenwart*. S. 86.

Verwendung.⁷³ Allgemein gilt das Theater der 90er Jahre als eines der ständigen Transformation, da zu dem Zeitpunkt „andere Künste, Medien [und] kulturelle Veranstaltungen“ auf der Bühne fließend ineinander übergingen.⁷⁴ Das Theater wurde so zu einem Labor der Künste und entwickelte immer stärkere intermediale Qualitäten.⁷⁵ Das „große Publikum“, wie Arno es benennt, wurde wie nahezu nie zuvor in seinen künstlerischen Erwartungen verstört, da die Inszenierungen von Castorf, Rene Pollesch oder Frank Baumbauer durch ihren dekonstruktiven Charakter „mehr oder minder heftige Kontroversen hervorriefen“.⁷⁶ Andererseits traf Castorf mit seiner „trash-Ästhetik“ den Nerv der Zeit, indem er die „aktuelle[...] Zeichensprache[...] der Jugendkultur“ für sich nutzte und dadurch auch ein jüngeres Publikum mit seinen Stücken ansprach.⁷⁷

Wie stark der Einfluss der Medien in den 90er Jahren auf das Bühnengeschehen war, lässt sich auch daran erkennen, dass im Theater, wie auch dessen Wissenschaft, Neologismen wie ‚Theatermovie‘ immer gängiger wurden und der Film als visuelles Medium dem Theater immer häufiger als Vorlage diente.⁷⁸ Dazu kam, dass viele Regisseure wie beispielsweise Christoph Schlingensiefel, Erfahrungen aus der Filmbranche mitbrachten, und daher der Theaterkunst ein umfassendes Filmwissen vermittelten und experimentelle „Crossover-Modelle“ für die Bühne in Mode brachten.⁷⁹ Begriffe des Films wie Montage, Schnitt, Nahaufnahme oder Zoom wurden von da an auch in einer metaphorischen Übertragung für Literatur und Theater genutzt.⁸⁰ So entwickelte sich letztendlich auch der Theatertrailer, der ähnlich einem Filmtrailer eine Vorschau der Inszenierung bot und somit vollkommen neue Marketingstrategien für das Theater eröffnete.⁸¹ All diese medialen Einschnitte im Theater entwickelten sich im Hinblick auf das gegenwärtige Publikum des ausgehenden 20. Jahrhunderts und dessen Bedürfnisse, denn „[d]er Zuschauer von heute ist zuallererst Medienrezipient [und dieser] sieht Theater anders“⁸². Die zuvor beschriebenen medial-experimentellen Inszenierungsbeispiele bezeugen ebenfalls einen

⁷³ Vgl. Rajewski. 2002. *Intermedialität*. S. 1.

⁷⁴ Vgl. Erika Fischer-Lichte. „Transformationen. Zur Einleitung“. In: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Christel Weiler (Hg.). *Transformationen. Theater der 90er Jahre*. Berlin: Theater der Zeit 1999. S. 7-12. S. 8.

⁷⁵ Vgl. Ebd. S. 8-9.

⁷⁶ Vgl. Paul. 2000. *Vom Krebsgang des Stadttheaters*. S. 105.

⁷⁷ Vgl. Ebd. S. 106-107.

⁷⁸ Vgl. Eisl. *Das Genre Theaterfilm*. 2007. S.17.

⁷⁹ Vgl. Ebd. S. 28.

⁸⁰ Vgl. Rajewski. 2002. *Intermedialität*. S. 42.

⁸¹ Enghart. 2013. *Theater der Gegenwart*. S. 87.

⁸² Eisl. 2007. *Das Genre Theaterfilm*. S. 31.

Umbruch, den Balme als „Paradigmenwandel von medialer Spezifität zum Model der Intermedialität“ beschreibt, durch den auch das Theater „nun schärfer als je zuvor im Medienwechsel [steht]“.⁸³

2.2. Das 21. Jahrhundert: „Rein dekorativer Medieneinsatz war gestern“⁸⁴

Zu Beginn des 21. Jahrhunderts erlebt das Theater laut dem Theaterwissenschaftler Hans-Christian von Hermann, die Rückkehr des „Körper[s] als das Zentrum der theatralen Performance“⁸⁵. Diese sei unter anderem ausgelöst worden durch die technische Entwicklung, den Körper durch Film- und Audiotechnik so präzise wie nie zuvor in Szene setzen und aufnehmen zu können.⁸⁶ Der Fokus rückt, in anderen Worten, also vom literarischen Aspekt der Inszenierung immer weiter auf das audiovisuelle Bühnengeschehen. Diese These passend ergänzend, schreibt Jens Krammenschneider-Hunscha folgendes über das Theater des 21. Jahrhunderts:

Das Gesamtkunstwerk – zumindest im Sinne Wagners – hat scheinbar ausgedient. [...] Das epische Theater schimmert hier und dort wohl noch revolutionsnostalgisch als Stilmittel der Provokation durch das unübersichtlich gewordene Dickicht szenografischer Spielarten, die heutige Regisseure fast in voller Bandbreite zu beherrschen erwartet sind. Eine klare Haltung, wie Bühne heute zu sein hat, lässt sich daraus längst nicht mehr ableiten.⁸⁷

Die permanenten Experimente und intermedialen Fusionen der darstellenden Künste der vorangegangenen 50 Jahre scheinen diesen Zustand, den sowohl von Hermann als auch Krammenschneider-Hunscha hier darstellen, hervorgebracht zu haben. Und genau hierin liegt der Fortschritt dieses ‚neuen‘ Theaters. Anstatt einer einheitlichen Bühnenkunst präsentiert sich das Theater des 21. Jahrhunderts als facettenreiche Kunst, die das Potential dazu hat, ein heterogeneres Theaterpublikum denn je für sich zu gewinnen. Unter anderem, indem es sich auf die Gegebenheiten des gegenwärtigen Publikums einlässt. Denn der Zuschauer des 21. Jahrhunderts fordert dem Theater, als Medienrezipient, eine „Anpassung an die veränderten Sehgewohnheiten“⁸⁸ ab. So ist zu Beginn des neuen Millenniums zu beobachten, wie beispielsweise Erzählstile auf der

⁸³ Vgl. Balme. 2008. *Einführung in die Theaterwissenschaft*. S. 156.

⁸⁴ Kotte. 2007. *Theater im Kasten*. S.7.

⁸⁵ Christopher Balme, Joachim Fiebach, Hans-Christian von Hermann [u.a]. „Hellerauer Gespräche: Theater als Medienästhetik oder Ästhetik mit Medien und Theater?“. In: Martina Lecker (Hg.). *Maschinen, Medien, Performances. Theater an der Schnittstelle zu digitalen Welten*. Berlin: Alexander Verlag 2001. S. 405- 433. S. 411.

⁸⁶ Vgl. Ebd.

⁸⁷ Jens Krammenschneider-Hunscha. „Über die Notwendigkeit, Medien auf ihre Herkunft und Effekte hin zu befragen“. In: Ralf Bohn & Heiner Wilharm (Hg.). *Inszenierungen und ihre Effekte: Die Magie der Szenografie*. Bielefeld: Transcript 2013. S. 103-133. S. 120.

⁸⁸ Ebd.

Bühne eine zunehmend filmische „(Schnitt-) Dramaturgie“ entwickeln – auch ohne direkt mit Leinwand und Kamera auf der Bühne arbeiten zu müssen.⁸⁹ Dies zeigt sich z.B. in Bildcollagen, einem schnelleren Bildwechsel oder anhand von Filmziten und Referenzen zu bekannten Film- und Fernsehformaten.⁹⁰ Zum ersten Mal ist nun eine wahrhaftig „hybride form“ von Theater und Film in Inszenierungen zu beobachten, in der Multimedialität durch Intermedialität, im Sinne einer permanenten Konkurrenz und Gleichberechtigung beider Medien im Verhältnis miteinander, größtenteils ersetzt wird.⁹¹

Jedoch ist hierbei wichtig zu beachten, dass Theater über die bloße Verwendung der neuen Medien hinausgeht. Lengers, Matzke und Arioli bezeichnen diese Nutzung als „Theatralisierung der Technologie der Medien“⁹², da Theater sich von da an oftmals, über den „rein dekorativen Medieneinsatz“⁹³ hinaus, auf eine sehr spielerisch-kreative Weise das Medium Film zu Nutze macht, um es in seiner Performance als ein Teilelement fungieren zu lassen. Abermals kommt hier die Stärke des Theaters zum Vorschein, sich unterschiedlichster Medienformate bedienen zu können, ohne seine eigene Spezifität zu verlieren.⁹⁴ Kreativ nutzen auch die Schauspieler die durch den allgegenwärtigen Medieneinfluss gewonnenen neuen Schauspieltechniken für sich. Zum einen verändern „medial geprägte Gesten, Unterhaltungsrhetorik [und] Anspielungen auf die Trivialunterhaltungen des Fernsehens“ sowohl das Vokabular als auch das Körperbewusstsein des Schauspielers.⁹⁵ Zum anderen können Schauspieler ihren Körper und ihre Stimme nun realistischer einsetzen, da durch die Verwendung von Kamera, Leinwand und Mikroports das Bühnengeschehen vergrößert bzw. verstärkt wird und so eine überzogene Spielweise redundant wird.⁹⁶ Auch hierin zeigt sich ein indirekter Einfluss der Filmkunst auf das Theater. Veranschaulicht wird diese neue Form der Intermedialität zum Beispiel in Castorfs Inszenierung von Bulgakows *Der Meister und Margarita* (1966), die 2002 Premiere am Burgtheater Wien sowie an der Berliner Volksbühne feierte.⁹⁷ Auch hier ist die zuvor erwähnte hybride Form des Filmtheaters

⁸⁹ Vgl. Eisl. 2007. *Das Genre Theaterfilm*. S. 25.

⁹⁰ Vgl. Birgit Lengers, Mieke Matzke, und Ann-Marie Arioli. „Film und Theater – Produktive Mischverhältnisse und Missverständnisse“. In: *Dramaturg 2* (2003). S. 19-22. S. 20-21.

⁹¹ Vgl. Silvie von Kaenel. „Was vermag Video auf dem Theater?“. In: Andreas Kotte (Hg.). *Theater im Kasten*. Zürich: Chronos 2007. S. 91-160. S. 137.

⁹² Lengers, Matzke, Arioli. 2003. *Film und Theater*. S. 20.

⁹³ Kotte. 2007. *Theater im Kasten*. S. 7.

⁹⁴ Vgl. Enghart. 2013. *Theater der Gegenwart*. S. 85.

⁹⁵ Vgl. Lengers, Matzke, Arioli. 2003. *Film und Theater*. S. 20.

⁹⁶ Vgl. von Kaenel. 2007. *Video auf dem Theater*. S. 132.

⁹⁷ Vgl. Ebd.

wiederzuerkennen. Denn bei Castorf ist die Kamera permanent im Einsatz und eröffnet den Zuschauern Zugang zu Räumlichkeiten, die sich fernab der Bühne befinden sowie den Schauspielern eine intimere Spielweise durch Nahaufnahmen und eine neu gewonnene „Privatheit“ in externen Räumen.⁹⁸

Nicht nur bei Castorfs Inszenierungen kommt immer häufiger eine Live-Kamera zum Einsatz. Petersen-Jensen erwähnt z.B. die Showgruppe Blue Man Group und deren Einsatz von Kameras, um zu zeigen, welchen enormen Einfluss diese auf den gesamten Eindruck einer Performance haben können.⁹⁹ Während der Show filmen sich die Blue Men sowohl selbst als auch Teile des Publikums. „The audience is aware of their whole environment, and the whole environment becomes a part of the performing space.“¹⁰⁰ Auch hier wird sich immer mehr von dem Zuschauer als passivem Betrachter distanziert. Hinzu kommt die Tatsache, dass Kameratechnologien von Jahr zu Jahr eine bessere Bildqualität und kompaktere Größe erlangen, was den Gebrauch erleichtert und die Einsatzmöglichkeiten auf der Bühne vervielfacht. Der Film wird nun experimentell dazu genutzt, ganze Erzählstränge zu visualisieren, um beispielsweise eine Vorgeschichte auf eine nonverbale Art zu präsentieren. So wird auch in der Dortmunder Produktion *Elektra* (Spielzeit 2014/15) Video verwendet um z.B. Visionen der Mutter und Rückblenden in die Kindheit Elektras darzustellen, ohne weitere Schauspieler einsetzen zu müssen.¹⁰¹ Der Einsatz des Videomaterials verhilft dem Theater auf diese Weise zu einem neuen Realitätskonzept des Bühnenbildes.¹⁰²

Das wohl neuste Phänomen der medialen Einflüsse auf die Bühne stellt die virtuelle Welt dar, eine Entwicklung, die in der Theaterwelt und deren Wissenschaft bis dato höchst umstritten ist. Dabei bedeutet das Internet eine enorme Möglichkeit für das Theater: Petersen Jensen berichtet z.B. von einer „siebten Bühne“ als Online Plattform für das John F. Kennedy Center for the Performing Arts in Washington, mit dem ein Versuch gestartet wurde, junge, internetaffine Zuschauer wieder für eine klassische Kunstform zu begeistern.¹⁰³ Ebenfalls ermöglicht das Internet eine Interaktivität, die das Theater zuvor noch nicht erlebt hat. In Dortmund konnten die Zuschauer nach der besagten *Hamlet* Inszenierung ihre Meinung über die soziale Medien Plattform *Twitter*

⁹⁸ Vgl. Ebd.

⁹⁹ Vgl. Petersen Jensen. 2007. *Theater in a Media Culture*. S. 83.

¹⁰⁰ Ebd.

¹⁰¹ Vgl. Edda Breski. „Paolo Magelli inszeniert in Dortmund ‚Elektra‘ mit Rock von Paul Wallfisch“. *Westfälischer Anzeiger*. 09.02.2015. (Aufgerufen am 09.11.2015). <<http://www.wa.de/kultur/paolo-magelli-inszeniert-dortmund-elektra-rock-paul-wallfisch-4719039.html>>

¹⁰² Vgl. von Kaenel. 2007. *Video auf dem Theater*. S. 133.

¹⁰³ Vgl. Petersen Jensen. 2007. *Theater in a Media Culture*. S. 47.

direkt auf eine Leinwand an die Bühne schicken. Schauspieler, die zuvor noch auf der Bühne standen sowie der Regisseur selbst antworteten direkt auf dieser Leinwand. Das ‚Twittern‘ ersetzte den Abschlussapplaus an diesem Abend.¹⁰⁴

Über die direkte Verwendung der virtuellen Welt auf der Bühne hinaus entsteht momentan im Internet ein neues Rahmenprogramm des Theaters, das dem Publikum weitreichende Informationen über die Inszenierungen bietet. Die positive Resonanz dessen ist zum Beispiel schon am Broadway in New York zu beobachten:

“Playbill Digital“ allows online fans of Broadway plays to interface with other audience members in chat rooms. An online spectator can digitally view scenes from the revival of [a musical] as well as scenes from the pre- and post-show experiences of the cast and audience. They can also watch an online lecture about the director [...] and his directorial style and the choices that were made in the pre-production staging [...].¹⁰⁵

Solch ein Angebot kann sich das Theater wiederum zunutze machen, um das Publikum im Voraus besser auf seine Inszenierungen vorzubereiten und somit die Zufriedenheit des Zuschauers eher garantieren zu können. Eine Hilfestellung, die in Anbetracht der wachsenden Konkurrenz vielzähliger Unterhaltungsmedien immer wichtiger zu werden scheint. Petersen Jensen sieht die Beziehung zwischen dem Internet und dem Theater daher auch als symbiotischer als das frühe Verhältnis von Theater und Film oder auch Fernsehen an.¹⁰⁶ Denn die Möglichkeiten des Internets scheinen durchaus weitläufiger zu sein und auch auf sekundäre Aspekte wie z.B. das Theatermarketing abzielen. So lässt sich das Theater des 21. Jahrhunderts am ehesten durch zwei prägnante Hauptbegriffe definieren, die einen konstanten Einfluss auf die Art des Theatermachens der letzten 15 Jahre hatten: Intermedialität und Digitalisierung.

2.3. Das Theater und die Intermedialität

Das symbiotische Verhältnis von Theater und visuellen Medien beschreibt Petersen Jensen wie folgt: „Theatre and Media corporations regularly work to control, manipulate and even reinvent the techniques of the other medium to benefit the unique strengths of their own medium“¹⁰⁷. Doch stellt sich bei dieser Beobachtung zunächst die Frage, ob Theater überhaupt als ein Medium zu definieren ist. Die Meinungen zu diesem Thema sind so weitreichend wie kontrastierend. Erika Fischer-Lichte plädiert aufgrund der Unmittelbarkeit und Körperlichkeit des Schauspielers, die ihrer Ansicht

¹⁰⁴ Vgl. Friederike Felbeck. 2014. *Geisterbilder aus dem Internet*. Online.

¹⁰⁵ Petersen Jensen. 2007. *Theater in a Media Culture*. S. 46.

¹⁰⁶ Vgl. Ebd. S. 47.

¹⁰⁷ Ebd. S. 26.

nach die Grundvoraussetzung dieser Kunst darstellt, gegen eine solche Einordnung des Theaters.¹⁰⁸ Das Hauptargument stellt bei dieser verbreiteten Ansicht meist das Verharren auf der Unmittelbarkeit und der darstellenden Körperlichkeit, die das Theater primär bestimmen würden und bei einem Medium als Vermittler nicht mehr gegeben seien.¹⁰⁹

Ein klarer Befürworter des Medienbegriffs ist dagegen Christopher Balme:

Denn das Theater in Reinform, von dem die Theatertheorie ausgeht, hat nie existiert. Es hat noch nie diese Grundsituation von Eric Bentley: A verkörpert B, während C dabei zuschaut, gegeben. Dennoch wird sie uns Theaterwissenschaftlern eingetrichtert. [...] Das Theater hat sich immer mit anderen Medien auseinandergesetzt.¹¹⁰

An anderer Stelle lässt Balme eine weniger radikale Ansicht walten und gesteht zum Beispiel dem armen Theater Grotowskis oder auch Peter Brooks' die Minimalformel nach Bentley zu.¹¹¹ Dennoch bleibt für ihn Theater eines der ältesten Medien.¹¹² Diese Ansicht unterstützend, argumentiert Balme mithilfe einer weiteren Aufteilung des Medienbegriffs für die Medienzuordnung des Theaters: zum einen nennt er hier die Gruppe der Kommunikationsmedien wie Radio oder auch Fernsehen, in denen, in den meisten Fällen, Fiktion und Information durch eine klare Programmstruktur sichtlich voneinander getrennt werden.¹¹³ Zum anderen erwähnt er das Kunstmedium – sprich das Theater, das als einziges Medium nahezu ausschließlich Fiktionales auf die Bühne bringt.¹¹⁴ Gleichzeitig betont Balme jedoch die Ko-Präsenz von „realen Zuschauern und Darstellern“ als Spezifität des Theaters, welche die vorherrschende Fiktionalität wieder teils aufhebt und dem Theater „eine Nähe zum Realen“ zuschreibt.¹¹⁵ Auch diese Aufteilung spricht letztendlich für die Integration des Theaters in diese Definition des Medienbegriffs.

Rajewskis Unterscheidung der verschiedenen Ausprägungen der Medialität veranschaulicht zudem die ohnehin ausgeprägte Definitionsbreite des Medium-Begriffes: Von der Intermedialität, die „die Gesamtheit aller Mediengrenzen überschreitenden Phänomene“ impliziert, ist die Intramedialität abzugrenzen, die die

¹⁰⁸ Vgl. Erika Fischer-Lichte. „Was verkörpert der Körper des Schauspielers?“. In: Sybille Krämer (Hg.). *Performativität und Medialität*. München: Fink 2004. S. 141-162. S. 161.

¹⁰⁹ Vgl. Joachim Fiebach. „Ausstellen des tätigen Darstellerkörpers als Keimzelle von Theater oder Warum Theater kein Medium ist“. In: Martina Lecker (Hg.). *Maschinen, Medien, Performances. Theater an der Schnittstelle zu digitalen Welten*. Berlin: Alexander 2001. S. 493-499. S. 493.

¹¹⁰ Balme [u.a.]. 2001. *Hellerauer Gespräche*. S. 407.

¹¹¹ Vgl. Balme. 2008. *Einführung in die Theaterwissenschaft*. S. 155.

¹¹² Vgl. Ebd.

¹¹³ Vgl. Ebd. S. 159.

¹¹⁴ Ebd.

¹¹⁵ Vgl. Ebd., 158-159.

Vermischungen und Bezüge innerhalb eines Mediums beschreibt.¹¹⁶ Als dritten Begriff nennt Rajewski die Transmedialität, die sogenannte „Wanderphänomene“ meint, die keine Medienspezifität per se besitzen, sondern vielmehr in mehreren Medien wiederzufinden sind.¹¹⁷ Rajewski bezieht sich in ihrer Argumentation immer wieder auch auf Printmedien wie den Buchdruck und die Schrift selbst, geht also über elektronisch-vermittelnde Medien hinaus, was ebenfalls für eine weite Definition des Medienbegriffs spricht. Ob Theater letztendlich als ein Medium zu definieren ist oder nicht, sei dahingestellt. In einem sind sich Theaterwissenschaftler einig – mittlerweile steht Theatergeschichte in engster Verbindung mit der Geschichte der Medien und kann, aufgrund deren konstanter Verzweigung, ohne diese nicht mehr ausreichend beschrieben werden.¹¹⁸

Bereits gegen Ende des 20. Jahrhunderts war eines der populärsten Themen in der Theaterwissenschaft „die Frage der Beziehung zwischen Technik und dem menschlichen Körper“ und dessen Auswirkung auf „ästhetische Gestaltungs- und Wahrnehmungsweisen“.¹¹⁹ Dieses Interesse hält bis heute an und hat seit kurzem auch die Frage des Internetgebrauchs in diesem Zusammenhang aufgeworfen. Man denke zum Beispiel an das Cyberleiber Festival, das 2013 in Dortmund am dortigen Schauspielhaus eine Kunst- und Informationsveranstaltung rund um das Thema Theater im digitalen Zeitalter darbot oder auch die seit 2013 jährlich stattfindende Konferenz der Heinrich-Böll-Stiftung in Berlin zum Thema „Theater & Netz“, bei denen Künstler, Wissenschaftler und Politiker über die Verbindung dieser beiden Phänomene und die kulturelle Bedeutung dessen diskutieren.¹²⁰ Denkt man an die Möglichkeiten, die sich durch die neusten Medienentwicklungen für das Theater ergeben könnten, so scheint es logisch und nötig, dass diesem Thema von Jahr zu Jahr mehr Aufmerksamkeit zukommt.

Anfang der 1960er Jahre formulierte Marshall McLuhan seine wohl bekannteste Medientheorie: „The Medium is the message“¹²¹. Der media studies Professor Paul Levinson beschreibt weiterhin, dass McLuhan mit dieser Behauptung damals versuchte deutlich zu machen, wie die Art des Sehens bzw. des Kommunizierens, durch den

¹¹⁶ Vgl. Rajewski. 2002. *Intermedialität*. S. 12.

¹¹⁷ Vgl. Ebd.

¹¹⁸ Vgl. Fiebach [u.a.]. 2001. *Hellerauer Gespräche*. S. 413.

¹¹⁹ Vgl. Balme. 2008. *Einführung in die Theaterwissenschaft*. S. 157.

¹²⁰ Vgl. Theater Dortmund. *Cyberleiber 2013*. (Aufgerufen am 01.12.2015). <<https://cyberleiber2013.wordpress.com>>; Heinrich-Böll-Stiftung. *Theater und Netz*. (Aufgerufen am 01.12.2015). <www.boell.de/de/theater-und-netz>

¹²¹ Marshall McLuhan. *Understanding Media* [Ark. Edition]. London, New York: Ark Paperbacks 1987. S.7.

Gebrauch verschiedener Medien, einen größeren Einfluss auf unser Leben hat, als der Inhalt des Kommunizierten selbst.¹²² Ein wichtiger Gedanke bei McLuhans Theorie ist, dass jedem Medium ein anderes zu Grunde liegt. So schreibt McLuhan: “[T]he content of a medium is always another medium. The content of writing is speech, just as the written word is the content of print, and print is the content of the telegraph“.¹²³ Dies veranschaulicht besonders deutlich den Übergang von direkter verbaler Kommunikation zu medial-vermittelter Kommunikation. Daher ließe sich diese Auflistung bis zum Internet, als dem neusten Medium, anwenden. So ist also der Inhalt eines jeden Mediums selbst ebenfalls immer einer Form von Medialität ausgesetzt.¹²⁴ Im Bezug auf das Theater mit all seinen technischen und digitalen Möglichkeiten, die es heute zur Verfügung hat, liefert McLuhans Medientheorie ‚the medium is the message‘ die wichtige Einsicht, dass die Kamera, der Film oder sonstige mediale Erscheinung auf der Bühne diese weitaus mehr beeinflusst als nur die inhaltliche Ebene. Das Medium wird Teil der Geschichte, des Bühnenbildes und der rezipierten Kunst des Theaters. Interessanterweise beschreibt McLuhan Medien als „extension of ourselves“, da Medien das Bewusstsein des Menschen nach außen tragen und erweitern würden.¹²⁵ Auch in dieser Mediendefinition findet sich eine starke Verbindung zur Körperlichkeit wieder.

Seit der Publikation von *Understanding Media* hat sich die Technologie verschiedener Medienformate deutlich weiterentwickelt, allen voran das Internet, das in seiner jetzigen Form zu Lebzeiten McLuhans so noch nicht existierte. Levinson stellt die These auf, McLuhans Medientheorie würde erst im digitalen Zeitalter vollkommen zur Geltung kommen, da die volle Bedeutung des Mediengebrauchs erst durch das Beispiel des Internets sein richtiges Exempel gefunden habe.¹²⁶ Denn für Levinson ist das Internet „the medium of media“, da es alle zuvor entstandenen Medienformen in sich aufnehme.¹²⁷ Bei dieser Beobachtung fällt auf, dass es McLuhan bei der Verwendung des Terminus ‚Medium‘ primär um einen Kommunikationsprozess geht, anstatt um die technischen Gegebenheiten des Mediums. Dementsprechend sieht er auch die Sprache, die wohl direkteste Form der Kommunikation, als ein Medium der

¹²² Vgl. Paul Levinson. *Digital McLuhan. A Guide to the Information Millennium*. London, New York: Routledge 2001 [1999]. S. 35.

¹²³ McLuhan. 1987. *Understanding Media*. S. 8.

¹²⁴ Vgl. Levinson. 2001. *Digital McLuhan*. S. 37.

¹²⁵ Vgl. McLuhan. 1964. *Understanding Media*. S. 7.

¹²⁶ Vgl. Levinson. 2001. *Digital McLuhan*. S. 43.

¹²⁷ Vgl. Ebd. S. 42.

Gedanken an.¹²⁸ Folglich stellt McLuhans Ansatz nach das Theater ebenfalls ein Medium dar.

Ca. 40 Jahre nach McLuhans Erkenntnissen über den Mediengebrauch wird seine Theorie um die folgende These erweitert: Der McLuhan Experte Derrick de Kerckhove behauptet, durch die rasante Entwicklung der Kommunikationstechnologien würde die Schnittschnelle zwischen dem menschlichen Körper und Maschinen (wobei Maschine hier gleichzusetzen ist mit dem Begriff Medium) zu einer immer direkteren, da sich die „Organisation der körperlichen Praktiken“ verändere.¹²⁹ Er benutzt den englischen Begriff „Interface“, der klarer als der deutsche Begriff „Schnittstelle“ verdeutlicht, dass die sich fortlaufend weiterentwickelnde Technologie der Medien den menschlichen Körper intensiver und direkter mit seiner Computer-regulierten Umgebung verbindet als jemals zuvor.¹³⁰ De Kerckhove bezieht sich hierbei auf die Aussage McLuhans, der Mensch hätte sich durch die Entwicklung elektronischer Medien einerseits einer Veräußerlichung seines Wesens bzw. seiner Gedanken unterzogen, andererseits dadurch jedoch gleichzeitig eine Verinnerlichung der Medien bewirkt.¹³¹ So schreibt de Kerckhove: „In der abendländischen (medientechnischen) Kulturgeschichte markiert der Wandel von der Schrift zur Elektrizität die historische Ausprägung der Mediatisierung menschlicher Existenz“¹³². Es ist genau diese Aussage, die den Kernpunkt der Intermedialitätsdiskussion anspricht: Da der Mensch seit Anbeginn der Elektrizität einer konstanten Mediatisierung unterworfen ist, scheint es auch für das Theater als gegenwärtiges Kunstmedium nahezu ein Muss zu sein, Medien in seine Kunst zu integrieren und dieses Thema auf diese Weise zur Sprache zu bringen.

Darüber hinaus veranlasste der rege Mediengebrauch der letzten Jahrzehnte die Theaterwissenschaft darüber nachzudenken, was die Mediatisierung des Menschlichen auch für Auswirkungen auf Realitätsvorstellungen der Gesellschaft haben könnte. Alla Sosnovskaya beschreibt den Realismus des Theaters als:

¹²⁸ Vgl. McLuhan. 1987. *Understanding Media*. S. 8.

¹²⁹ Vgl. Derrick de Kerckhove. „Man-machine-direct-connect“. In: Martina Leeker (Hg.). *Maschinen, Medien, Performances. Theater an der Schnittstelle zu digitalen Welten*. Berlin: Alexander 2001. S. 685-704. S. 687-689.

¹³⁰ Vgl. Ebd.

¹³¹ Vgl. Ebd. S. 686.

¹³² Ebd. S. 686-687.

the creation of atmosphere of show, of a theatrical magic, and of suddenness that transfers the spectator's perception from the atmosphere of his daily life into that of a new theatrical reality that exists in accordance with it's own, special laws.¹³³

Dieses außergewöhnliche Realitätsempfinden, das Sosnovskaya beschreibt, findet sich in den frühesten Formen des Theaters wieder. So wurden die erwähnten ‚besonderen Gesetze‘ des Theaters ab Mitte des 20. Jahrhunderts auch durch den dominanten kulturellen Status visueller Medien innerhalb der westlichen Gesellschaft maßgeblich beeinflusst und, nach der Ansicht Petersen Jensens, darüber hinaus unwiderruflich verändert.¹³⁴ Der Bühnenrealismus ist daher zu jeder Epoche und mit jeder Generation neu zu definieren.¹³⁵ Folglich spielt die neue Medienkompetenz des Publikums ebenfalls eine Rolle in Bezug auf die Realitätsrezeption des Theaters. „The acceptance of a staged reality shifts and changes as individual audiences shift and change and the constructs and conventions acceptable to the participant spectators govern their perception of reality“. ¹³⁶ Gleichzeitig betont Petersen Jensen die positiven Veränderungen, durch den Einsatz von Medientechnologie auf der Bühne, da diese dazu beitragen kann, Theater in seinem Streben, Realität zu vermitteln, unterstützen kann, „by engaging audiences in a dialogue rooted in a cultural reality“. ¹³⁷ Aus dieser Diskussion wird vor allem deutlich, wie wichtig es für das Theater ist, sich mit modernen Medien auseinanderzusetzen, um seinem medienaffinen Publikum eine angemessene Gesellschaftsreflexion bieten zu können. Realismus sei hier jedoch nicht im Sinne einer Imitation der realen Gegebenheiten auf der Bühne zu verstehen. Dass das Theater mit der konstanten Weiterentwicklung des Films und dessen technischer Möglichkeiten nicht mithalten kann, wurde bereits von Jerzy Grotowski treffend erkannt.¹³⁸ Schon längst kann eine Inszenierung die Realität nicht in dem Ausmaß nachahmen, wie es bereits der einfachste Film könnte. Vielmehr gelingt dem Theater das Portraitieren wahrer Gegebenheiten vielmehr durch Assoziation.¹³⁹ Denn „[o]ur [mental] lexicon of associative perceptions has been exponentially enhanced through mediated messages“¹⁴⁰. Deshalb muss Theater, durch Medieneinsatz auf der Bühne, sei dieser direkt oder von diesem indirekt inspiriert, sich dieser neuen Assoziationsfähigkeit

¹³³ Alla Sosnovskaya. „Theatrical Effects“. In: Ralf Bohn und Heiner Wilharm (Hg.). *Inszenierung und Effekte – Die Magie der Szenografie*. Bielefeld: Transcript 2013. S. 75-85. S.76.

¹³⁴ Vgl. Petersen Jensen. 2007. *Theater in a Media Culture*. S. 3.

¹³⁵ Vgl. Ebd. S. 11-12.

¹³⁶ Ebd. S.12.

¹³⁷ Ebd. S. 85.

¹³⁸ Vgl. Burzynski & Osinski. 1979. *Grotowski's Laboratory*. S. 101.

¹³⁹ Vgl. Petersen Jensen. 2007. *Theatre in a Media Culture*. 86.

¹⁴⁰ Ebd.

des Publikums anpassen und dementsprechend seine Realitätskonzepte für die Bühne gestalten. Diese Form der Realität, in der den medialen Interfaces eine immer bedeutendere Rolle im Alltag des Publikums zukommt, benennt Petersen Jensen treffend als „virtual reality“¹⁴¹.

In Anbetracht der intermedialen Entwicklungen zwischen Theater und den visuellen und digitalen Medien während der letzten Jahrzehnte, scheint es Zeit für eine Aktualisierung des Kommunikationsmodells oder zumindest dessen Deutung, wie es zum Beispiel Balme für seine Argumentation nutzt, zu sein. Zum einen muss dieses überdacht werden in Bezug auf die Frage, ob Theater ein Medium sei: Sieht man die Aufgabe der Medien primär darin als Kommunikationsapparate zu dienen, so lässt sich diese Definition auch auf das Theater anwenden, denn auch über die Bühne werden dem Publikum mithilfe ausgewählter theatraler Zeichen bestimmte Werte kommuniziert. Darüber hinaus bedeutet der Einsatz visueller Medien im Theater nicht gleichzeitig den Verlust von Unmittelbarkeit auf der Bühne.

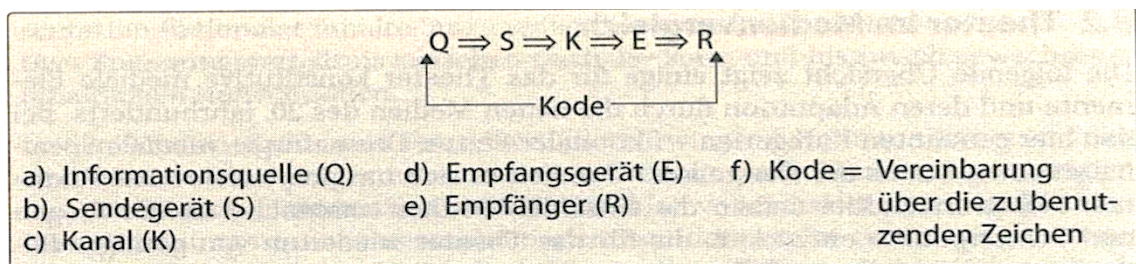


Tabelle 1¹⁴²

Bedingt durch die rasanten und anhaltenden Entwicklungen der Technik von Film, Kamera und Bildschirm, ist eine mediale Verbindung möglich, die qualitativ nahezu an das unvermittelte Original herankommt und daher als direkte Kommunikation zu betrachten ist, die in der heutigen digitalen Gesellschaft immer mehr auch als solch eine akzeptiert wird. Gegner dieser Theorie müssen sich die Frage stellen, was das vermittelte Bild bzw. die vermittelte Kommunikation noch von der unvermittelten unterscheidet. Darüber hinaus entsteht im Theater die besondere Situation, eine Liveperformance neben einer mediatisierten Performance zu erleben, in der das mediale Bild oftmals gleichzeitig in seinem Original, also während dessen Produktion zu betrachten ist. Hierdurch entsteht eine Form der Intermedialität, in der das vermittelte gleichzeitig unvermittelt bleibt und so nur im Theater existiert. Auch in Zukunft wird die mediale Kommunikation einen immer größeren Einfluss auf unsere

¹⁴¹ Ebd. S. 65.

¹⁴² Balme. 2008. *Einführung in die Theaterwissenschaft*. S. 157.

Kommunikationsvorgänge im Allgemeinen haben und McLuhans Vorstellung des „global village“ so zu einer immer realeren Vision machen.¹⁴³ So auch Petersen Jensen: „Many view this immediate, technologically constructed reality as having a hegemonic influence over a new global community/audience“.¹⁴⁴

Daher ist die zunehmende Intermedialität im Theater als eine Evolution dessen anzusehen. McLuhan beschrieb die Zeit in der er lebte, zur Entstehungszeit von *Understanding Media*, als „the Age of Anxiety“, da durch die Entwicklung elektronischer Medien und dessen Schnelligkeit den Menschen gleichzeitig die Bürde wachsender Verantwortung auferlegt wurde.¹⁴⁵ Heutzutage scheinen wir durch die Weiterentwicklung des Digitalen wieder solch eine Phase durchzumachen, von der sich viele Menschen abwenden, aus Angst, ihre Anonymität und ihr Privatleben zu gefährden. Renner und Renner kontern dagegen: „die Digitalisierung [ist] nur eine Fortsetzung der [populären K]ultur mit anderen Mitteln“¹⁴⁶. Auch übertragen auf das Theater ist dem zuzustimmen, denn so wie Theater sich seit Anbeginn seiner Schaffung stets neu erfand, indem es immer wieder seine Form wechselte und auch die Bühne neu gestaltete, so ist dies auch der Fall beim Einsatz von Leinwänden, Kameras und anderen intermedialen Techniken auf der Bühne. „Denn die Medien berühren die Liveness des Theaters nicht, sondern erweitern «bloß» dessen Darstellungsmöglichkeiten.“¹⁴⁷

2.4. Die Frage nach der Ästhetik des Gegenwartstheaters

Fischer-Lichte nennt als eines der wichtigsten ästhetischen Verfahren des Theaters die „Auswahl der [theatralen] Elemente sowie [die] Festlegung der Prinzipien ihrer simultanen und sukzessiven Kombination“.¹⁴⁸ Wichtig dabei ist, dass sie das unerschöpfliche Repertoire dieser Elemente anerkennt und bezeugt, Theater könnte sich jedes kulturellen Systems bedienen.¹⁴⁹ Da alle kulturellen Systeme über die Zeit einem kontinuierlichen Wandel unterliegen sind, ist auch die Theaterästhetik immer wieder neu zu definieren. Dementsprechend spielt, in Anbetracht des wohl wichtigsten kulturellen Systems der Gegenwart – der Digitalisierung – die Medienästhetik eine wichtige Rolle in der Diskussion einer gegenwärtigen Theaterästhetik. Die Verbindung dieser beiden gilt es im Folgenden genauer zu betrachten.

¹⁴³ Vgl. McLuhan 1987. *Understanding Media*. S. 4-5.

¹⁴⁴ Petersen Jensen. 2007. *Theater in a Media Culture*. S. 23.

¹⁴⁵ Vgl. McLuhan. 1987. *Understanding Media*. S. 5.

¹⁴⁶ Renner & Renner. 2011. *Digital ist besser*. S. 16.

¹⁴⁷ Martina Lecker. 2001. *Theater und Medien*. S. 10.

¹⁴⁸ Vgl. Fischer-Lichte. 1993. *Kurze Geschichte*. S. 413.

¹⁴⁹ Vgl. Ebd.

In seinem Werk *Theorie der Avantgarde* erforscht Peter Bürger den Ursprung des Ästhetizismus der Kunst, den er in der Zeit der historischen Avantgardebewegung ansiedelt.¹⁵⁰ Eine wichtige Erkenntnis seines Werks ist die Feststellung, dass erst die Avantgardebewegung zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Gesamtheit aller Kunstmittel als Mittel erkennen lies und sie dadurch erst universal verfügbar machte und „die Kategorie des Kunstmittels zu einer allgemeinen“ machte.¹⁵¹ Während die Kunst bis zu Beginn des 20. Jahrhundert auf die Gestaltungsmittel, die einem Stil entsprachen, beschränkt war, schafften die Künstler der historischen Avantgarde eine Kunst, indem sie sich anderer Kunstmittel bedienten, anstatt einen eigenen Stil zu entwickeln.¹⁵² Als veranschaulichendes Beispiel nennt Bürger die Verfremdung als Stilmittel des russischen Formalismus. Die Avantgarde machte sie durch die Wiederverwendung zu einem allgemeinen Kunstmittel, da durch die Wiederverwendung einerseits die Anerkennung und darüber hinaus dessen Radikalisierung bezweckt wurde, was Bürger als volle Entfaltung des Kunstmittels bezeichnet.¹⁵³ „Erst die Avantgarde [...] macht die Kunstmittel in ihrer Allgemeinheit erkennbar, weil sie die Kunstmittel nicht mehr nach einem Stilprinzip auswählt, sondern über sie *als Kunstmittel* verfügt.“¹⁵⁴ Bürger benennt als Voraussetzung für diese Entwicklung die Tatsache, dass bereits seit Mitte des 19. Jahrhunderts sich die Form vor den Inhalt positionierte und dementsprechend den Kunstmitteln mehr Aufmerksamkeit zukam, was wiederum in der Avantgardebewegung seinen Höhepunkt erreichte.¹⁵⁵ Weiterhin merkt Bürger an:

Die europäischen Avantgardebewegungen lassen sich bestimmen als Angriff auf den Status der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft. Negiert wird nicht eine vorausgegangene Ausprägung der Kunst (ein Stil), sondern die Institution Kunst als eine von der Lebenspraxis der Menschen abgehobene.¹⁵⁶

Veranschaulicht wird diese Beobachtung passend durch ein Beispiel Bartels, der die avantgardistische Kunst als „Nebenwelt“ bezeichnet, welche der Wirklichkeit als „Originalwelt gleichsam parasitär [aufsaß]. [...] Die avantgardistische Kunst nämlich zapft die Wirklichkeit an“¹⁵⁷. Um dies zu verdeutlichen, spricht Bartels über die Kunst Andy Warhols, der bekanntlich Alltagsprodukte wie z.B. Suppendosen oder auch Coca Cola Flaschen zu den Kunstobjekten seines Pop Art Stils machte. Durch die täuschend

¹⁵⁰ Vgl. Peter Bürger. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974. S. 22.

¹⁵¹ Vgl. Ebd. S. 23-24.

¹⁵² Vgl. Ebd.

¹⁵³ Vgl. Ebd.

¹⁵⁴ Ebd. S. 25.

¹⁵⁵ Vgl. Ebd.

¹⁵⁶ Ebd. S. 66.

¹⁵⁷ Bartels. 1988. *Das Verschwinden der Fiktion*. S. 249.

echte Fälschung eines Produkts als einmaliges Kunstobjekt verwischte er so die Grenzen zwischen Kunst und Wirklichkeit, da die Serienprodukte, die produziert wurden nachdem Warhol sie für seine Kunst nutzte, als Fälschung des „einmaligen Kunstwerks“ betrachtet wurden.¹⁵⁸ Ähnliche Ansätze sind im damaligen Theater zu finden. Eine der wichtigsten Errungenschaften des Theaters der historischen Avantgarde war die Entlarvung des theatralisierten Alltags, der z.B. durch das Ausbrechen der Dadaisten aus dem geschlossenen Theaterraum in „Schauplätze bürgerlicher Rituale“ wie Kirchen oder Regierungssitze bezweckt wurde.¹⁵⁹ In der Neo-Avantgarde hingegen ging es öfters um die „Rückkehr authentischer Erfahrungen“ im Theater.¹⁶⁰ So stellt auch Fischer-Lichte fest: „Die kulturrevolutionäre Forderung der historischen Avantgarde-Bewegung, die Kluft zwischen Kunst und Leben zu schließen, Kunst ins Leben zu überführen, scheint das Theater dergestalt seit den sechziger Jahren zunehmend eingelöst zu haben“¹⁶¹.

Letztendlich bleibt aus dieser Zeit als wichtigstes Merkmal festzuhalten, dass ästhetische Wahrnehmung immer eine „sinnliche Wahrnehmung ist: an den Körper des Wahrnehmenden gebunden, von ihm allein ermöglicht und bedingt“.¹⁶² Fischer-Lichte äußert weiterhin ihre Skepsis gegenüber medialer Einflüsse auf das Theater indem sie behauptet, der Film, so wie alle technisch-elektronischen Medien, würden primär als Bildmedien „die Sprache zur Geräuschkulisse verkommen lassen“.¹⁶³ Doch auch Medien können sinnlich wahrgenommen werden und sind nach Ansicht McLuhans vielmehr sogar eine Verlängerung der menschlichen Sinne.¹⁶⁴ Einen interessanten Beweis hierfür bringt de Kerckhove hervor: er betont, dass der Begriff „techné“ in der Antike sowohl für das Wort Technik als auch für das Wort Kunst benutzt wurde, sich dort also ebenfalls ein gemeinsamer Ursprung und eine lange Verbundenheit aufweisen lassen.¹⁶⁵ Darüber hinaus ist der Gebrauch von Medien im Theater von einem alltäglichen Gebrauch zu unterscheiden. Denn „Medienästhetik entsteht [...] nicht schon bei der bloßen Benutzung von Medien in der Kunst, sondern [...] meint, dass eine Kunstform überhaupt erst aus den technischen Verfahrensweisen der Medien möglich

¹⁵⁸ Vgl. Ebd.

¹⁵⁹ Vgl. Fischer-Lichte. 1993. *Kurze Geschichte*. S. 268-269.

¹⁶⁰ Vgl. Ebd. S. 414.

¹⁶¹ Ebd. S. 413.

¹⁶² Ebd. S.433.

¹⁶³ Ebd. S. 432.

¹⁶⁴ Vgl. McLuhan. 1987. *Understanding Media*. S. 4.

¹⁶⁵ Vgl. de Kerckhove [u.a.]. *Hellerauer Gespräche*. S. 414.

wird.“¹⁶⁶ Die ‚Film-Theater-Ästhetik‘ entsteht also erst durch die Kombination aus theatralen und technisch-medialen Mitteln, nicht aber etwa indem man einen Film im Theater zeigt oder ein Theaterstück im Fernsehen überträgt.

Rolf Klopfer sieht den Ursprung der Medienästhetik in der natürlich gegebenen Polysensibilität des Menschen, also in der stets multiplen Sinneswahrnehmung.¹⁶⁷ Durch die Popularität visueller Medien, allen voran des Fernsehmediums, das Hajo Kurzenberger als das „Leitmedium unserer Gesellschaft beschreibt“¹⁶⁸, entwickelte sich im letzten Jahrhundert so bei den Zuschauern eine neue Wahrnehmungs-Kompetenz, bei der die „Ganzheit von Wahrnehmung und Zeichenverarbeitung medial extrem gesteigert [ist]“, oftmals unbewusst als schleichender Prozess.¹⁶⁹ Dass nun die Medienästhetik auch einen Einfluss auf das Theater erlangt hat, lässt sich aus Kloepfers folgendem Kommentar ableiten: „Die Macht [eines] Mediums beruht auf einer Zustimmung einer spezifischen Teilnahme, einer praktischen Gutheißung aller Beteiligten, die [...] grundlegend etwas mit dem Ästhetischen zu tun hat“¹⁷⁰. Bedenkt man nun die Dominanz visueller und virtueller Medien in der heutigen modernen Gesellschaft, so kann man annehmen, diese würden von dessen Konsumenten als ästhetisch empfunden oder zumindest akzeptiert. Doris Janshen spricht hierbei von der „Mediatisierung des Alltäglichen“.¹⁷¹ Und da das Theater auf das alltägliche Leben Bezug nimmt, spiegelt sich auch mehr und mehr diese neue Medienästhetik in der Ästhetik des Gegenwartstheaters wider. Eine weitere positive Eigenschaft des Einflusses der Medienästhetik auf das Gegenwartstheater liegt in dem Spezifikum der Medien, Bilder verstärken und besondere Annoncen setzen zu können sowie durch das Mittel der Montage eine Reihe von Eindrücken zu einer ästhetischen Ganzheit zusammenzubringen.¹⁷² Die Gefahr einer „medialen Selbstinduktion“¹⁷³, wie Klopfer die Organisierung der Inhalte auf ein bestimmtes Medium wie Film oder Fernsehen

¹⁶⁶ Ebd. S. 415.

¹⁶⁷ Vgl. Rolf Klopfer. „Medienästhetik. Polysensitivität – Semiotik und Ästhetik. Ein Versuch“. In: Rainer Bohn, Eggo Müller und Rainer Ruppert. *Ansichten einer künftigen Medienlandschaft*. Berlin: Sigma Edition 1988. S. 75-90. S. 75.

¹⁶⁸ Hajo Kurzenberger. „‘True Fiction’. Authentifizierung und Fiktionalisierung in der populären Kultur und im Theater“. In: Christopher Balme, Erika Fischer-Lichte, Stephan Grätzel (Hg.). *Theater als Paradigma der Moderne? Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter*. Tübingen: Francke 2003. S. 385-392. S. 385.

¹⁶⁹ Vgl. Klopfer. *Medienästhetik*. 1988. S. 77-78.

¹⁷⁰ Ebd. S. 78.

¹⁷¹ Doris Janshen. „Die Mediatisierung des Alltäglichen. Oder: Zur neuen Politikbedürftigkeit im Privatissimum“. In: Rainer Bohn, Eggo Müller und Rainer Ruppert. *Ansichten einer künftigen Medienlandschaft*. Berlin: Sigma Edition 1988. S.201-214. S. 201.

¹⁷² Vgl. Ebd. S. 86.

¹⁷³ Klopfer. 1988. *Medienästhetik*. S. 78-79.

beschreibt, droht dem Theater jedoch nicht, da es, wie bereits erwähnt, als einziges Medium die Fähigkeit besitzt, andere Medien in sich aufzunehmen ohne seine eigene Spezifität zu verlieren.¹⁷⁴

Ebenfalls scheint es im Rahmen dieser Diskussion angemessen, die Aussagen Walter Benjamins in seinem Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“¹⁷⁵ auf den heutigen Stand der Medien- und Theaterästhetik hin zu überprüfen. Nicht ohne Grund gilt Benjamin bis heute als Vordenker der Medienwissenschaft.¹⁷⁶ Seine Analyse der mediatisierten Massenbewegungen und deren immenser Einfluss auf unsere Sinneswahrnehmungen behalten bis heute zum größten Teil ihre Wertigkeit. So erkannte er folglich, dass im Anbetracht der zunehmenden Technisierung das Verständnis von Kunst im 20. Jahrhundert neu bedacht werden müsse.¹⁷⁷ Allerdings erscheint in Anbetracht der fortlaufenden Digitalisierung und Mediatisierung der Gesellschaft Benjamins Begriff der „Aura“ eines Kunstwerkes heute nicht mehr zeitgemäß.¹⁷⁸ Für Benjamin bedeutet die Aura eines Kunstwerkes das Bestehen im Hier und Jetzt und bezeugt gleichzeitig auch eine Originalität oder Echtheit des Kunstwerkes, die diesem durch die technische Reproduzierbarkeit genommen würde.¹⁷⁹ Fragwürdig ist diese Ansicht heutzutage, da Benjamin bereits 1940 verstarb und er somit weder die große Popularität des Fernsehens noch die Erfindung moderner visueller Medien, wie dem digitalen Film oder dem Internet erlebte und sich somit auch niemals von den Möglichkeiten moderner Medien und dessen Realitätserzeugung überzeugen konnte, die Bohn et al. treffend als „neue technische Medienwirklichkeit“ beschreiben.¹⁸⁰ Benjamins „Entauratisierungs-These“¹⁸¹ bezieht sich also größtenteils auf frühe Ausprägungen des Films, der in seinen technischen Möglichkeiten damals noch deutlich eingeschränkt war. Petersen Jensen hält Benjamins Aura-Theorie den Begriff der „constructed aura“ entgegen, mit dem sie die neue Position des Theaters in

¹⁷⁴ Vgl. Enghart. *Theater der Gegenwart*. S. 85.

¹⁷⁵ Walter Benjamin. „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ In: Siegfried Unseld (Hg.). *Walter Benjamin. Illuminationen. Ausgewählte Schriften I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1961. S. 148-184.

¹⁷⁶ Vgl. Rainer Bohn, Eggo Müller und Rainer Ruppert. „Die Wirklichkeit im Zeitalter ihrer technischen Fingierbarkeit“. In: Rainer Bohn, Eggo Müller und Rainer Ruppert. *Ansichten einer künftigen Medienlandschaft*. Berlin: Sigma Edition 1988. S. 7-28. S. 18.

¹⁷⁷ Vgl. Benjamin. *Das Kunstwerk im Zeitalter*. S. 153-154.

¹⁷⁸ Vgl. Ebd. S. 152-153.

¹⁷⁹ Vgl. Ebd.

¹⁸⁰ Vgl. Bohn, Müller & Ruppert. 1988. *Die Wirklichkeit im Zeitalter ihrer technischen Fingierbarkeit*. S. 18.

¹⁸¹ Ebd. S.17.

einer mediatisierten Gesellschaft beschreibt.¹⁸² So hat das Theater ihrer Ansicht nach eine mediale Kolonialisierung erlebt, nach der es nun versuchen muss, seinen neuen Standpunkt zu finden.¹⁸³ Weiterhin schreibt sie dem Theater nicht nur den bloßen Nutzen multimedialer Mittel zu, sondern das Schaffen einer neuen Ästhetik durch das künstlerische Kommentieren des Mediengebrauchs.¹⁸⁴ So könnte man, wenn man denn auf Benjamins Begrifflichkeit beharren möchte, von der Schaffung einer digitalen Aura im 21. Jahrhundert sprechen, in der das Theater Elemente wie das Livestreaming oder Livefilmen nutzt, jedoch gleichzeitig durch das Verharren auf der körperlich-performativen Funktion als dem theatralen Fokus, seine Originalität und Einzigartigkeit erhalten kann. Die Idee einer digitalen Aura erscheint ebenfalls passend, bedenkt man die Generationen der sogenannten „Digital Natives“¹⁸⁵: Marc Prensky nutzt diese Bezeichnung für Menschen, die inmitten der digitalen Revolution geboren wurden und aufgrund dessen eine neue Sichtweise auf Realitätskonzepte entwickeln.¹⁸⁶ Den „Digital Natives“ setzt Prensky die älteren Generationen als „Digital Immigrants“ entgegen, die sich dem digitalen Umfeld zunächst anpassen müssen.¹⁸⁷ Die virtuelle Welt ist für die Digital Natives also bereits zu einer zweiten Wirklichkeit geworden.

Die historische Avantgarde setzte es sich zum Ziel, Kunst in das Massendenken zu integrieren und sie als gesonderte Institution aufzulösen.¹⁸⁸ Die Neo-Avantgarde versuche dies wieder umzudrehen, um die Kunst zu autonomisieren, womit man beiden Bewegungen, wenn auch auf unterschiedliche Art und Weise eine wichtige Rolle zuschreiben muss im Bezug auf die Ästhetik des damaligen Kunstgeschehens.¹⁸⁹ Betrachtet man im Vergleich dazu das experimentelle Theatergeschehen der letzten Jahre, so lässt sich auch hier ein avantgardistischer Unterton entdecken. Digitale Netzwerke wie Youtube, die bereits heute als das digitale Fernsehen der Zukunft gelten¹⁹⁰, ermöglichen es theoretisch jedem Menschen, sich auf virtuellen Bühnen zur Schau zu stellen und Inhalte jeglicher künstlerischen Ausprägung zu produzieren. Somit

¹⁸² Vgl. Petersen Jensen. 2007. *Theatre in a Media Culture*. S. 22.

¹⁸³ Vgl. Ebd.

¹⁸⁴ Ebd. S. 81.

¹⁸⁵ Prensky. 2001. *Digital Natives, Digital Immigrants*. S. 1.

¹⁸⁶ Ebd.

¹⁸⁷ Ebd. S. 2.

¹⁸⁸ Vgl. Bürger. 1974. *Theorie der Avantgarde*. S. 77.

¹⁸⁹ Vgl. Ebd. S. 82.

¹⁹⁰ Vgl. Markus Lücker. „Ist Youtube das neue Fernsehen?“. *TAZ*. 13.02.2015. (Aufgerufen am 27.01.2016). <<http://www.taz.de/!5020279>>

wird ebenfalls die strikte Rollentrennung von Kunstrezipient und -produzent aufgehoben. Ein Ziel, das bereits die historische Avantgarde verfolgte.¹⁹¹

Folglich findet mit der Mediatisierung des Alltags gleichzeitig auch eine Theatralisierung dessen statt, denn Menschen sind nun immer öfter ‚online‘ für andere verfügbar und besitzen somit eine konstante Präsenz im Internet. Genauso steigt Jahr für Jahr die Anzahl derer, die sich dieser Schaulust hingeben. Interessant ist hierbei das Ergebnis einer Studie des öffentlichen deutschen Rundfunks, das gezeigt hat, dass gerade die Anzahl der Internetnutzer über 50 in den letzten 15 Jahren konstant gestiegen ist.¹⁹² Und da die virtuelle, digitalisierte Welt einen immer größeren Einfluss auf das tägliche Leben hat, könnte man somit behaupten, die Kunst (in dem Fall die Theatralisierung unserer Persönlichkeiten) die wir tagtäglich online präsentieren, habe Einzug in unseren Alltag gefunden. Das Theater reflektiert dieses Geschehen bereits, oftmals auch sehr kritisch, mithilfe von Inszenierungen, die sich intensiv mit den Mitteln sowie der Thematik der digitalen Welt auseinandersetzen. So manifestiert sich die Gegenwartsästhetik des Theaters als ein Zusammenspiel gegenwärtiger kultureller Gegebenheiten, in der die mediatisierte und virtuelle Welt einen zentralen Punkt darstellt.

2.5. Die neue Rolle des Theaterzuschauers

Bereits seit Anfang des 20. Jahrhunderts gilt der Zuschauer als tragendes Element einer vollkommenen Bühnenperformance. Denn bereits der einflussreiche russische Theatermacher Wsewolod E. Meyerhold sah den Zuschauer neben dem Autor, Schauspieler und Regisseur als den vierten Schöpfer des Theaters, der „mit seiner Vorstellungskraft schöpferisch beendet, was die Bühne nur andeutet“.¹⁹³ Auch in der Theaterwissenschaft wird das Sehen oder Beobachten im Theater oftmals als bewusstes Handeln bezeichnet, wodurch die Rolle des Zuschauers zu einer aktiven wird.¹⁹⁴ Balme behauptet darüber hinaus: „Es ist der Zuschauvorgang, der das Wahrgenommene zum

¹⁹¹ Vgl. Eric Alexander Hoffmann. „Peter Bürgers Theorie der Avantgarde“. In: Christopher Balme, Erika Fischer-Lichte und Stephan Gräzel (Hg.). *Theater als Paradigma der Moderne? Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter*. Tübingen: Francke 2003. S.69-80. S.76.

¹⁹² Beate Frees und Wolfgang Koch. „Internetnutzung: Frequenz und Vielfalt nehmen in allen Altersgruppen zu. Ergebnisse der ARD/ZDF-Onlinestudie 2015“. In: *Media Perspektiven* 9 (2015). S. 366-377. S. 367.

¹⁹³ Vgl. Wsewolod E. Meyerhold. *Schriften* [Bd. 1]. Berlin: Henschel 1979. S. 135.

¹⁹⁴ Vgl. Fischer-Lichte. 1993. *Kurze Geschichte*. S. 419; Jacques Ranciere. *Der emanzipierte Zuschauer*. Wien: Passagen 2009. S. 23.

Theater macht“.¹⁹⁵ Weiterhin wird durch die im allgemeinen geltende Grundbedingung des Theaters, der Ko-präsenz von Künstler-Körper und Betrachter-Körper vor allem deutlich, dass Theater in erster Linie für sein Publikum gemacht wird und ohne dieses nicht funktionieren kann.¹⁹⁶ Beachtet man nun den Wandel der Sehgewohnheiten des Publikums durch deren wachsenden Mediengebrauch in den letzten Jahrzehnten, so scheint auch aus diesem Grund eine ständige Aktualisierung und Anpassung der Theaterinhalte und der Gestaltungsmittel des Theaters an die gegenwärtige Gesellschaft auch aus diesem Grunde unabdingbar.

Die Tatsache, dass der Zuschauer nun bewusst als aktiver Teil der Inszenierung betrachtet wird, hängt auch mit den Entwicklungen innerhalb der Theaterszene seit den 60er Jahren zusammen, in denen der Zuschauer, durch die Verdrängung der referenziellen Funktion des Theaters durch die performative Funktion, sich die Bedeutung der verwendeten semiotischen Zeichen nach eigenen „Wahrnehmungsmuster[n] [und] Assoziationsregeln“ erschließen musste.¹⁹⁷ So entwickelte sich das Sehen im Theater auch dadurch immer mehr von einem geleiteten Blick zu einer freien Entscheidung.¹⁹⁸ Der französische Philosoph Jacques Ranciere spricht, indem er genau diesen Prozess beschreibt, von der intellektuellen Emanzipation des Zuschauers und setzt der neuen Rolle des aktiven Zuschauers die alte Rolle des passiven Voyeurs entgegen.¹⁹⁹ Seiner Ansicht nach wäre es als Verdummung zu bezeichnen, die Interpretation des Regisseurs anzunehmen, ohne sie für sich selbst zu hinterfragen und eine gewisse kritische Distanz zum Bühnengeschehen zu entwickeln, wobei er hierfür Inszenierungen Brechts und Artauds als positive Beispiele aufführt.²⁰⁰ Für Ranciere muss das Schauspiel ein Rätsel sein, dessen Sinn der Zuschauer sich, sozusagen als Detektiv, erst ersuchen muss.²⁰¹ Die Emanzipation des Sehens im Theater bedeute also, dass der Zuschauer sich selbst als aktiven Bestandteil der Performance wahrnimmt und feststellt, dass seine eigene Interpretation und seine Gedanken die Inszenierung erst zu einer vollkommenen machen.²⁰² Passend nutzt Ranciere hierbei die

¹⁹⁵ Balme 2008. *Einführung in die Theaterwissenschaft*. S. 135.

¹⁹⁶ Vgl. Wolf-Dieter Ernst. „Interaktivität und Performance“. In: Christopher Balme, Erika Fischer-Lichte und Stephan Gräzel (Hg.). *Theater als Paradigma der Moderne? Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter*. Tübingen: Francke 2003. S. 487 – 495. S. 491.

¹⁹⁷ Vgl. Fischer-Lichte. 1998. *Theater seit den 60er Jahren*. S. 5.

¹⁹⁸ Vgl. von Kaenel. 2007. *Video auf dem Theater*. S. 136.

¹⁹⁹ Vgl. Ranciere. 2009. *Der emanzipierte Zuschauer*. S.14.

²⁰⁰ Vgl. Ebd. S. 14-15.

²⁰¹ Vgl. Ebd. S. 14.

²⁰² Ebd. S. 24.

Analogie des Lehrmeisters, der „seine Schüler nicht sein Wissen [lehrt, sondern ihnen aufträgt], sich ins Dickicht der Dinge und Zeichen vorzuwagen“²⁰³.

Eine weitere gesellschaftliche Entwicklung sorgte für ein verändertes Sehen des Publikums im späten 20. Jahrhundert. Der Medienwissenschaftler Karl Prümm stellt dies bereits gegen Ende der 80er Jahre fest:

[Die] gleichzeitige Lektüre vieler Medien [...] fordert den komparatistischen Blick, die Konfrontation der verschiedenen Lösungen heraus, schärft den Sinn für die Differenzen und setzt eine Reflexion frei, die dem verschlungenen Prozess des Transfers, der Ausgangskonstellation, der Intention des Übersetzens und seinem Adaptionskonzept nachgeht.²⁰⁴

Diese Entwicklung beschreibt Eisl viel später als Mediensozialisation des heutigen Publikums, die ihrer Ansicht nach auch erklärt, weshalb der Film während der historischen Avantgarde vom medienfremden Publikum und Theatermachern in Großteilen abgelehnt wurde.²⁰⁵ Diese Gedanken zusammenfassend, ergibt sich folglich eine neue, bewusstere Reflexionsfähigkeit des Zuschauers im digitalen Zeitalter, der sich und seine Assoziationen bewusst als aktives Element einer Performance anerkennt. Die Zeiten des passiven Voyeurs scheinen, bedingt durch die fortgehende Medienemanzipation unserer heutigen Gesellschaft, vorbei zu sein.

In der Theaterpraxis findet sich diese Entwicklung zum Beispiel in der wachsenden Interaktivität vieler Inszenierungen wieder. Wenn Voges zum Beispiel sein Publikum am Ende seiner *Hamlet* Inszenierung per Twitter Rezensionen auf einer Leinwand im Theatersaal verfassen lässt, ermöglicht er somit mit Hilfe der sozialen Medien eine direkte Kommunikation zwischen Bühne und Publikum am Anschluss der Inszenierung und darüber hinaus auch davor, und möglicherweise auch während der Inszenierung. Dabei besteht im Grunde kein Unterschied zwischen dem Teilen seiner Meinung via Twitter und einer Diskussionsrunde zwischen Theatermachern und Zuschauern im Theaterfoyer, so wie man sie bisher kennt, bis auf die Tatsache, dass der virtuelle Austausch theoretisch an jedem Ort stattfinden kann. Solche digitalen Performances sind nach Lecker die Vollendung der „Entwicklungslinie der künstlerischen Performance der 60er bis 90er Jahre“ und zeichnen sich vor allem durch die „Aktivierung [bzw.] Partizipation der Zuschauer, Zersplitterung homogener Identitätskonzepte, Herstellung eines an elektrische und digitale Ströme

²⁰³ Ebd. S. 21.

²⁰⁴ Karl Prümm. „Intermedialität und Multimedialität. Eine Skizze medienwissenschaftlicher Forschungsfelder“. In: Volker Bohn, Eggo Müller und Hans Ruppert (Hg.). *Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft*. Berlin: Edition Sigma 1988. S. 195-200. S. 199.

²⁰⁵ Vgl. Eisl. 2007. *Das Genre Theaterfilm*. S. 22.

anschlußfähigen Körpers durch auf neurophysiologischer Informationsverarbeitung beruhende Körpertechniken“ aus.²⁰⁶

Auch ein Blick auf die Semiotik der Theaterrezeption nach Patrice Pavis verdeutlicht die wachsende Bedeutung des Publikums für eine Inszenierung. Pavis spricht von der Appellstruktur von Inszenierungen, nach der jede Inszenierung auch auf ein bestimmtes Publikum abziele.²⁰⁷ Indem Pavis die Frage stellt, was der Zuschauer vom Theater erwarte, verdeutlicht er gleichzeitig den Konflikt des Theaters heutzutage.²⁰⁸ Denn dies ist eine Frage, die sich in Anbetracht des Generationswechsels zwischen den ‚Digital Immigrants‘ und den ‚Digital Natives‘, wie es zuvor bereits von Prensky herausgestellt wurde²⁰⁹, nicht mehr leicht beantworten lässt. Während die medienaffinen Digital Natives den Einsatz neuer Medien auf der Bühne als etwas Natürliches und Selbstverständliches betrachten, weigern sich viele ältere Theaterbesucher oftmals noch gegen medial geprägte Inszenierungen. Weiterhin fragt Pavis: „Wie lässt sich mit Hilfe der dramaturgischen und inszenatorischen Arbeit ein neuer ideologischer Kode erarbeiten, der einem heutigen Zuschauer Zugang zu einem älteren Werk ermöglicht.“²¹⁰ Genau in dieser Beobachtung liegt das Wesen der heutigen Theaterwissenschaft und -praxis. Denn Theater kann nicht, sondern muss vielmehr seine Inhalte für ein gegenwärtiges Publikum gestalten. Und bedenkt man die wachsende, allgegenwärtige Mediensozialisation, so scheint es für das Theater unabdinglich, sich den Entwicklungen innerhalb der heutigen Gesellschaft anzunehmen und diese ausreichend zu erforschen und zu verarbeiten.

3. Das Theaterlabor Schauspiel Dortmund

Seit Anbeginn seiner Intendanz in der Spielzeit 2010/11 stellt Kay Voges das Schauspiel Dortmund radikal auf den Kopf. Der Journalist Martin Eich betitelte Voges kürzlich zum „deutschen Theatermacher der Stunde“ und lobte damit vor allem Voges’ sogenanntes „Kinater“.²¹¹ Dieses beschreibe Hybrid-Performances aus filmischen und theatralen Darstellungselementen, welche „die Diktatur des Regisseurs [...] durch den

²⁰⁶ Vgl. Martina Leeker. „Performativität in digitalen Environments“. In: Hanne Seitz (Hg.). *Schreiben auf Wasser. Performative Verfahren in Kunst, Wissenschaft und Bildung*. Essen: Klartext 1999. S. 162-177. S. 168-169.

²⁰⁷ Vgl. Patrice Pavis. *Semiotik der Theaterrezeption*. Tübingen: Gunter Narr 1988. S. 9ff.

²⁰⁸ Vgl. Balme. 2008. *Einführung in die Theaterwissenschaft*. S. 139.

²⁰⁹ Vgl. Prensky. 2001. *Digital Natives, Digital Immigrants*. S. 1-2.

²¹⁰ Ebd. S. 140.

²¹¹ Vgl. Martin Eich. „Kino? Theater? Kinater!“. In: *Der Freitag* 7 (2015). S. 15.

Pluralismus der Perspektiven“ ablösen vermögen.²¹² Andererseits werden Voges' Inszenierungen von Gegnern des digital beeinflussten Schauspiels oftmals negativ aufgefasst und als „Dekonstruktions-Multimedia-Schlachten“²¹³ verschmäht – eine Reaktion auf die Überflutung und Überreizung der menschlichen Sinneswahrnehmungen, die Voges oftmals bewusst herausfordert. Dabei hat das Theater Dortmund, dass im Jahr 2015 sein 111-jähriges Bestehen feiert, schon weitaus länger als seit Voges' Antritt eine beachtliche Geschichte experimenteller und gewagter Theaterabende vorzuweisen.

Das Dortmunder Schauspiel konnte über die Jahre hinweg immer wieder ein Gespür für zeitgenössisches Theater beweisen. Stefan Keim berichtet wie das Schauspiel bereits 1954 als eines der ersten Theater Deutschlands Samuel Becketts experimentelles Stück *Warten auf Godot* (1952) adaptierte.²¹⁴ Ende der 60er Jahre fand das neue, provokantere Regietheater auch in Dortmund Einlass, wodurch die „blassen“ Klassikeraufführungen, für die Dortmund bis zu dem Zeitpunkt bekannt war, schnell in Vergessenheit gerieten.²¹⁵ Es folgten Skandalabende mit Inszenierungen wie Edward Bonds *Gerettet* (1965), doch durch ein vielseitiges Repertoire, das zum Beispiel auch Komödien wie Michael Frayns *Der nackte Wahnsinn* (1982) beinhaltete, sicherte sich Dortmund ein wiederkehrendes Publikum.²¹⁶ Dieses neue Theater beschreibt Keim als „eine Mischung aus zeitlosen Klassikern und Publikumsschockern“.²¹⁷ Auch in den anderen Sparten des Dortmunder Theaters kam es immer wieder zu der Erschütterung des Publikums durch postmoderne, gewagte Bühnenwerke. Allen voran ist hier in der Opernsparte der Regisseur John Dew zu nennen. Seine Inszenierung von Richard Strauss' *Salome* (1905), versetzte er in ein modernes Irrenhaus-Bühnenbild. Keim kommentiert Dews Schaffen wie folgt:

Wenn [Dew] also in den 1980er Jahren grelle und brutale Mittel einsetzte, um das Publikum zu schocken, tat er es, weil die Zeit voran geschritten war und sich kaum ein

²¹² Vgl. Ebd.

²¹³ Kai-Uwe Brinkmann. „Millers Klassiker im Theater Dortmund“. *Ruhrnachrichten*. 19.10.2014. (Aufgerufen am 12.11.2015). <<http://www.ruhrnachrichten.de/leben-und-erleben/kultur-region/Millers-Klassiker-im-Theater-Dortmund-Scheitern-ist-keine-Option;art1541,2515026>>

²¹⁴ Vgl. Stefan Keim. „Impulse und Reflexe. Der Wandel der Theaterästhetik eines deutschen Stadttheaters am Beispiel Dortmund“. In: Theater Dortmund. *100 Jahre Theater Dortmund. Rückblick und Ausblick*. Dortmund: Edition Harenberg Spielzeit 2004/05. S. 55-68. S. 62.

²¹⁵ Vgl. Ebd. S. 58.

²¹⁶ Vgl. Ebd. S. 65-67.

²¹⁷ Vgl. Ebd. S. 59.

Zuschauer von der Ästhetik der Jahrhundertwende [des Originalstücks] erregen lassen hätte.²¹⁸

Dieser Ansicht scheint das Theater Dortmund bis in die heutige Gegenwart treu geblieben zu sein, denn zeitgenössische Stücke und Interpretationen bilden immer noch den Dreh- und Angelpunkt des Schauspielhauses. Was das Zusammenspiel von Film und Theater anbetrifft, so hat Voges auch hier kein vollkommen neues Kapitel angeschlagen. Bereits unter der Leitung Michael Gruners nach der Jahrtausendwende wurden die Filme Thomas Vinterbergs und Rainer Werner Fassbinders auf die Bühne gebracht. „Tendenzen des Gegenwartstheaters wie die Dramatisierung von Kinofilmen wurden in Dortmund mitgeboren.“²¹⁹

In einer Sitzung des Kulturausschusses des Rates der Stadt Dortmund wurde bereits in den frühen 90er Jahren über die Zukunftsperspektiven der Dortmunder Theaterszene, im Anbetracht der finanziellen Knappheit der Stadt, nachgedacht.²²⁰ Dass das Theater als Kulturinstitution in den nachfolgenden Jahren einen großen ideellen Wandel erleben würde, erkannte damals bereits der an der Diskussion teilnehmende Intendant der Oper Frankfurt, Martin Steinhoff:

Das Publikum ist angeschlossen an die elektronischen Medien, das Publikum weiß, wie etwas sich anhört und das Publikum stellt kritische Ansprüche an das Ereignis, das es abends besucht; diese kritischen Ansprüche sind nicht immer künstlerische Ansprüche. Das Theater muss mit diesem Markt leben und muß sich mit diesem Markt auseinandersetzen, denn egal, ob wir das alle gut finden oder nicht, das Theater hat Sitze zu verkaufen [...] und meistens viele Tausend. [...] [D]as Theater darf nicht nur esoterisch sein, das Theater darf aber auf der anderen Seite auch nicht nur populär sein. Erst recht nicht populistisch. [...] [Die] Theater werden alle lernen müssen, Publikum zurückzugewinnen.²²¹

Was Steinhoff hier beschreibt, sind die Anfänge der Digitalisierung der damaligen Gesellschaft und die dadurch zusätzlich entstehende mediale Konkurrenz der Unterhaltungswelt für das Theater. Berechtigterweise entgegnet der damalige Intendant des Schauspiels, Horst Fechner, dass im Gegensatz zu Metropolen wie Berlin das Theater in Dortmund ein Monopol sei und somit ein vielseitiges Programm für die vielseitigen Vorlieben des Stadtpublikums bieten müsse.²²² Dennoch konnte Dortmund schon immer, so Fechner, Akzente setzen.²²³ Wie viele Schauspielleiter vor ihm,

²¹⁸ Ebd.

²¹⁹ Ebd. S. 66.

²²⁰ Vgl. Kulturbüro Stadt Dortmund (Hg.). *Theater der Zukunft – Zukunft des Theaters. Redebeiträge der Sitzung des Kulturausschusses des Rates der Stadt Dortmund*. 23. Mai 1993. Dortmund: Kulturbüro Stadt Dortmund.

²²¹ Ebd. S. 5-6.

²²² Vgl. Ebd. S. 8.

²²³ Vgl. Ebd.

bezeichnet er die mediale Konkurrenz als allumgebende Verdummung und sondert das Theater eindeutig von der restlichen Unterhaltungsbranche ab.²²⁴ Bedenklich ist diese Aussage, da sie dem Theater eine engstirnige, tradierte Stellung auferlegt und somit bestimmte Gruppen der Gesellschaft von vornherein ausschließt. Ebenfalls kritisch ist Fechners Gegenüberstellung von der Schaffung der Kunst im Theater und dem Schaffen der Konkurrenz, das seinen Gedanken folgend demnach nicht als Kunst einzuordnen sei. Denn betrachtet man wiederum die darstellerischen Möglichkeiten des Films heutzutage, so ist diesem durchaus ein Kunstcharakter zuzuschreiben.

Das SPD Ratsmitglied Jan Tech stellte in dieser Diskussion im Jahre 1993 die Frage, in wie fern das Theater mit den neuen Medien umgehen und auf die veränderten Sehgewohnheiten des Publikums reagieren wird.²²⁵ Diese Frage scheint heute mit Blick auf Voges' Theater bereits ein Stück weit geklärt zu sein. Das Dortmunder Publikum zweifelte, als Voges 2010 bis auf eine Ausnahme, ein komplett neues Ensemble mit nach Dortmund brachte und anfang die Bühne mit Beamern, Leinwänden und Kameras auszustatten.²²⁶ Doch mittlerweile scheint man über die Grenzen des Ruhrgebiets hinaus erkannt zu haben, dass Voges mit seinen experimentellen Inszenierungen vor allem versucht, gesellschaftlich relevantes Theater zu machen. Der Dortmunder Tradition des immer wieder Gewagten, Innovativen und Neuen, schließt Voges sich also an, um die Grenzen des Theaters konstant neu zu definieren. Im Folgenden soll gezeigt werden, mit welchen Mitteln Voges dies bis dato bereits umgesetzt hat. Denn um es mit den Worten Brandenburgs zu sagen: „Es wäre borniert und zukunftsfeindlich [die Potentiale der digitalen Medien auf der Bühne] aus Angst vor Risiken nicht zu nutzen. *No risk, no fun*. Aber es wäre ebenso borniert und trendversessen, sich dabei nicht kritisch zu hinterfragen“.²²⁷

3.1. DOGMA 20_13: Das Dortmunder Manifest

Nachdem Voges seine Neigung zum Experimentellen in Inszenierungen wie beispielsweise *Der Meister und Margerita* (Spielzeit 2011/2012), bei der eine Bluescreen Filmtechnik verwendet wurde oder bei *Nora* (Spielzeit 2011/2012) anhand einer permanenten Videokonkurrenz bereits unter Beweis stellen konnte, wagte er sich

²²⁴ Vgl. Ebd. S. 9.

²²⁵ Vgl. Ebd. S. 27.

²²⁶ Vgl. Sascha Westphal. „Kunst machen ohne Angst zu haben“. In: *Kulturwest* 11 (2013). (Aufgerufen am 30.11.2015). <<http://www.kulturwest.de/buehne/detailseite/artikel/kunst-machen-ohne-angst-zu-haben/>>

²²⁷ Brandenburg. 2015. *Pixel haben keine Seele*. S. 42.

mit seiner Regiearbeit bei *Das Fest* in der Spielzeit 2013/14 noch einen Schritt weiter. Im Rahmen seiner Bühnenadaptation des dänischen Originalfilmes *Festen* (1995) stellte Voges das DOGMA 20_13²²⁸ vor. Er tat dies, indem er am Abend der Theaterpremiere einen an der Produktion beteiligten Schauspieler als Ansager zu Beginn der Inszenierung vor den roten Vorhang treten lies. Dieser verteilte einen roten Flyer an das Publikum und kündigte gleichzeitig den Inhalt dessen als ein Manifest an, das von einer Gruppe Dortmunder Theatermacher gegründet wurde, um „gewissen Tendenzen in der zeitgenössischen darstellenden Kunst entgegenzuwirken“.²²⁹ Darin aufgeführt waren vor allem eine Reihe von intertextuellen Referenzen, die z.B. an die Ideen Walter Benjamins oder Francis Ford Coppolas anknüpfen.

Die wohl wichtigste Referenz stellt die direkte Parallele zum Originaldokument DOGMA 95²³⁰ dar, das in den 90er Jahren von einem Kollektiv dänischer Filmemacher, unter anderem Lars von Trier und Thomas Vinterberg, ins Leben gerufen wurde. Dieses Film-Manifest hatte es sich zum Ziel gesetzt „durch die Reduktion der Technik und eine Absage an filmischen Konventionen mehr ‚Wahrheit‘ für den Film zu gewinnen“²³¹ und bildete somit ein Gegenstück zum illusionistischen Kino Hollywoods. Erreichen wollte es dies mit Hilfe eines Regelwerkes von zehn Geboten, denen sich jeder Regisseur, der seinen Film als DOGMA 95 Produktion geltend machen wollte, unterwerfen musste. Die Regeln verboten unter anderem das nachträgliche Bearbeiten des abgedrehten Filmmaterials, die Abweichung von Raum und Zeit der gegebenen Filmumstände, sowie die Verwendung von Requisiten oder künstlicher Lichtverhältnisse, die vom original Drehort abwichen.²³² Inhaltlich schloss es mit diesen Behauptungen bewusst an die Avantgardebewegung des frühen 20. Jahrhunderts an, denn das DOGMA 95 sollte zum einen eine Filmästhetik verbreiten, die mit Hilfe ihrer radikalen Andersheit gegen den „amerikanischen Mainstream-Film mit seiner Vernarrtheit in Genreklischees und

²²⁸ Vgl. Schauspiel Dortmund. „Dogma 20_13. Das Dortmunder Manifest“. (Aufgerufen am 27.01.2016.) <www.theaterdo.de/uploads/events/downloads/DOGMA_20_13.pdf>, siehe auch Anhang S. 89-90.

²²⁹ Ebd.

²³⁰ Vgl. „DOGMA 95“. In: Matthias N. Lorenz (Hg.). *DOGMA 95 im Kontext. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Authentisierungsbestrebung im dänischen Film der 90er Jahre*. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag 2003. Im Einband, siehe auch Anhang S. 87-88.

²³¹ Matthias N. Lorenz. „Wunsch und Wirklichkeit von DOGMA 95. Bilanz eines produktiven Scheiterns“. In: Matthias N. Lorenz (Hg.). *DOGMA 95 im Kontext. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Authentisierungsbestrebung im dänischen Film der 90er Jahre*. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag 2003. S. 57-96. S. 57.

²³² Vgl. *DOGMA 95*. Anhang S. 89.

Special Effects“ ankämpfte.²³³ Zum anderen erwähnen Trier et al. in ihrem Manifest die Avantgarde als Ordnungsstütze, um die weitere Verbreitung der vielzähligen Filmegeneren zu vermeiden.²³⁴ Doch steht diese wörtliche Auffassung der „Avant-garde“ als militärischem Instrument der Disziplin, im Gegensatz zum Geist der künstlerisch-historischen Avantgarde, die, wie anhand Bürgers Theorien zuvor bereits besprochen, für den freien Umgang aller künstlerischen Mittel und die Ausdehnung des Kunstbegriffs per se plädierte.²³⁵ Trier präsentierte das Manifest in Paris, bei der Tagung zur Ehren des 100. Geburtstages des Films auf eine höchst inszenierte und durchweg geplante Art und Weise, was dazu führte, dass das DOGMA 95 vor allem belächelt und als „witzige Provokation“ verstanden wurde.²³⁶ Auch Triers Definition der Avantgarde deutet auf einen ironischen Ton des Manifests hin. Dennoch ist festzuhalten, dass das DOGMA 95 heute als „Durchbruch zu einem neuen künstlerischen Denken, bei dem dogmatische Hindernisse zu einer Befreiung werden“²³⁷, gilt.

Das DOGMA 20_13 griff nun dieses Original aus dem Jahr 1995 nicht nur formell im Strukturaufbau des Manifests auf, wie aus den zwei Kopien der Dogmen im Anhang erkenntlich wird, sondern knüpfte vor allem auch an dessen Inhalt an. Der Ansicht des Dortmunder Kollektivs nach ist der Film, so wie er sich bis ins 21. Jahrhundert entwickelt hat, tot.²³⁸ Voges et al. beschuldigen dafür zum Teil die Vermassung und Ausartung des Films im Sinne von „3D-Kino Spektakeln“ und „Selfmade-Youtubing“.²³⁹ Eine Alternative sehen sie in der Wiederauferstehung des Films auf der Bühne. Das Kollektiv zitiert hierzu den Regisseur Francis Ford Coppola in einem Interview mit dem Spiegel aus dem Jahr 2012, in dem er über seine Vorstellung des Kinos der Zukunft spricht:

Das Kino der Zukunft ist live. Ich will mit Filmen auf Tournee gehen, auf das Publikum reagieren können, jeden Abend die Szenen neu arrangieren. Technisch ist das bereits möglich. In Hollywood hat das nur noch kaum jemand begriffen.²⁴⁰

²³³ Vgl. Peter Schepelern. „Film und Dogma. Spielregeln, Hindernisse und Befreiung“. In: Jana Hallberg und Alexander Wewerka (Hg.). *DOGMA 95. Zwischen Kontrolle und Chaos*. Berlin: Alexander 2003. S. 350-368. S. 350.

²³⁴ Vgl. *DOGMA 95*. Anhang. S.87.

²³⁵ Vgl. Bürger. 1974. *Theorie der Avantgarde*. S. 77.

²³⁶ Vgl. Schepelern. 2003. *Film und Dogma*. S. 351; Lorenz. 2003. *Wunsch und Wirklichkeit*. S. 81.

²³⁷ Schepelern. 2003. *Film und Dogma*. S. 367.

²³⁸ Vgl. *DOGMA 20_13*. Anhang S. 89.

²³⁹ Ebd.

²⁴⁰ Ebd.

In Coppolas Aussage lässt sich eine deutliche Verbindung zur Theaterkunst finden. Die Kriterien des Films der Zukunft, die er benennt, sind seine Liveness, Interaktivität und Flüchtigkeit. Daher scheint es nur logisch, dass der Filmfanatiker Voges diesen Gedanken Coppolas folglich auf das Theater projizierte. So schlägt er in diesem Dortmunder Dogma vor, den Film mit Hilfe des Theaters neu zu definieren und umgekehrt.²⁴¹ Der Aussage des dänischen Filmkollektivs: „Für Dogma 95 ist Film keine Illusion“²⁴², setzt Voges entgegen: „Für Dogma 20_13 ist Film immer Illusion & Realität zugleich“²⁴³. Aufgegriffen wird hiermit die Problematik des DOGMA 95, die Realität zeigen zu wollen, ohne jedoch in das Genre des Dokumentarfilms zu verfallen, wofür es oftmals kritisiert wurde.²⁴⁴ In den Dortmunder Inszenierungen hingegen sind Illusion und Realität oftmals sehr eng miteinander verwoben und kontrastieren sich gegenseitig. Interessant ist hierbei auch die Tatsache, dass das DOGMA 20_13 eine Parallele zu Walter Benjamins Begriff der Aura zieht und diese im ‚Kinater‘ wiederzubeleben versucht, indem dem Film „eine Aura im Hier und Jetzt“ zurückgegeben wird.²⁴⁵ Ob den Inszenierungen dies tatsächlich gelungen ist, werden die Inszenierungsanalysen zeigen.

Auch bei Voges’ Manifest ist ein avantgardistischer Charakter zu erkennen. Denn die „Avantgardisten führten [die Selbstreflexion des Theaters] sowohl theoretisch in Manifesten, Reden, Programmschriften u.ä. durch, als auch in ihrer künstlerischen Arbeit als Entwicklung einer neuen Ästhetik“²⁴⁶. Sowohl bei der Dortmunder Inszenierung als auch bei der Vorstellung des DOGMA 95 wurden jeweils nach der Ankündigung dessen rote Flugblätter im Publikum verteilt. Matthias Lorenz sieht darin eine evidente „Parodie studentischer Proteste der 68-er Generation“²⁴⁷. Denn sowohl beim DOGMA 95 als auch beim DOGMA 20_13 scheint es im Kern darum zu gehen, dem dominanten Diskurs zu entgegnen, um so die Kunst wieder zu ihrem ästhetischen Ursprung zurückzuführen. Letztendlich bezweckte die „DOGMA [95] Ästhetik [...] die Demokratisierung des Mediums Film“, da durch die vereinfachte, rohe Filmtechnik es nun einer breiteren Masse ermöglicht war, diese Art des Filmens mit ästhetischem Wert

²⁴¹ Vgl. *DOGMA 20_13*. Anhang S. 89.

²⁴² *DOGMA 95*. Anhang S.87-88.

²⁴³ *DOGMA 20_13*, Anhang S. 89.

²⁴⁴ Vgl. Schepelern *Film und Dogma*. 2003. S. 356.

²⁴⁵ *DOGMA 20_13*. Anhang S. 89.

²⁴⁶ Fischer-Lichte. 1993. *Kurze Geschichte*. S. 301.

²⁴⁷ Matthias N. Lorenz. „DOGMA 95 im Kontext. Vorwort“. In: Matthias N. Lorenz (Hg.). *DOGMA 95 im Kontext. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Authentisierungsbestrebung im dänischen Film der 90er Jahre*. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag 2003. S. VII – XI. S. VII.

zu belegen und einem breiten Publikum zu präsentieren.²⁴⁸ Das Theater in Dortmund wiederum kommentiert, seiner gesellschaftlichen Funktion entsprechend, diese Entwicklung mithilfe einer Dogma-Parodie und beweist damit Zeitgeist.

Dass Manifeste solcher Art immer mit einer gewissen Ironie betrachtet werden sollten, lässt sich unter anderem auch daran erkennen, dass die Begründer dieser beiden Dogmen in nahezu allen Fällen es nicht vollbrachten, sich selbst an die Regeln zu halten. So besagt zum Beispiel die neunte Regel des DOGMA 95, dass ausschließlich mit einer 35-mm Kamera gedreht werden dürfe.²⁴⁹ Bis auf eine Ausnahme, hielt sich kein einziges Mitglied des Kollektivs an diese Regel.²⁵⁰ Und auch die finale Regel des DOGMA 20_13: „Der Name des Regisseurs darf niemals in Vergessenheit geraten“²⁵¹ ist wohl als reine Parodie der Regel des Originaldogmas: „Der Regisseur darf nicht genannt werden“²⁵² zu verstehen. Die Geschichte lehrt uns, dass ein Manifest als eine radikale, einseitige Ansicht zu verstehen ist, denn den Film auf eine reine Livekunst zu beschränken, würde seine Möglichkeiten gravierend einschränken. Manifeste dieser Art sind, vor allem im Bereich der bildenden Kunst, letztendlich primär als „Denkanstoß in einer überzivilisierten, satten Kultur“ zu betrachten.²⁵³ Die folgenden Inszenierungsanalysen werden dem Mehrwert solch einer Form des Inszenierens auf den Grund gehen, indem die spezifischen Merkmale der ausgewählten Aufführungen im Einzelnen genauer beleuchtet werden. An dieser Stelle sei erwähnt, dass die Analysen mithilfe von Videoaufnahmen der jeweiligen Inszenierung verfasst wurden. Auch die Entwicklung, Aufnahmen der an und für sich flüchtigen Theaterkunst für wissenschaftliche Zwecke zur Verfügung zu haben, zeigt den Einschnitt des Mediengebrauchs in die Theaterwissenschaft. Eine detaillierte Analyse nur aus dem Gedächtnis wäre in diesem Ausmaß nicht möglich gewesen.

3.1.1. Die Enttarnung der Filmproduktion in *Das Fest*

Dass Voges sich als erste DOGMA 20_13 Inszenierung *Das Fest* aussuchte, war kein Zufall, denn auch der Originalfilm *Festen* unter der Regie Thomas Vinterbergs stellte 1998 unter dem Titel „Dogme #1“ die erste Produktion des dänischen Originalmanifests

²⁴⁸ Vgl. Lorenz. 2003. *Wunsch und Wirklichkeit*. S. 83-84.

²⁴⁹ Vgl. DOGMA 95. Anhang S. 88.

²⁵⁰ Vgl. Lorenz. 2003. *Wunsch und Wirklichkeit*. S. 75.

²⁵¹ DOGMA 20_13. Anhang S. 90.

²⁵² DOGMA 95. Anhang. S. 88.

²⁵³ Vgl. Lorenz. 2003. *Wunsch und Wirklichkeit*. S. 96.

dar.²⁵⁴ Der Film begleitet eine Feier der Familie Klingefeld-Hansen zu Ehren des 60. Geburtstages des Familienoberhauptes Helge (Henning Moritzen). Der Zuschauer erlebt durch die spezielle Kameraführung und Rohheit des Filmmaterials eine äußerst intime und erschütternde Perspektive einer Familiengeschichte, die sich im Verlauf des Films als Aufdeckung des Kindesmissbrauches des ältesten Sohnes Christian (Ulrich Thomsen) und seiner Zwillingschwester entpuppt. *Festen* zeichnet sich deutlich vom Hollywood-Filmformat ab, indem es mit einer stark reduzierten Schnitttechnik arbeitet, wodurch der Zuschauer die Bewegungen der Kamera bewusster mitbeobachtet. Der Film beweist durch den häufigen Einsatz von Vogel- und Froschperspektive, Nah- und Detailaufnahmen und bewusst eingesetzter unscharfer Bilder einen experimentellen und selbstreferenziellen Charakter.

Das Gewicht, das der Medien- und Filmthematik in der Dortmunder Inszenierung des Films zukommt, wird gleich zu Beginn deutlich. Nachdem der rote Vorhang sich hebt, blickt das Publikum zunächst auf eine kahle Bühne ohne Schauspieler. Wie aus Abbildung 1 im Anhang auf Seite 91 zu erkennen ist, besteht das einzige sichtbare Bühnenelement aus einer Kamera, die an einer runden Halterung ca. 1,5 Meter über dem Boden ihre Runden kreist. Erst nach einigen Momenten erscheint eine Gruppe von Schauspielern von links und rechts auf der Bühne, mit Bühnenbildrequisiten in den Händen, um sich vor dem Auge der Kamera zur ersten Szene zu positionieren. Auffällig ist hierbei, dass alle Requisiten von den Schauspielern selbst bedient werden, so wie es das Dortmunder Dogma in Regel sechs ebenfalls vorschreibt: „Die Kulissen dürfen ausschließlich durch die Schauspieler bewegt werden“²⁵⁵. Kurz bevor die erste Szene beginnt, fährt eine große, die Bühne verdeckende Leinwand aus der Höhe hinab und verschränkt dem Publikum so größtenteils die Sicht auf die Produktion der Szene. Auf der Leinwand selbst ist nun das zu sehen, was von der zuvor erwähnten Kamera auf der Bühne erfasst wird. Doch da die Leinwand semi-transparent ist, hat das Publikum gleichzeitig einen Blick auf das produzierte Bild sowie die zeitgleiche Produktion dessen.²⁵⁶ Hiermit wird das Hauptthema, das sich wie ein roter Faden durch die Inszenierung zieht, gleich zu Beginn etabliert: Die Enttarnung der filmischen Illusionskunst. Ein szenischer Aufbau dieser Art erinnert stark an Brechts Ansatz der „Aufdeckung der

²⁵⁴ Vinterberg, Thomas [Reg.]. *Das Fest [Festen]*. Studiocanal. 1998. DVD.

²⁵⁵ *DOGMA 20_13*. Anhang S. 90.

²⁵⁶ Siehe Abbildung 2 Anhang S. 91.

Produktionsbedingungen und Theatermittel“²⁵⁷. Besonders Brechts Idee der Kenntlichmachung des Bauplans einer jeden Inszenierung²⁵⁸ wird bei *Das Fest* scheinbar wort-wörtlich übernommen und eingesetzt.

Wirft man zunächst einen Blick auf die Funktion der Kamera, so fällt dabei auf, dass das gesamte Bühnenbild des Stücks ausschließlich auf das Blickfeld der Kamera ausgerichtet ist und somit also einen filmästhetischen Charakter annimmt, denn auch beim Film wird letztendlich die vom Kamerarahmen abgegrenzte Mise-en-scène zur Filmrealität. Durch die Transparenz der Leinwand kann das Publikum diese Realitätsillusion jedoch durchschauen, da es gleichzeitig mitbekommt, dass sich um die Kamera herum beispielweise Schauspieler aufstellen, um das nächste Kamerabild zu stellen. Auch die Requisiten werden künstlich von den Schauspielern vor das Auge der Kamera positioniert. Aus dieser Bühnenkonstellation lässt sich eine gewisse Dominanz der Kamera gegenüber ihrem theatralen Umfeld ableiten, die auch dadurch auffällt, dass nicht die Kamera das Geschehen auf der Bühne verfolgt, so wie es auch im Film üblich ist, sondern die Schauspieler sich stets vor der Kamera positionieren und bewegen müssen, um beispielsweise einen Zoom-Effekt zu kreieren. Gleichzeitig wird diese Dominanz jedoch wieder von der Enttarnung des illusionistischen Filmproduktes übertrumpft, da die Schauspieler so als Schöpfer der Filmillusion in den Vordergrund treten. Diese Dominanz entsteht auch dadurch, dass in dem illusionistischen Filmbild immer wieder bewusst gezeigt wird, wie ein Schauspieler eine Requisite hält und im Bild positioniert.

Darüber hinaus bietet die Verwendung einer Kamera auf der Bühne auch die Möglichkeit, das Repertoire theatraler Erzählstrukturen auszuweiten. Denn mittels der Kamera in Verbindung mit der Leinwand und einer einfachen Schnitttechnik, die durch den Einsatz von Nebelmaschinen und Überbeleuchtung kreiert wird, wird bei *Das Fest* eine Montage erzeugt, die eindeutig als filmisches Stilmittel einzuordnen ist. So werden beispielsweise ab der Minute 00:34:20 in schneller Abfolge mehrere Szenen hintereinander gezeigt, die jeweils getrennt werden durch den Schnitt in Form eines weißen Stillbilds.²⁵⁹ Deutlich ist hier der Einfluss der Medienästhetik, allen voran der Film- und Fernsehästhetik zu sehen, da in den genannten Szenen die Kamera den Fokus vorgibt, während die Schauspieler in diesen Minuten zu kaum beweglichen

²⁵⁷ Vgl. Englhart. 2013. *Theater der Gegenwart*. S. 47.

²⁵⁸ Vgl. Birgit Wiens. "Theaterszenografie, ‚Phänomenotechnik‘ und die Multimodalität räumlichen Wahrnehmens“. In: Ralf Bohn & Heiner Wilharm (Hg.). *Inszenierungen und ihre Effekte: Die Magie der Szenografie*. Bielefeld: Transcript 2013. S. 87-102. S. 89.

²⁵⁹ Siehe Abbildung 3 im Haupttext.

Standbildern werden. Komplementiert wird diese Montage durch die elektronisch eingespielte Hintergrundmusik, die als steigerndes Element in dem Versuch, emotionale Nähe zum Publikum aufzubauen angesehen werden kann. So entsteht eine Erzählperspektive, die ohne die filmischen und technischen Elemente auf der Bühne nicht möglich gewesen wäre.



Abbildung 3: Montage Effekt – drei, aufeinanderfolgende Einzelbilder und das Schnitt-Bild. (TC: 00:34:20-00:35:30).

Durch den Kamerablick wird also ein bewusster Fokus gesetzt, der dann mittels der Leinwand an das Publikum vermittelt wird. Da das DOGMA 20_13 jedoch sämtliche Bildnachbearbeitung durch dessen sechste Regel verbietet, muss in diesem Fall auch der Schnitt von den Schauspielern manuell erzeugt werden. So geschieht dies zum Beispiel indem ein Objekt, wie z.B. ein Tablett mit Sektgläsern plötzlich schnell nah vor die Kamera gehalten wird, während dahinter, kaum sichtbar, ein Umbau zum folgenden Bild stattfindet.²⁶⁰ Dies geschieht im Verlauf der Inszenierung etliche Male. Ein solcher Kamerafokus kann darüber hinaus auch Hinweise über den Verlauf der Handlung liefern, den der Zuschauer ansonsten möglicherweise übersehen hätte. Beispielsweise sieht man während einer Rede des Familienvaters Helge (Andreas Beck) diesen, umgeben von Verwandten, im Hintergrund des Kamerabildes stehen. Gleichzeitig jedoch läuft scheinbar unauffällig sein Sohn und Protagonist Christian (Sebastian Kuschmann) durch das Bild und blickt abwesend in Richtung Kamera, während sein Vater eine nostalgische Familiengeschichte erzählt.²⁶¹ Dadurch merkt der

²⁶⁰ Vgl. Kay Voges [Reg.]. *Das Fest*. Nach Thomas Vinterberg [*Festen*]. Schauspiel Dortmund. Dortmund. Spielzeit 2013/14. *Youtube*. 09.06.2013. (Aufgerufen am 01.12.2015). (TC:00:12:06).

²⁶¹ Ebd. (TC: 00:19:50).

Zuschauer sofort, dass mit Christian etwas nicht stimmt. Der Blick der Kamera ist daher in dieser Situation als eine Art Vorbotschaft zu deuten.

Für das Publikum bedeutet der Kamerablick gleichzeitig eine Einschränkung der Sehfreiheit, die es üblicherweise im Theater genießt. Doch wieder einmal wird auch diese Einschränkung durch die Transparenz der Leinwand aufgehoben. Denn dem Zuschauer bleibt es letztendlich selbst überlassen, statt des Bildes, welches durch die Kamera produziert wird, das Geschehen hinter der Leinwand zu beobachten. Somit entsteht eine Wahl zwischen einer zwei- und dreidimensionalen Betrachtung. Genau dies stellt wiederum die Besonderheit des ‚Kinaters‘ dar, denn die Zweidimensionalität des Films kontrastiert zugleich mit der dreidimensionalen Körperlichkeit der Schauspieler auf der Bühne und hebt deren Präsenz, oder um es mit dem Begriff Benjamins auszudrücken, deren Aura²⁶² daher umso stärker in den Vordergrund.

Andererseits bedeutet dieser Einfluss der Filmästhetik ebenfalls die Entstehung einer neuen Perspektive auf die Bühne und ermöglicht dem Publikum so eine Form der Interaktivität. Immer wieder positionieren sich die Schauspieler so vor der Kamera, dass das Publikum das Gefühl erhält, sich inmitten der Festgesellschaft zu befinden.²⁶³ Dadurch wird die vierte Wand des Theaters perspektivisch durchbrochen. An anderen Stellen wird auf die Materialität der Kamera hingewiesen und damit die Thematik des bewussten bzw. unbewussten Schauens angesprochen. Der Großvater (Uwe Schmieder) fühlt sich z.B. plötzlich im Bad ertappt und reagiert auf die Anwesenheit der Kamera mit einem erschrockenen direkten Blick in diese.²⁶⁴ An anderer Stelle jedoch spricht er selbstverständlich in die Kamera, als wenn er einem anderen Familienmitglied gegenüber stehen würde.²⁶⁵ An einer weiteren Stelle findet die Tochter Helene (Bettina Lieder) einen Brief ihrer verstorbenen Schwester, in dem sie ihr das dunkle Familiengeheimnis offenbart. Helene jedoch verspricht mit direktem Blick in die Kamera dem Publikum, das sie offensichtlich in diesem Moment bewusst zu betrachten scheint: „Nein. In diesem Brief steht gar nichts drin“²⁶⁶. Auch der Einfluss des Fernsehens und dessen Reality-TV Formaten spiegelt sich in einer Szene wieder, in der Helge bei einer unangenehmen Szene aus dem Bild läuft und dabei die Hand vor die Kamera hält, um nicht gefilmt zu werden.²⁶⁷ Dies bedeutet eine bewusste

²⁶² Vgl. Benjamin. 1961. *Das Kunstwerk im Zeitalter*. S.152.

²⁶³ Siehe Abbildung 4 Anhang S. 92.

²⁶⁴ Vgl. *Das Fest*. (TC: 01:17:30).

²⁶⁵ Vgl. Ebd. (TC: 00:51:00).

²⁶⁶ Vgl. Ebd. (TC: 00:29:25).

²⁶⁷ Vgl. Ebd. (TC: 01:11:00).

Wahrnehmung der Anwesenheit einer Kamera durch die Schauspieler, denn würde die Kamera die Position eines Verwandten symbolisieren, so hätte Helge dieser Person nicht die Hand vor das Gesicht gehalten. Aus diesen Beobachtungen ergibt sich folglich eine Multifunktionalität der Kameraperspektive und somit auch eine Mehrdeutigkeit bezüglich der Rolle der Kamera. Denn einerseits können die Schauspieler das Publikum so interaktiv als Teil der Festgesellschaft ansprechen, andererseits wird das Thema des Voyeurismus auf diese Art angesprochen. Dabei ist es nun dem Zuschauer überlassen, diese Funktion in der jeweiligen Szene zu identifizieren. Im Sinne eines postdramatischen Theaters ist hier die von Ranciere bereits erwähnte Emanzipation und Kompetenz des Zuschauers gefordert, das Gesehene richtig zu deuten.²⁶⁸

Ein weiteres besonderes Merkmal dieser Inszenierung ist die Verschmelzung theatraler und filmischer Stilmittel in vielen Szenen. Die nahezu provozierend auffällig gestaltete Künstlichkeit des Bühnenbildes und der Requisiten betonen einerseits den theatralen Stil der Inszenierung, andererseits wirken sie in Verbindung mit der eingesetzten Filmästhetik jedoch betont experimentell. Denn während die Kamera durch ihren Rahmen eine Realitätsillusion schafft, wird diese durch die Verwendung von Elementen wie den zweidimensionalen Papprequisiten oder dem Kunstblut, das deutlich sichtbar aus einer Ketchup-Flasche auf das Opfer gespritzt wird²⁶⁹, direkt wieder kontrastiert. Hieraus entsteht eine neue Ästhetik, die dem ‚Kinater‘ zuzuordnen ist. Diese ist keine bloße Kopie der beiden Stile, sondern entwickelt vielmehr einen einzigartigen, hybriden Charakter, in dem die Materialität beider Medien eine bewusste Rolle spielt. Durch den starken Gegensatz von Filmmitteln und Theatermitteln scheinen die Materialität und Künstlichkeit dieser umso mehr in den Vordergrund gerückt und beweisen so durch deren Selbstreferenzialität einen experimentellen Charakter im Sinne der historischen Avantgarde.²⁷⁰

Darüber hinaus arbeitet Voges in seinem Stück, ähnlich wie der Dogma Film, mit einer unscharfen Kameraführung. Unter anderem wird dies eingesetzt, um einen Rollentausch besser gestalten zu können. Der Cousin Bent (Sebastian Graf) wird in der Inszenierung doppelbesetzt, um später auch, als Freund von Helene, den dunkelhäutigen Gbatokai zu spielen²⁷¹ – kein unüblicher Vorgang in der Theaterwelt. Auffällig wird dieser Wechsel nun aber, da die Kamera bewusst unscharf gestellt wird, um dann die Transformation Sebastian Grafs dennoch in den Vordergrund zu setzen. Denn Graf

²⁶⁸ Vgl. Ranciere. 2008. *Der emanzipierte Zuschauer*. S. 14.

²⁶⁹ Vgl. *Das Fest*. (TC: 01:53:15).

²⁷⁰ Vgl. Bürger. 1974. *Theorie der Avantgarde*. S. 26ff.

²⁷¹ Vgl. *Das Fest*. (TC: 01:02:50).

bemalt sich sein Gesicht mit brauner Farbe und setzt sich eine Perücke auf, ohne dabei aus dem Bild zu gehen. Dadurch werden beide Stilmittel, sowohl das Filmische als auch das Theatrale noch weiter in das Bewusstsein des Publikums gerückt, indem beide deutlich herausgestellt werden und sich gleichzeitig kontrastieren. Voges stellt also vor allem die Art des Inszenierens in den Vordergrund und regt den Zuschauer zur bewussten Reflektion über die verwendeten Darstellungsmittel an. Die Stilmittel dekonstruieren sich daher gegenseitig indem sie einander in Szene setzen. Den Effekt, den solch eine Medienverbindung hervorbringt, beschreibt Wiens wie folgt:

Die mediale Heterogenität des ästhetischen Vorgangs, die, meist mit gewisser Plötzlichkeit, auffällig wird und somit nicht nur den reflektierenden Verstand anspricht, sondern [vom Publikum] mit den allen [sic] Sinnen erfahren wird, tritt dann in sogenannten Intermedialitätseffekten hervor.²⁷²

Darüber hinaus ermöglicht die Verwendung von filmischen Stilmitteln im Falle dieser Inszenierung eine Verbindung von Inhalt und Form zu schaffen. Thomas Vinterberg selbst sagt über den Inhalt des Films: „In »DAS FEST« wird deutlich, daß [sic] die Menschen nie darüber sprechen, worum es eigentlich geht. Und das zieht sich durch den ganzen Film. Das ist die ganze Geschichte“²⁷³. Auf der Bühne wird diese Aussage mehrfach aufgegriffen: Fast das gesamte Schauspiel findet hinter der Leinwand statt. Die einzige Ausnahme bilden hierbei die Ansprachen von Christian sowie die einzige Rede der Mutter Else (Friederike Tiefenbacher). Denn diese Reden bilden die einzigen Momente im Stück, in denen offen über die Wahrheit gesprochen wird. Während die restlichen Reden des Vaters, Großvaters und des Toastmasters Helmut (Frank Genser) aus banalen Familienanekdoten bestehen, die eine heile Welt vortäuschen, äußert sich Christian in seinen Reden über seinen Missbrauch, den er durch den Vater erfahren hat und beschuldigt ihn darüber hinaus des Mordes an seiner Schwester.²⁷⁴ Daher finden die einzig wahren Momente der Geschichte vor der Leinwand bzw. vor der Filmillusion statt, die hinter der Leinwand produziert wird. Somit entsteht eine direkt Verbindung von Inhalt und Bühnenbild. Hinzu kommt, dass hier wieder eine direkte Konkurrenz von mediatisiertem Bild und unvermittelter Schauspielkunst zustande kommt, da der Redner für das Publikum sichtbar am Rand der Bühne steht und so gegen die Leinwand hinter ihm anspielt.

²⁷² Wiens. 2013. *Theaterszenografie*. S. 90.

²⁷³ Jana Hallberg und Ulf Peter Hallberg. „»Die verkehrte Ästhetik« Thomas Vinterberg im Gespräch“. In: Jana Hallberg und Alexander Wewerka. *Dogma 95. Zwischen Kontrolle und Chaos*. Berlin: Alexander 2001. S.95-103. S. 96.

²⁷⁴ Vgl. *Das Fest*. 2013. (TC: 01:10:40).

Auch die doppelte Perspektivität, die durch den Einsatz der Kamera bzw. Leinwand entsteht wird in diesen Momenten am deutlichsten. Denn sowohl die Schauspieler, die in die Kamera blicken, als auch der Redner vor der Leinwand schauen direkt ins Publikum, obwohl sie dieses nicht direkt ansprechen. Das Fest findet theoretisch auf einer geschlossenen Ebene statt, die allerdings durch die Kamera und die Leinwand physisch in mehre Ebenen zerstückelt wird. Es findet somit eine Dekonstruktion des Bühnenbildes durch den Einsatz der neuen Medien statt. Und auch die das Stück begleitende Kriegsmetaphorik, die immer wieder in Form von Schüssen und Flugzeuggeräuschen aus dem Off ertönt²⁷⁵, stellt als klassisches semiotisches Theatermittel eine Verbindung von Inhalt und Bühnen- bzw. Filmbild her. Denn während sich die Festgesellschaft mit oberflächlichen Themen beschäftigt und eine heile Welt vortäuscht, wird der Kriegszustand, der als Symbol für die innere Zerrüttung der Familie interpretiert werden kann, immer wieder ignoriert, genau so wie Christians Geständnisse über den Missbrauch seines Vaters, die die Familie bis zum Ende nicht glauben will.

Dass das Theater die eingesetzten Medien auf der Bühne immer wieder neu erfindet und mit seiner eigenen Ästhetik kombiniert, wird bei einem genaueren Blick auf den Einsatz der großen Leinwand deutlich. Denn sie dient nicht nur als Projektionsfläche für das produzierte Filmmaterial, sondern wird ebenfalls zweckentfremdet und für theatrale Vorgänge genutzt. Zum einen dient sie als vierte Wand im eigentlichen Sinn, um das Haus der Familie anzudeuten. Dies wird deutlich, als Christian diese anhebt und hinter ihr hervortritt, als er inhaltlich von seinem Bruder vor die Tür gesetzt wird.²⁷⁶ So wird auf eine sehr anschauliche Art der ‚Kino-Effekt‘ zerstört, indem die Leinwand wortwörtlich durchbrochen wird. Des Weiteren dient sie dazu, um mit der Perspektivität zu spielen: In einer Szene steht Christian vor der Leinwand, dem Publikum zugewandt, während er sich mit der Haushaltshilfe Pia (Julia Schubert) unterhält, die hinter der Leinwand in die Kamera schaut. So wird deren Gespräch abstrakt gestaltet. Das Theatrale rückt spätestens in dem Moment in den Vordergrund, in dem Pia Christian einen Brief in die Kamera hält und Christian sich diesen wenige Sekunden später aus seiner Hosentasche nimmt und vorgibt, er hätte ihn soeben von ihr angenommen.²⁷⁷ Auch hierdurch wird die filmische Illusion dekonstruiert. Am Ende wirkt das Schauspiel dadurch, dass es fast ausschließlich hinter

²⁷⁵ Vgl. Ebd. (TC: 00:20:30).

²⁷⁶ Vgl. Ebd. (TC: 01:26:45).

²⁷⁷ Vgl. Ebd. (TC:01:35:50).

einer Leinwand stattgefunden hat, umso direkter und intimer, als diese doch noch hochgefahren wird und somit sowohl formell dem illusionistischen Spiel mit der Kamera als auch inhaltlich der Maskerade der Familie ein Ende gesetzt wird. Denn die Leinwand fährt erst hoch, als der Vater sein grausames Vergehen an seinen Kindern endgültig gesteht. In diesem Moment funktioniert auch die sich ständig bewegende Kamera nicht mehr, als von den Schauspielern versucht wird, die Illusion wieder aufzubauen.²⁷⁸ Auch hier werden also die Funktionalität der Familie und die der Bühnenbildtechnik in Verbindung gebracht. Und so schließt die Inszenierung, nachdem die Schauspieler die Bühne verlassen haben, mit der Kamera als Mittelpunkt des Bühnenbildes. Das Licht der Kamera geht aus, die Illusion ist vorüber. Somit bildet die Kamera den Rahmen der Geschichte und bleibt auch symbolisch der Mittelpunkt der Inszenierung. Voges lässt dadurch auch das Dominanzverhältnis von Theater und Film als offene Frage oder vielmehr als Denkanstoß für das Publikum im Raum stehen.

3.1.2. Montagetechniken in *Minority Report*

*Minority Report (oder Mörder der Zukunft)*²⁷⁹ wurde in der Spielzeit 2014/15 unter der Regie Klaus Gehres als zweite DOGMA 20_13 Produktion aufgeführt. Gehre, der bereits seit Längerem mit „Live-Film-Theater“²⁸⁰ Produktionen experimentiert bot daher die ideale Voraussetzung für die Weiterentwicklung des Dogmas. Seine Inszenierung ist abermals eine Bühnenadaptation der gleichnamigen Filmproduktion Steven Spielbergs *Minority Report*²⁸¹ aus dem Jahr 2002. Gehre hält sich nah an die Geschichte des Originalfilms und, wie die folgende Analyse zeigen soll, vor allem an dessen Szenografie. Auch der Inhalt der Geschichte scheint für den momentanen Fokus des Schauspiels Dortmund – dem digitalen Zeitalter – eine treffende Vorlage zu bieten, um die Absichten des DOGMA_2013 deutlich zu machen. *Minority Report* behandelt die Vision einer zukünftigen Gesellschaft, in der das Programm ‚PRECRIME‘ die Früherkennung und Fassung von Mördern ermöglicht, bevor sie ihr Verbrechen begonnen haben. Für das Theater war gerade diese Thematik sicherlich ein Grund für die Stückwahl, denn in Anbetracht des (virtuellen) Überwachungswahns staatlicher

²⁷⁸ Vgl. Ebd. (TC: 01:45:05).

²⁷⁹ Klaus Gehre [Reg.]. MINORITY REPORT oder MÖRDER DER ZUKUNFT. Nach Steven Spielberg [Minority Report]. Schauspiel Dortmund. Dortmund. Spielzeit 2014/15. *Vimeo*. (Mitschnitt vom 18.10.2014). Von nun an erwähnt als *Minority Report*.

²⁸⁰ Vgl. Klaus Gehre. „Vita“. *Klaus-Gehre.de*. (Aufgerufen am 03.12.2015). <<http://klaus-gehre.de/vita/>>

²⁸¹ Steven Spielberg [Reg.]. *Minority Report*. Twentieth Century Fox. 2000. DVD.

Behörden zugunsten des Verfassungsschutzes, den die heutige Gesellschaft momentan erlebt, scheint *Minority Report* genau dies anzusprechen. In diesem Fall scheint natürlich vor allem der Einsatz der Kameras auf der Bühne, die multiple Perspektiven auf dasselbe Geschehen ermöglichen, dieser Thematik entsprechend. Hier bietet Video in Kombination mit zeitgleich gefilmten Sequenzen eine neue Form des digitalen Erzählens, die die narrativen Möglichkeiten des Theaters somit erweitert. Gehre scheint mit seiner Szenografie die Ästhetik des Films einerseits durch viele inhaltliche und visuelle Parallelen nachzuahmen, schafft es dabei jedoch die Thematik der Konkurrenz von Körper und Projektion im Vordergrund zu behalten, indem er diese beiden Gegensätze auf verschiedenste Art und Weise miteinander kombiniert.

Betrachtet man zunächst das Bühnenbild, das aus diversen Miniatur-Bühnenbildern in Puppengröße sowie einzelnen Hintergründen, allesamt mit davor positionierten Kameras besteht, so ist daraus vor allem eine Dekonstruktion oder vielmehr eine Verfremdung des Bühnenraums zu erkennen. Denn das Publikum blickt nicht länger auf einen kohärenten, illusionistischen Raum, der von den vier Schauspielern bespielt wird. Stattdessen blickt es auf eine Szenerie, in der sich die Schauspieler während der gesamten Inszenierung zwischen einzelnen Filmsets bewegen, um diese abwechselnd zu bedienen und somit den Film zu produzieren, der auf die drei wandbedeckenden Leinwände projiziert wird.²⁸² Durch die intime Größe der Studiobühne scheinen diese das Publikum nahezu zu umgeben. Dies bedeutet, im Vergleich zu *Das Fest*, dass hier erst gar nicht versucht wird, eine reine Filmillusion zu erschaffen, bei der das Publikum von dem Filmprozess getrennt wird, denn genau dieser Prozess ist von Anfang an der Mittelpunkt des Geschehens.

Die einzelnen Bühnenbilder bestehen aus kistenförmigen Bühnen, deren Hintergründe zum Teil gekippt oder rotiert werden können und somit einen schnelleren Szenenwechsel auf den Leinwänden ermöglichen. Wieder bedient sich das Theater somit filmästhetischer Mittel, die allerdings durch die starke Künstlichkeit der Requisiten abermals zu einem ‚Kinater‘-Stil hybridisiert werden. Der Originalfilm zeigt beispielsweise den Einsatz von Augenscannern, die auf der Bühne durch eine Taucherbrille angedeutet werden, welche von unten rot beleuchtet wird.²⁸³ Digitale Anzeigen werden simuliert, indem einzelne gemalte oder ausgedruckte Bilder schnell nacheinander vor die Kamera gehalten werden und großformatig an die Leinwände

²⁸² Siehe Abbildung 5 Anhang S. 92.

²⁸³ Vgl. *Minority Report*. (TC: 00:02:00).

projiziert werden.²⁸⁴ Die fortlaufende Betonung der Künstlichkeit der Requisite kreiert somit eine szenische Darstellung, die sich deutlich von der Hollywood-Realität distanziert und diese sogar zu persiflieren scheint. Hierdurch zeigt das Theater auch, dass es sich der Grenzen seiner Darstellungsmöglichkeiten durchaus bewusst ist.

Auch in dieser Inszenierung wird sich an die DOGMA 20_13 Regel gehalten, die Requisiten nur durch die Schauspieler zu bedienen. Interessant ist dies deshalb, da die vier Schauspieler innerhalb einer Szene somit mehrere Rollen gleichzeitig besetzen müssen. So spielt zum Beispiel Ekkehard Freye Lamar Burgess, den Mitbegründer von ‚PRECRIME‘, der in der besagten Szene dabei ist gemeinsam mit dem Protagonisten John Anderton (Björn Gabriel) einen Fall zu lösen. Gleichzeitig spielt er jedoch sowohl den Ehemann des Opfers und den gesuchten Täter, dessen zukünftiger Mord just in dem Moment versucht wird aufzudecken.²⁸⁵ Der Rollenwechsel wird von Freye optisch nur durch seinen Positionswechsel und den minimalen Wechsel seiner Kopfbedeckung angedeutet, jedoch vor den Augen des Publikums. Denn der Fokus liegt hier wieder einmal auf dem Schauspiel, das sich mittels der Kameras auf den Leinwänden ergibt. Während Freye seine Rolle als Lamar Burgess, die direkt im vorderen Bereich der Bühne in Richtung des Publikums gespielt wird, durch sich selbst verkörpert, mutiert sein eigener Körper bei seiner Rolle als Ehemann und Täter zum Puppenspieler, dessen Puppe dann überdimensional auf der Leinwand zu sehen ist. Der Zuschauer muss in dieser Szene daher stets entscheiden, ob er nun auf den erstellten Film auf der Leinwand schaut oder die Liveproduktion dessen beobachtet, indem der Schauspieler dann auf einer Metaebene fungiert. Auch hier wird somit mit Realitätskonzepten und der Materialität beider Künste bewusst gespielt. Ebenfalls bleibt dem Publikum trotz eines vorgegebenen Fokus durch die Kamera immer noch die vollkommene Entscheidungsfreiheit des Sehens.

Weiterhin wird durch den Einsatz multipler Leinwände in solch einer Größe das Stilmittel der Montage einfallsreich genutzt, um beim Publikum mehrere filmästhetische Effekte zu erzeugen. Denn das Publikum bildet gemeinsam mit den drei Leinwänden, die es vor sich sowie links und rechts von sich sieht, eine Raumeinheit, wobei die Zuschauer sozusagen die vierte Wand der Bühne bilden. Die Leinwände werden in einigen Szenen als Hintergrund genutzt, wobei dann alle drei das gleiche Bild zeigen. Bedingt durch die Nähe des Publikums an der Bühne und die Gegebenheiten des Raums, entsteht somit ein nahezu dreidimensionaler Effekt für den Zuschauer. Denn

²⁸⁴ Vgl. Ebd. (TC:00:02:30).

²⁸⁵ Vgl. Ebd. (TC:00:07:30).

während die Leinwände den Hintergrund bilden, bewegen sich die Schauspieler dennoch frei in dieser Guckkastenbühne, die so entsteht, herum und irritieren somit die Zweidimensionalität des Filmes. An anderen Stellen werden die Leinwände asynchron genutzt, wodurch mehrere Bilder der eingesetzten Kameras gleichzeitig übertragen werden können. Für den Zuschauer ergibt sich somit eine multiple Perspektive, da er beispielsweise in der Szene in der John Anderton und Danny Witwer (Merle Wasmuth) in einem Aufzug fahren, den frontalen Blick auf die beiden Zuschauer hat, gleichzeitig jedoch ein Ziffernblatt auf der linken Leinwand eingeblendet wird, das die Aufzugsanzeige darstellen soll.²⁸⁶ Das Publikum nimmt dadurch also gleichzeitig auch die Perspektive der Figuren ein, die in dieser Szene theoretisch auf diese Anzeige blicken würden.



Abbildung 6: Asynchroner Leinwandeinsatz bei *Minority Report* (TC: 00:31:36).

Eine weitere Verwendung einer Montage-Technik stellt die Überblendung zweier Kamerabilder dar, die ebenfalls mehrfach zum Einsatz kommt. Indem zwei oder mehrere Bilder der gleichzeitig aufnehmenden Kameras auf der Leinwand übereinander gelegt werden, können so auch komplexere Gedankengänge der Geschichte visualisiert werden. So zum Beispiel während John Anderton Inspector Danny Witwer erklärt, wie die Precogs funktionieren. Da es dabei um Algorithmen und Gedankenprozesse der übernatürlichen Precog-Wesen geht, wird das Gesicht des Precogs Agatha (Julia Schubert) in einer Nahaufnahme gezeigt und darüber ein transparentes Bild mit Zahlenkombinationen bzw. Algorithmen gelegt.²⁸⁷ Der Einsatz mehrerer Kameras ermöglicht somit Darstellungen, die der filmischen Darstellung stark ähneln, jedoch immer noch ihre theatrale Spezifität behalten. Diese Überblendungen werden von dem

²⁸⁶ Siehe Abbildung 6 im Haupttext.

²⁸⁷ Vgl. *Minority Report*. (TC: 00:15:55).

Videokünstler Mario Simon am Bühnenrand gleichzeitig für das Publikum sichtbar zusammengeschnitten. Es bleibt festzuhalten, dass die Filmebene auch bei *Minority Report* Erzählstrukturen ermöglicht, die bei einer unvermittelten, rein körperlichen Performance nicht den gleichen Effekt auf das Publikum entwickeln hätten können. So können auch Visionen und Träume über die Leinwände stark vergrößert und visualisiert werden. John Andertons Traum, der eine Erinnerung an seinen verstorbenen Sohn und seine entfremdete Frau darstellt, scheint ihn, dadurch, dass er auf allen drei Leinwänden gezeigt wird, zu umgeben. Durch die extreme Vergrößerung und die Relation der Leinwandgrößen im Vergleich zum Körper des Schauspielers, wird so physisch der Einschnitt dieses Ereignisses auf das emotionale Befinden Andertons angedeutet.

Fischer-Lichte betrachtet den „phänomenalen Leib“ des Schauspielers als den Fokus jeder Inszenierung, der, indem er die Botschaft auf der Bühne mittels seines Leibes verkörpert, nicht unsichtbar werden kann.²⁸⁸ Doch dieser Behauptung scheint Gehres Inszenierung entgegen zu wollen, denn während eines Großteils der Inszenierung sind die Schauspieler auf die Erschaffung des Filmbildes konzentriert, weniger jedoch auf ihren eigenen Körper, der oftmals nur als Mittel zum Zweck zu dienen scheint und daher zu einem Medium wird. Auch hierin ist ein deutlicher Medienswerpunkt zu erkennen, denn abermals dient sowohl die Schauspielkunst als auch der Aufbau der Bühne ausschließlich zur Herstellung des Filmbildes. *Minority Report* visualisiert ebenfalls de Kerckhoves Interface-Begriff²⁸⁹, denn die wachsende Verbindung von Mensch und Maschine wird im Stück unter anderem dadurch angedeutet, dass John Anderton die Bewegungen der Bildschirme mit seinen eigenen Körperbewegungen kontrolliert, ohne diese zu berühren.²⁹⁰ Diese Verbindung wird auch am Beispiel der Augenscanner deutlich, die mittels Radiowellen Körperdaten erfassen können²⁹¹, auch wenn dies auf eine eher dystopische Art und Weise getan wird.

Und auch an vielen anderen Stellen wird die Hybridisierung der Theater- und Filmmittel deutlich. Abgesehen vom Kameraeinsatz auf der Bühne, macht sich der Einfluss der Filmästhetik indirekt, zum Beispiel in der Spieltechnik der Schauspieler bemerkbar. So wird unter anderem durch eine slow-motion Sequenz während einer Verfolgungsjagd²⁹² ein klassisches Motiv des Slapstick Genres aufgegriffen. Darüber hinaus werden mit einfachen Mitteln Bilder auf der Leinwand geschaffen, die jedoch

²⁸⁸ Vgl. Fischer-Lichte. 2004. *Was verkörpert der Körper des Schauspielers*. S. 159.

²⁸⁹ Vgl. de Kerckhove. 2001. *Man-machine-direct-connect*. S. 686-687.

²⁹⁰ Vgl. *Minority Report*. (TC: 00:04:32).

²⁹¹ Vgl. Ebd. (TC: 00:54:40).

²⁹² Vgl. Ebd. (TC: 01:00:00).

wie Filmsequenzen wirken: zum Beispiel das Bild, in dem John Anderton bei Nacht von einem Helikopter verfolgt wird und von dessen Scheinwerfer angeleuchtet wird.²⁹³ Was auf der Bühne mit einer flackernden Taschenlampe und einer von oben auf den Schauspieler gerichteten Kamera erzeugt wird, wirkt auf der Leinwand dem Filmbild erstaunlich ähnlich. Daher betonen sich die beiden Stile durch dessen starke Kontrastierung gegenseitig immer wieder. Dies wird besonders deutlich durch den doppelten Blick auf Filmproduktion und Filmprodukt. So stellt sich Lamar Burgess vor ein kleines Filmset, um darüber mittels virtueller Übertragung mit John Anderton zu kommunizieren. Dem medienaffinen Zuschauer wird die Parallele zu modernen Kommunikationsformen wie Skype sofort bewusst. Auf diese Weise ist sein Bild auf der Leinwand zu beobachten, während der Körper des Schauspielers vor der Kamera schräg vor der Leinwand selbst gut deutlich ist, wobei der Größenunterschied besonders ins Auge sticht. Darüber hinaus ist jedoch vor allem interessant, dass Burgess diese Form der Kommunikation selbst kommentiert, ein Aspekt, der im Film nicht vorkommt. So sagt Burgess: „Die modernen Dinge, nicht wahr? Wir können in die Zukunft schauen, aber normal von Mensch zu Mensch telefonieren, das können wir nicht“.²⁹⁴ Hierin zeigt das Theater seine gesellschaftliche Funktion als kritischer Betrachter.

Weiterhin auffällig an dieser Inszenierung ist nun vor allem die häufig verwendete Distanzierung von der Ebene der Geschichte durch die Verwendung mehrerer Meta-Ebenen. Zum einen geschieht dies durch den Aufbau des Bühnenbildes selbst, denn die Schauspieler treten immer wieder von den Miniatur-Bühnenbildern weg und somit auch von der Realitätsebene, die sie mit diesen Bühnenbildern zu erzeugen versuchen. Zum anderen wird durch den Mediengebrauch selbst eine Meta-Ebene geschaffen, die für das Schauspiel eine gewisse Selbstreferenzialität bedeutet, denn durch die Verwendung der Kameras und die eingesetzte Schauspieltechnik wird die Realitätsnachahmung des Theaters aufgelöst. Im späteren Verlauf des Stücks wird die Meta-Ebene im klassischeren Sinne zum Kommentieren der Geschichte genutzt. Agatha tritt aus ihrer Rolle heraus, um sich vor das Publikum zu stellen und dieses direkt zum Verlauf der Geschichte zu fragen: „Können wir daraus etwas lernen?“²⁹⁵, wobei der ironische Ton in ihrer Stimme nicht zu überhören ist und auch das Publikum dementsprechend amüsiert reagiert. Der ironische Gehalt dieser Aussage wird im Verlauf ihrer Ansprache deutlich, indem sie behauptet: „die Zukunft zu kennen ist

²⁹³ Vgl. Ebd. (TC: 00:35:00).

²⁹⁴ Ebd. (TC: 00:21:00).

²⁹⁵ Ebd. (TC: 01:17:50).

immer besser als sie nicht zu kennen“ und das 21. Jahrhundert als das Jahrhundert der Freiheit bezeichnet²⁹⁶, was jedoch in einem deutlichen Gegensatz zur Botschaft der Inszenierung steht. Dementsprechend ist dieser Kommentar, der stark an das epische Lehrtheater Brechts erinnert, durch und durch ironisch und als kritischer Kommentar zu unserem heutigen Denken, vor allem aber zu der gesellschaftlichen Naivität bezüglich des Internetgebrauchs, zu verstehen. Denn da heutzutage so gut wie alles im Internet preisgegeben wird, könnte die Welt, so wie sie in *Minority Report* dargestellt wird, durchaus Realität werden. Hierin zeigt das Theater, welche Funktion es in der gegenwärtigen modernen Gesellschaft eingenommen hat: Eine Lehrfunktion wird vom Publikum bewusst abgelehnt. Die Ansicht Werner Faulstichs, dass das Theater seine sozialregulative Funktion im 20. Jahrhundert größtenteils an die Massenmedien Film und Fernsehen verloren hat, wird an diesem Beispiel deutlich.²⁹⁷ Jedoch besteht die Stärke des Theaters weiterhin darin, Umstände auf diese Weise zu karikieren und somit zumindest einen kleinen Teil der Gesellschaft zu konfrontieren.

In wie fern der Mediengebrauch im Theater vor allem auch vorgeführt werden kann, zeigt die Verwendung der ‚Precog-App‘ während des Stücks. Denn kurz vor dem Mord, den John Anderton an dem angeblichen Mörder seines Sohnes begehen will, ruft plötzlich Agatha aus dem Hintergrund „Ich wähle den Publikumsjoker“²⁹⁸, woraufhin dem Publikum angeboten wird, den weiteren Verlauf der Geschichte selbst per Abstimmung über ihre Telefone zu entscheiden. Dem Publikum wird zur Wahl gestellt, ob John Anderton den Täter umbringen soll oder nicht. Zum einen stellt diese Ausprägung der Interaktivität die Art von postmodernen Theater dar, wie es zuvor bereits beschrieben wurde. Zum anderen verdeutlicht diese Szene die neue Referenzialität des Theaters, denn sie bezieht sich deutlich auf die populären Gaming-Formate und Unterhaltungsshow des deutschen Fernsehens, in denen das Publikum vor dem Bildschirm zu Hause immer öfter auch interaktiv mitbestimmen kann. Dem Publikum wird so vor Augen geführt, welche einen Einfluss es selbst als scheinbar passiver Betrachter einer Situation haben kann – in diesem Fall die Entscheidung über Leben und Tod. Diese groteske Vorstellung verdeutlicht vor allem, wenn auch auf eine überzogene Art und Weise, die bis zur Perversion entwickelte Schaulust und ‚Sensationsgeilheit‘ der heutigen Gesellschaft. Auch hierin lässt sich eine deutliche

²⁹⁶ Vgl. Ebd.

²⁹⁷ Vgl. Werner Faulstich. *Die Mediengeschichte des 20. Jahrhunderts*. München: Wilhelm Fink 2012. S. 15.

²⁹⁸ *Minority Report*. (TC: 01:07:50).

Gesellschaftskritik interpretieren, welche dem Publikum die durch den intensiven Mediengebrauch verursachte Stumpfheit der Menschen vor Augen führt.

Dennoch steht am Ende, im Unterschied zu *Das Fest*, das unvermittelte Schauspiel im Mittelpunkt. Ohne jegliche Technik stehen die vier Schauspieler vor dem Publikum und spielen die letzte Szene. Zusammenfassend wird der Mediengebrauch negativer dargestellt als bei *Das Fest*. Die Inszenierung bezeugt jedoch auch, dass sich die wichtigste Funktion des Theaters – gesellschaftliche Entwicklungen kritisch zu hinterfragen – im Grunde genommen nicht verändert hat. Die Art, diese Kritik zu äußern, hat sich lediglich an die gegenwärtigen Kommunikationsmodi angepasst.

3.1.3. *Die Möglichkeit einer Insel*: Die Entwicklung eines Live-Animationsfilms

Das wohl deutlichste Beispiel der Hybridisierung von Theater und Film hin zu Voges' ‚Kinater‘ wurde während der Spielzeit 2014/15 mit der Inszenierung *Die Möglichkeit einer Insel*²⁹⁹ präsentiert. Unter der Regie von Nils Voges wurde der gleichnamige dystopische Roman Michel Houellebecqs³⁰⁰ aus dem Jahr 2005 für die Bühne adaptiert und verfolgt die Handlungen des Protagonisten Daniel und seiner Nachfolger, den sogenannten Neo-Menschen Daniel 24 und Daniel 25. Der Untertitel der Inszenierung „Eine live-animierte Dystopie“³⁰¹ kündigte dem Publikum bereits die Betonung des Zusammenspiels von Theater und Film an. Auch hier beweist die Stückwahl, dass das Dortmunder Schauspiel seinen Fokus auf postmoderne Erzählstrukturen legt und dementsprechende Stilmittel zur Visualisierung solcher auswählt. Durch die Idee der Entwicklung eines Live-Animationsfilms auf der Bühne konnten so die häufig wechselnden und zum Teil futuristischen Schauplätze des Romans gekonnt dargestellt werden. Da die Leinwand in dieser Inszenierung über dem Liveschauspiel platziert wurde, ergab sich somit eine permanente Konkurrenz von Schauspiel und Animationsfilm.

Die Bühne stellt, ähnlich wie bei *Minority Report*, einen dekonstruierten Schauplatz für die Produktion des Filmes auf der Leinwand dar. Am Rande der Bühne sieht man jeweils zwei Schauspieler in schwarzen, futuristischen Roben hinter sogenannten Tricktischen stehen. Auf drei dieser Tricktische befindet sich eine

²⁹⁹ Nils Voges / Sputnik [Reg.]. *Die Möglichkeit einer Insel*. Nach Michel Houellebecq [*La Possibilité d'une île*]. Schauspiel Dortmund. Dortmund. Spielzeit 2014/15. *Vimeo*. 15.08.2015. (Aufgerufen am 10.01.2016).

³⁰⁰ Michael Houellebecq. *Die Möglichkeit einer Insel* [*La possibilité d'une île*]. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch 2007.

³⁰¹ Schauspiel Dortmund. „Die Möglichkeit einer Insel“. *Theater Dortmund*. (Aufgerufen am 30.01.2016). <<http://www.theaterdo.de/detail/event/836/?not=1>>

angebrachte Kamera, mithilfe derer die einzelnen Bilder, die von den Schauspielern selbst bewegt und dadurch animiert werden, auf die Leinwand übertragen werden. Der vierte Schauspieler bedient in Echtzeit die Hintergrundgeräusche mittels einer speziell programmierten Tastatur. Der Animationsfilm entsteht nun, indem einzelne Bildplatten, auf denen jeweils eine Szene abgebildet ist, nacheinander von den Schauspielern bedient und mittels einer Montagetechnik auf der Leinwand gezeigt werden.³⁰² Zum Teil werden hier mehrere Kamerabilder übereinandergelegt, um so die Mise-en-scene aufwendiger zu gestalten. Auffällig ist hierbei der Stil der animierten Bilder, die letztendlich den Film auf der Leinwand ergeben. Bewusst scheint der Film nicht naturalistisch gestaltet zu sein, denn man sieht durch die stockenden, mechanischen Bewegungen der Figuren auf den Bildplatten, dass es sich um eine handgemachte Produktion handelt. Nils Voges sieht darin eine Verbindung zur Thematik des Romans:

Eine der Thesen, die in dem Roman vorkommen ist, dass das was uns zum Menschen macht auch das Unperfekte [sic] ist [...] Und das ist im Prinzip auch was wir hier mit unserer Animationsform machen. [...] Es ist kein High End 3D Rendering sondern [...] man sieht das es handgemacht ist, es ruckelt, man sieht direkt wie es gemacht ist, es ist unsauber.³⁰³

Auch hierin erweist sich das Medium Film als ein Stilmittel, das dem Theater zu neuen Darstellungsmöglichkeiten verhilft, die sonst auf der Bühne nicht möglich wären.

Da drei Tricktische zeitgleich im Einsatz sind, ist ein durchgängiger Schnitt möglich, der durch das Drücken eines Buzzers am Tricktisch ausgelöst wird. Bei jeder Betätigung des Buzzers durch einen der Schauspieler erscheint das Bild des entsprechenden Tricktisches auf der Leinwand, während die anderen beiden Schauspieler Zeit haben, die nächste Bildplatte mit der folgenden szenischen Darstellung auf ihrem Tricktisch vorzubereiten. Da die Kamera über dem Tricktisch darüber hinaus beweglich ist, ist ebenfalls ein Zoom an die Bildplatte möglich. Hieraus ergibt sich folglich eine Vielzahl an filmischen Perspektiven. So können beispielsweise Landschaften in der Totalen gezeigt werden, aus der Vogel- und Froschperspektive, Nahaufnahmen, point-of-view-Einstellungen und vieles mehr. Auch dies trägt zu einer neuen Art des Erzählens und vor allem des Sehens im Theater bei. Hinzu kommt, dass sich auf der Bühne sowohl zweidimensionale Spielräume mittels der Animationsplatten befinden als auch dreidimensionale, in Form von Miniatur-Filmsets, die ferngesteuert von einem Fahrten-Trolley gefilmt werden und ebenfalls in den Film eingebaut werden.

³⁰² Siehe Abbildung 7 Anhang S. 93.

³⁰³ Schauspiel Dortmund. "Making Of DIE MÖGLICHKEIT EINER INSEL - Schauspiel Dortmund". *Youtube*. 26.03.2015. (Aufgerufen am 08.11.2015).
<<https://www.youtube.com/watch?v=4ZdOkZKyEF4>>

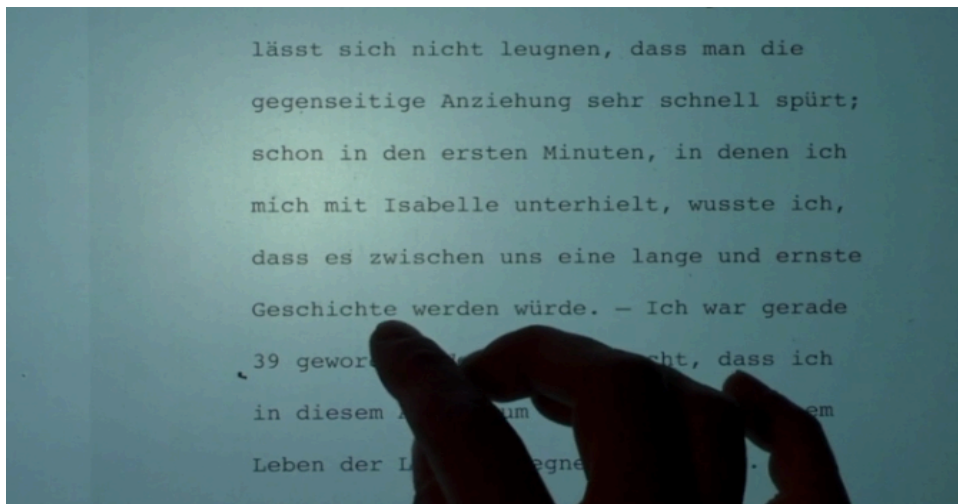


Abbildung 8: Intertextuelle Referenz mittels einer Collagetechnik. (TC:00:19:33).

Im Vergleich zum ca. 500-seitigen Roman arbeitet die Inszenierung mit vielen Kürzungen und Umwandlungen. Voges greift einzelne Bilder des Romans in einer asynchronen Erzählstruktur auf und verstärkt diese visuell durch den Einsatz von stark stilisierten Kontrastbildern und der Verwendung animierter Schattenrisse. Die langen Monologe des Romans in direkter Rede werden oftmals durch zusammenfassende Berichte in indirekter Rede verkürzt und auf andere Figuren verteilt. Dadurch entsteht vor allem eine größere Dynamik zwischen den Schauspielern, da der Fokus von einer Erzählfigur auf mehrere verteilt wird. Dennoch wird in der Inszenierung die vorhandene Intertextualität markiert und somit auch bewusst auf den Ursprung des Stückes hingewiesen. Zum Beispiel wird, während man einem Bericht über Daniel 1 zuhört, auf der Leinwand der entsprechende Auszug des Romans gezeigt. Da auch dieses Bild mittels einer Bildplatte erstellt wird, ist es möglich, Objekte über dieser Platte zu bewegen. So fährt eine Hand über die Zeilen, die gerade von Daniel 1 (Andreas Beck) vorgetragen werden. Es entsteht der Eindruck als würde der Zuschauer in diesem Moment diese Zeilen selbst im Roman lesen, wie aus Abbildung 8 deutlich wird. Hierdurch wird vor allem die Materialität der Inszenierung betont. Die verwendeten Medien treten deutlich in den Vordergrund und unterstreichen somit den postmodernen Charakter der Inszenierung.

Im Gegensatz zur Struktur des Romans, in dem jedem Sprecher jeweils ein Kapitel gebührt und somit regelmäßig zwischen den zwei Erzählsträngen gewechselt wird, sind diese Übergänge in der Inszenierung nicht markiert. Die Wechsel wirken daher unberechenbarer und plötzlicher. Hier ist der Zuschauer seiner

Interpretationsfähigkeit überlassen und bezeugt somit wiederum die These der Emanzipation des Zuschauers nach Ranciere.³⁰⁴

Interessanter ist jedoch vielmehr die zuvor erwähnte permanente Konkurrenz von Schauspiel und Film. Denn nicht nur für das Publikum ergibt sich ein neuartiges Seherlebnis. Auch die Schauspieler sind dadurch, dass sie das gesamte Stück über die Tricktische bedienen müssen, in ihrer Spielart begrenzt. Daraus folgt, dass nur bestimmte Szenen, über den Einsatz der Stimme hinaus, auch mit dem Körper gespielt werden. So zündet sich Andreas Beck beispielsweise nur eine Zigarette an, wenn Daniel 1, der von ihm gesprochen wird, es in der gezeigten Szene auch tut.³⁰⁵ Darüber hinaus ergibt sich die Schwierigkeit, dass die Schauspieler mehrere Rollen während der Inszenierung spielen und diese auf den Tricktischen bedienen müssen. Daher gibt es auch asynchrone Momente, in denen ein Schauspieler eine Rolle spricht, während ein anderer diese Rolle szenisch auf der Bildplatte darstellt. So findet eine Dekonstruktion der körperlichen Figuren statt, da beispielsweise in einer Szene des Filmes die Hand von Frank Genser zu sehen ist, obwohl es sich um die Figur Daniel 1 handelt, die von Andreas Beck gemimt wird. Der Körper des Schauspielers wird folglich auch in dieser Inszenierung seiner klassischen Schauspielrolle im Sinne Fischer-Lichtes³⁰⁶ zweckentfremdet und als Medium zur Entstehung des Filmes eingesetzt. Hieraus ergibt sich eine Dominanz des Filmes gegenüber dem Schauspiel. Andererseits wird wiederum die Schaffung der Filmillusion durch die Sichtbarkeit der Produktion enttarnt.

Dadurch, dass der Zuschauer den Blick gleichzeitig auf die Produktion und den dadurch animierten Film richtet, erhält er multiple Perspektiven zugleich. Besonders deutlich wird dies in der Szene, in der der Protagonist Daniel im Auto sitzt und sich mit seiner Freundin Isabelle (gesprochen von Merle Wasmuth) unterhält. Das Publikum beobachtet auf der Leinwand eine Collage aus zwei Bildern. Zum einen sieht man im Hintergrund eine Stadtlandschaft vorbeifahren, die durch das Miniatur-Set und den Fahrten-Trolley entsteht. Davor wird eine Bildplatte mit einer Halbnahen-Perspektive gelegt, die Daniel 1 in seinem Auto zeigt. Das Publikum sieht also durch diese Collage von außen in Daniels Auto hinein. Gleichzeitig jedoch hört das Publikum seine Stimme, verstärkt über einen Mikroport, als säße es neben ihm im Auto. Dazu kommt, dass Isabelles Stimme durch den Einsatz von verstellbaren Mikroports so verfremdet wird,

³⁰⁴ Vgl. Ranciere. 2008. *Der emanzipierte Zuschauer*. S. 14.

³⁰⁵ Vgl. *Die Möglichkeit einer Insel*. (TC: 00:16:45).

³⁰⁶ Vgl. Fischer-Lichte. 2004. *Was verkörpert der Körper des Schauspielers*. S. 159.

als höre man sie über ein Telefon. Zusätzlich wird der Zuschauer dadurch in die Lage von Daniel 1 selbst versetzt.³⁰⁷ Diese dreifache Perspektivität ermöglicht dem Publikum ein interaktiveres Theatererlebnis, das dessen auditive und visuelle Wahrnehmungsmöglichkeiten vollkommen neu beansprucht.

Oftmals werden auf der Leinwand Stillbilder gezeigt, wodurch der Fokus des Publikums wieder zu den Schauspielern abschweift. Doch auch wenn die Leinwand bewegte Bilder zeigt, schaut das Publikum oftmals eher auf das Schauspiel, das diese Bilder erst möglich macht. Denn trotz der Eingeschränktheit der Schauspieler bringen diese in vereinzelt Szenen ihren Körper mit ein. Den Schauspielern ist einerseits deutlich anzumerken, dass der Einsatz der neuen Technik ihnen ihre ganze Konzentration abfordert, andererseits wechseln sie in gezielten Momenten immer wieder in die Rollen, die sie auf der Leinwand darstellen. So verlassen sie zum Teil ihre technischen Apparate, um das Publikum direkt anzuspielen oder aber unvermittelt miteinander zu spielen. Gerade anhand dieses konstanten Wechsels zwischen Medialität und direkter Kommunikation wird deutlich, dass sich erst daraus die Besonderheit und der Mehrwert der Inszenierung entwickelt.

Festzuhalten bleibt, dass eine Erzählweise dieser Art immer eine gegenseitige Abhängigkeit des Medienproduktes und der Körperlichkeit des Schauspielers bedeutet. Passenderweise spricht Voges hiermit gleichzeitig, ob bewusst oder nicht, das Thema der wachsenden Verbundenheit von Menschen und maschineller Technologien an. Darüber hinaus benötigt es ein komplettes Medienteam an Programmierern und Live-Cuttern, die sich um die Bearbeitung des endgültigen Filmes kümmern, um solch eine Inszenierung erst möglich zu machen – eine Investition und Umstrukturierung, die, in Anbetracht der wachsenden Digitalisierung der Gesellschaft, Schauspielhäuser in ganz Deutschland in den nächsten Jahren durchaus in Erwägung ziehen sollten.

3.2. Die Livestream Debatte und ein Dortmunder Versuch mit *4.48 Psychose*

Eine Entwicklung, die an vereinzelt Theaterhäusern in ganz Deutschland bereits in unterschiedlichen Entwicklungsstadien zu beobachten ist, sind experimentelle Inszenierungen, die die Grenzgänge zwischen der materiellen und der virtuellen Welt erforschen. Das deutlichste Beispiel hierfür ist der Einsatz des Livestreams. So stellen beispielsweise das Thalia Theater in Hamburg, das Theater Ulm und, im internationalen Vergleich, auch das National Theatre in London regelmäßig Live-Übertragungen ihrer

³⁰⁷ Vgl. *Die Möglichkeit einer Insel*. (TC: 00:13:00).

Inszenierungen für ein virtuelles Publikum mittels speziell hierfür eingerichteter Online-Plattformen zur Verfügung. Die Meinungen zum Livestreaming fallen ähnlich gespalten aus wie bei der Thematik des intermedialen Theaters selbst. Besonders deutlich wurde dieser Zwiespalt während der Podiumsdiskussion „Theater im Livestream – Fluch oder Segen“, die von der Heinrich-Böll-Stiftung und dem Schauspiel Dortmund in Berlin ausgerichtet wurde. Als Teil der Veranstaltung zeigte Kay Voges zum ersten Mal eine Inszenierung seines Schauspielhauses mittels eines Livestreams.

Der Staatssekretär für kulturelle Angelegenheiten Berlins Tim Renner eröffnete die Diskussion mit der Leitfrage: „Wie kriegen wir es hin, dass wir neue Generation in tradierte [Kultur]Formen wie Theater locken?“³⁰⁸ Renner stellte von vorn herein die Behauptung auf, der Livestream würde niemals das Liveerlebnis des Theaters ersetzen können, sondern wäre vielmehr als ein ergänzendes Element des Theaters gedacht, der gleichzeitig dem Theater in seiner Liveness zu wachsenden Publikumszahlen verhelfen könne.³⁰⁹ Interessant ist auch Renners Einwand, dass sich der Livestream noch in der Testphase befinde, bei der es vor allem für traditionellere Unterhaltungsformen wie das Theater darum ginge, sich auszutesten und sich im eigenen Sinne weiterzuentwickeln.³¹⁰ Ähnlich positiv äußerte sich Kay Wuschek, Intendant des Theaters an der Parkaue, indem er das Thema des Generationskonfliktes ansprach. So stellte er fest: „Wahrnehmungen [und] Weltaneignungsstrategien sind kulturell-gewachsene Dinge. Die verändern sich. Nun hab ich vielleicht Angst vor [dem Livestream] und jemand anders hat Angst vor Theater. Da treffen dann erst mal zwei Welten aufeinander“, und genau diese gelte es nun anzupacken und zu überwinden.³¹¹ Damit spricht er das Thema der Digital Natives und Digital Immigrants an, das hier bereits besprochen wurde. Die Befürworter des Theater-Livestreams verbindet also einerseits der Gedanke der Wettbewerbsfähigkeit, andererseits jedoch auch der Gedanke der natürlichen Weiterentwicklung der menschlichen Sinneswahrnehmungen.

Dem Livestream skeptisch gegenüberblickend, vertrat Nils Tabert vom Leiter Rowohlt Theater Verlag den rechtlichen Standpunkt der Diskussion und betonte hierbei vor allem den Wunsch vieler Autoren, deren Material nicht zu streamen, wodurch die Stückauswahl von Theaterhäusern, die eine lukrative Gelegenheit im Livestream sehen,

³⁰⁸ Heinrich-Böll-Stiftung. „Schauspiel im Livestream - Fluch oder Segen?“. *Youtube*. 11.12.2014. (Aufgerufen am 01.12.2015). <<https://www.youtube.com/watch?v=1-aP86vO2Ms>>. (TC:00:04:12).

³⁰⁹ Vgl. Ebd. (TC: 00:06:00).

³¹⁰ Vgl. Ebd. (TC: 00:09:20).

³¹¹ Vgl. Ebd. (TC: 00:26:00).

wieder eingeschränkt würde.³¹² Und auch der medienaffine Theaterautor und -kritiker Ulf Schmidt von *postdramatiker.de* sieht dem Livestream als Geschäftsidee skeptisch entgegen. Allerdings sieht er das Problem in der mangelnden Motivation vieler Schauspielhäuser, sich ernsthaft mit dem Phänomen Livestream auseinanderzusetzen, das Theaterhaus dementsprechend umzuorganisieren und gewisse Investitionen hierfür zu tätigen.³¹³ Er nennt als Beispiele dieser nötigen Neuorganisation beispielsweise ein Team an Technikern zu berufen, wie man es in Dortmund findet sowie vor allem die Motivation zu zeigen, die Inszenierungen auch auf den Livestream auszurichten.³¹⁴ So sollte man, Schmidts Ansicht nach, einen Livestream nur verwenden, wenn er zu der Thematik des Stückes passe und dementsprechend der Inszenierung gerecht werden könne.³¹⁵

Voges selbst kommentierte die Diskussion wie folgt:

Wir in Dortmund versuchen Theater der Gegenwart zu machen. Wir versuchen eine Notwendigkeit im digitalen Zeitalter auf die Bühne zu bringen. Dabei stellen wir uns die Frage [...] wie sieht das Menschenbild heutzutage aus. Wie real sind wir noch und wo fangen wir an uns zu verflüchtigen, zu digitalisieren [...] Wo ist der Mensch und wo ist das Bild von dem Menschen und gibt es eine Differenz dazwischen.³¹⁶

Es scheint als wolle Voges genau diese Differenz in der per Livestream gezeigten Inszenierung *4.48 Psychose*³¹⁷, die er nach dem postmodernen Drama der britischen Dramatikerin Sara Kane aus dem Jahr 1999 adaptierte, hinterfragen und auf die Probe stellen. Da ich die Inszenierung sowohl als Teil des Publikums vor Ort wie auch später in einem Mitschnitt des Livestreams anschauen konnte, erscheint es für diese Diskussion fördernd, an dieser Stelle die wesentlichen Unterschiede der jeweiligen Theatererlebnisse aufzuführen.

Schauplatz der Inszenierung war, genau wie bei *Minority Report*, die kleine Studiobühne des Dortmunder Schauspiels. Allein hieraus ergab sich für das Publikum ein intimerer Blick auf die Performance, die von drei Schauspielern ausgeführt wurde und in der Mitte des Raumes auf einem würfelförmigen Podest stattfand. Jedoch war dieser Bühnenwürfel ringsherum von einer Gaze umspannt, die je nach Lichteinfall und Projektion das Schauspiel innerhalb des Würfels vollkommen verdeckte oder relativ deutlich zu erkennen preisgab. Die vier Leinwände, die durch diese Konstruktion

³¹² Vgl. Ebd. (TC: 00:48:30).

³¹³ Vgl. Ebd. (TC:00:54:00).

³¹⁴ Vgl. Ebd.

³¹⁵ Vgl. Ebd.

³¹⁶ Ebd. (TC: 00:18:00).

³¹⁷ Kay Voges [Reg.], *4.48 Psychose*. Nach Sarah Kane [4.48 Psychosis]. Schauspiel Dortmund. Dortmund. Spielzeit 2014/15. *Vimeo*. Mitschnitt vom 10.12.2014. (Aufgerufen am 01.12.2015).

entstanden, wurden so für die Übertragung mehrerer Kamerabilder genutzt, die vorwiegend innerhalb des Würfels positioniert waren. Jedoch wurde z.B. durch den Einsatz einer zusätzlichen Kamera, die im Theaterraum positioniert wurde, zusätzlich der gesamte Raum als Bühnen- und Projektionsfläche genutzt. Hierdurch wurde das Publikum zu einem Teil der Inszenierung, da dieses ebenfalls gefilmt wurde und die Aufnahmen dann direkt auf den Leinwänden gezeigt wurden.³¹⁸ Aus dieser Bühnendarstellung lässt sich ein Bezug zu gegenwärtigen Themen, wie der Angst vor einem Überwachungsstaat, dem wachsenden ‚data flow‘ persönlicher Informationen in der virtuellen Welt oder auch der medialen Überreizung der Gesellschaft ableiten.

Der Mitschnitt des Livestreams wies deutliche Unterschiede zur Inszenierung selbst auf. So zeigte der Livestream bereits 30 Minuten vor Beginn der Inszenierung das Geschehen innerhalb des Theatersaals, wie auch das im Foyer, und übertrug dies in einer Montage, die live von einem Video-Techniker geschnitten wurde. So konnte das Berliner Publikum, das diesen Livestream als geschlossene Gesellschaft in der Heinrich-Böll-Stiftung betrachtete, zum Beispiel die Schauspieler bei ihren letzten Vorbereitungen wie Mikrofon-checks, Glücksritualen sowie bei der Vorbereitung der ersten Szene, die das Publikum vor Ort erwarten sollte, beobachten.

Der wohl prägnanteste Unterschied für den Zuschauer des Livestreams war die Tatsache, dass der Livestream eine zusätzliche Perspektive aufwies, durch eine Kamera, die sich innerhalb des Würfels befand und somit einen Blick ermöglichte, der dem Publikum rund um den Bühnenwürfel verwehrt blieb.³¹⁹ So konnte der Zuschauer des Livestreams die Körper der Zuschauer und deren Bewegungen deutlicher verfolgen, denn die übertragenen Bilder auf den Gaze-Leinwänden wurden fast durchgängig mittels eines Computerprogramms verfremdet und beispielsweise in Kontrastfarben gezeigt, in einem gesplitteten Bildschirm oder auch als Collage aus mehreren übereinandergelegten Kamerabildern.³²⁰ Der virtuelle Zuschauer erhielt diese Perspektive zwar zum Teil auch, hatte darüber hinaus jedoch auch einen Blick hinter die Kulissen. Daraus ergibt sich folglich ein vollkommen anderes Theatererlebnis. Vor allem diesbezüglich ist stark zu hinterfragen, ob dieser visuelle Vorteil einen tatsächlichen Mehrwert für den virtuellen Zuschauer bedeutet, denn der Effekt, den die Gaze auf das Publikum hatte, die erst wenige Minuten vor Ende des Stücks entfernt

³¹⁸ Siehe Abbildung 9 Anhang S. 93.

³¹⁹ Siehe Abbildung 10 Anhang S. 94.

³²⁰ Siehe Abbildung 11 Anhang S. 94.

wurde, erschien als durchaus bewusst gesetzter Akzent.³²¹ Die Schauspieler stellten sich so zum ersten Mal vollkommen unvermittelt dem Publikum, wodurch wiederum der Kontrast von Live-performance und vermittelter Performance verdeutlicht wurde. Durch die Vorwegnahme dieser Spannung wurde dieser Effekt im Livestream letztendlich zerstört.



Abbildung 12: Björn Gabriel im Bühnenwürfel bei *4.48 Psychose*. (TC: 01:01:37).

Wie aus Abbildung 12 oben deutlich wird, interagierten die Schauspieler direkt mit der Kamera innerhalb des Bühnenwürfels. Diese Perspektive wurde dem Publikum vor Ort jedoch nicht gezeigt, woraus sich schlussfolgernd ergibt, dass der Blick Gabriels sich bewusst an das virtuelle Publikum richtete. *4.48 Psychose* bildet somit, wie auch nach der Meinung Schmidts³²², eine Performance, die sich mit dem Livestream bewusst auseinandersetzt und diesen in die Inszenierung einbaut. Dies wird jedoch nicht nur durch direkte Blicke in die Kamera deutlich, sondern vielmehr auch durch die Professionalität und Komplexität des Schnitts, der ebenfalls ausschließlich für das virtuelle Publikum erstellt wurde. Die Möglichkeit eines solchen Schnitts hat selbstverständlich auch mit den Gegebenheiten der kleineren Bühne und dem Einsatz eines Bühnenwürfels zu tun. Dennoch ist diese Ausrichtung auf das virtuelle Publikum als ein gelungener Einsatz eines Livestreams zu betrachten und somit auch als durch und durch positives Beispiel für Projekte ähnlicher Art in der Zukunft.

Ein zweiter wichtiger Aspekt für die Diskussion des Livestreams im Theater weist die Thematik des Stücks selbst auf. Denn wie bereits von Schmidt erwähnt, scheint der Einsatz eines Livestreams nur dann tatsächlich sinnvoll und effektiv zu sein, wenn er in

³²¹ Vgl. *4.48 Psychose*. (TC:01:31:00).

³²² Vgl. Heinrich-Böll-Stiftung. 2015. *Schauspiel im Livestream*. (TC: 00:54:00).

der Inszenierung gut einsetzbar ist. Sarah Kanes Drama stellt ein äußerst abstraktes und komplexes Werk dar, das weder Spielorte noch greifbare Charaktere aufweist und daher der theatralen Inszenierung viel Spielraum bietet. Bei Voges' Interpretation des Dramas liegt der Fokus deutlich auf dem Thema der Verbindung von Mensch und Maschine. Über das Stück selbst schreibt die Dramaturgin Anne-Kathrin Schulz in einem ‚A bis Z‘ des Stücks:

MENSCH-MASCHINE-KNOTEN 9 Menschen (→GABRIEL, BJÖRN, →FINKE, TOMMY, →KÖGL, STEFAN, →PLEß, LUCAS, →ROHBECK, UWE, →SAUER, CHRIS, →SCHULZ, ANNE-KATHRIN, →SIMON, MARIO, →WASMUTH, MERLE) erforschen mit 3 Puls-Oxymetern, 4 Beamern, 13 Boxen, 5 Kameras, 3 Microports sowie Scheinwerfern, Micro-Controllern, Launchpads, Sensoren, Atemkontroll-Steuerungs-Sensoren, EKG, EMG, Temperaturfühlern und Computern einen Resonanzkörper für die Poesie von Sarah Kanes **4.48 Psychose**.³²³

Bereits aus dieser Beschreibung wird dieser Fokus deutlich, denn die Schauspieler spielen ihre Rollen hinter den Kulissen, indem sie größtenteils in Kameras spielen und ständig von den Leinwänden umgeben bleiben. Die EKG-Ergebnisse, die live durch spezielle Apparaturen an den Schauspielern gemessen werden, werden im Anschluss in ein Collagebild auf den vier Leinwänden eingearbeitet und ergeben auf diese Weise den dargestellten Datenstrom. Somit wird das innerste und sonst unsichtbare des lebendigen Körpers des Schauspielers digitalisiert und medial-vermittelt für das Publikum sichtbar gemacht. An diesem Beispiel ist deutlich zu sehen, dass die Intermedialität von einem körperlichen Theater und dem Film bzw. visueller Technik durchaus bereits Realität ist. Deutlich wird der Fokus der Thematik auch dadurch, dass die Schauspieler keine Rollenidentität entwickeln, sondern vielmehr eine Einheit bilden, die von allen dreien verkörpert wird. Dementsprechend werden sie bei allen Messungen lediglich als Körper 1, Körper 2 und Körper 3 bezeichnet³²⁴, was die Anonymität und Abstraktheit des Dramas Kanes unterstützt. Denn auch die Sprache wird im Verlauf des Stücks zu einem unverständlichen Datenstrom dekonstruiert, indem die Sätze kürzer und letztendlich nur noch aus einzelnen Wörtern bestehen³²⁵, die in der Inszenierung wiederum in einem ununterbrochenen Strom in einem rasanten Tempo auf der Leinwand vorbeirauschen, die ganze Leinwand füllen und dadurch die Bedeutung hinter den Wörtern durch ihren Pluralismus degradieren.

³²³ Anne-Kathrin Schulz. „4.48 Psychose 21-Z“. *Schauspiel Dortmund Blog*. 10.12.2014. (Aufgerufen am 06.01.2016). <<http://blog.schauspieldortmund.de/programmhefte/psychose-programmhefte/4-48-psychose-21-z/>>. Hervorhebung aus dem Originaltext übernommen.

³²⁴ Vgl. *4.48 Psychose*. (TC: 1:28:00).

³²⁵ Vgl. Sarah Kane. „4.48 Psychosis“. In: Methuen Publishing Ltd. *Sarah Kane. Complete Works*. London: Methuen Drama. S. 203-246. S. 238-245.

Die Degradierung des Menschlichen zeigt auch die Szene, in der die Schauspieler bei einem körperlichen Training gezeigt werden, während eine monotone, roboterartige Stimme aus dem Off unterschiedliche emotionale Handlungen und Ereignisse auflistet, wie z.B. „Die Nähe eines anderen zulassen und auf ihn eingehen“, „Gefühle austauschen“, „Lachen und Witze reißen“, „Trost“ oder „Unterstützung“.³²⁶ In dieser Konstellation wirkt es, als müssten die Schauspielkörper diese Emotionen erst erlernen und sich diese durch ein Training einprägen. Voges versucht hier also, die Schauspieler so emotionslos und dadurch maschinell wie möglich wirken zu lassen. Hieraus ist sowohl eine Kritik an oder vielmehr die Verarbeitung von gesellschaftlichen Entwicklungen, wie der Digitalisierung der Gesellschaft bzw. der Vermenschlichung der Maschinen³²⁷ herauszulesen, als auch eine gewisse Faszination für diese Entwicklung. Denn einerseits verwandelt Voges das abstrakte Drama Kanes in ein düsteres, emotionsgeballtes visuelles Erlebnis für das Publikum, andererseits führt genau diese Art des Inszenierens zu einer bewussten Überreizung der Sinneswahrnehmungen, da ebenfalls Stroboskoplicht sowie ein häufiger Wechsel von sehr dunklen und sehr grellen Szenen stattfindet. 4.48 *Psychose* führt dem Publikum also mittels einer überspielten Darstellungsweise deren Verhalten in puncto Mediengebrauch vor Augen.

Bedingt durch die abstrakte Thematik des Stoffes, die in der Inszenierung passend selbstreferenziell als „Der Rhythmus des Wahnsinns“³²⁸ bezeichnet wird, erscheinen auch die verzerrten, stark bearbeiteten Collagenbilder, die durch das Übereinanderlegen mehrerer Kamerabilder und die live-Bearbeitung dieser entstehen, daher als gelungene Visualisierung, die ohne den Einsatz bestimmter Computerprogramme nicht zu Stande kommen würden. Wieder einmal stellt der Einsatz moderner Technologien auf der Bühne eine Möglichkeit dar, den Inhalt eines postmodernen Stücks angemessen auf die Bühne zu bringen.

Ob man nun die Verwendung eines Livestreams ein Mehrwert für das Theatererlebnis des Publikums bedeutet, ist pauschal nicht festzustellen. Letztendlich ergibt sich für den virtuellen Zuschauer ein alternatives Theatererlebnis, das neue Perspektiven liefert, ein neues Informationsreichtum bietet, das über die Inszenierung selbst hinausgehen kann und darüber hinaus körperliche und soziale Barrierefreiheit

³²⁶ Vgl. 4.48 *Psychose*. (TC: 01:19:00).

³²⁷ Vgl. Miriam Meckel. „Mensch wird Maschine. Wie lange unterscheiden wir uns noch vom Computer“. In: *Die Zeit*. 28.06.2012. (Aufgerufen am 10.01.2016). <<http://www.zeit.de/2012/27/Mensch-Maschine-Hybridisierung>>.

³²⁸ 4.48 *Psychose*. (TC: 01:09:50).

bietet. Selbst Fischer-Lichte sieht die Möglichkeiten mediatisierter Inszenierungen mit einem gewissen Potenzial verbunden. Sie schreibt:

[E]ine solche Veränderung der Wahrnehmung reduziert nicht die Gegenwärtigkeit, geschweige denn hebt sie auf. Sie eröffnet eher die Einsicht, daß Live-Performances und mediatisierte Performances nicht als zwei völlig verschiedene, nicht miteinander vergleichbare Phänomene zu betrachten sind. Vielmehr sind sie durch rege Austauschprozesse miteinander verbunden, die bestimmte Eigenarten und Qualitäten zwischen ihnen zirkulieren lassen und so Gemeinsamkeiten schaffen.³²⁹

Auch wenn Sie sich mit dieser Aussage auf Inszenierungen bezieht, die mediatisierte Elemente in der Inszenierung selbst nutzen, so lässt sich ihre Idee dennoch auch auf die Thematik des Livestreams anwenden. So könnte man behaupten, die Gegenwärtigkeit bleibe beim Betrachten des Livestreams dennoch erhalten, bedenkt man die Tatsache, dass die heutige digitale Gesellschaft regelmäßig Livestreams nutzt, um beispielsweise Fußballspiele, Reden, Ansprachen und andere Veranstaltungen live – im Sinne von zeitgleich – erleben zu können. Hinzu kommt, dass die hervorragende Qualität der Livestream-Übertragungen und die Größe der Empfangsgeräte den Eindruck der Gegenwärtigkeit weiter unterstützen. Daher sind der Livestream und die Liveperformance folglich als vergleichbare Phänomene zu betrachten, vor allem für ein Publikum vorrangig bestehend aus Digital Natives.

Festzuhalten bleibt, dass der Livestream ein potenzielles Interesse fördert, das wirkliche Theatererlebnis live erleben zu wollen. Dennoch sollte es letztendlich die Entscheidung des Regisseurs bzw. des Dramaturgen sein, ob eine Inszenierung per Livestream übertragen werden soll, denn dementsprechend hat sich die Inszenierung ebenfalls auszurichten, um somit eine gelungene intermediale Verbindung zu ermöglichen.

4. Das Theater der Zukunft – Neue Dimensionen sinnvoll nutzen

Nachdem nun mit Hilfe der Inszenierungsanalysen ein umfassendes Bild vom ‚zukunftsfähigen Theater‘ des Schauspiels Dortmund dargestellt wurde, erscheint es sinnvoll zu überlegen, welchen Effekt diese Art des Inszenierens auf die Theaterlandschaft generell erzielt und in wie weit hierdurch auch ein Mehrwert für die Kulturrezipienten entsteht. Es ist allgemein bekannt, dass das Theater per se schon seit geraumer Zeit mit schwankenden und stagnierenden Besucherzahlen zu kämpfen hat

³²⁹ Erika Fischer-Lichte. „Wahrnehmung und Medialität“. In: Erika Fischer-Lichte, Christian Horn, Sandra Umathum und Matthias Warstat (Hg.). *Wahrnehmung und Medialität*. Tübingen, Basel: A. Francke 2001. S. 11-30. S. 17.

und dass der Bund bei Haushaltskürzungen meist zunächst bei der kulturellen Bildung ansetzt. Dass dies keine Problematik jüngster Zeit ist, wird auch anhand Rühles Beobachtungen zur Finanzierung der deutschen Theaterlandschaft der frühen 70er Jahre deutlich. Rühle redet von einer Neudefinition der Funktion des Theaters, weg vom homogenen Auftrag des Bildungstheaters, hin zu einem Theater, das eine neue Verbindung zu seinem Publikum finden muss.³³⁰ Er sieht diese neue Verbindung in der Schaffung einer neuen Bildersprache auf der Bühne:

Statt Illustration: Imagination; statt Gefälligkeit: Eigengesetzlichkeit; statt Reproduktion: Interpretation. Was einer sagt (z.B. der reiche Peer Gynt) wird nun eingepreßt durch die Art, wie er sitzt, wie er aufspringt – mehr durch das Auge als über das Ohr. [...] Öfter als sonst wechselt die Perspektive auf das, was geschieht. In den besten Fällen kommt alles, die Spieler, die Bewegungen, der Raum selbst ins Erzählen.³³¹

Die Art des Inszenierens, die hier beschrieben wird, hat mehr mit dem heutigen intermedialen Theater gemeinsam, als Rühle es selbst wahrscheinlich damals bedacht hätte. Denn der Einsatz von medialer Technik ermöglicht genau diese zuvor beschriebene Bildsprache, samt multipler Perspektivenwechsel, Vergrößerungen und Detailaufnahmen. Außerdem spricht Rühle bereits damals von einer wachsenden Schaulust des Publikums, das immer mehr von Bildern als von der Sprache zu begeistern ist. Denkt man nun also daran, dass diese Schaulust sich seit den 70er Jahren stetig weiterentwickelt hat und mittlerweile die Sinneswahrnehmungen des Publikums auf diesem Wege am stärksten stimuliert werden, so folgt daraus, dass das Bildtheater das Potenzial hat, eine immer größere Gruppe der Bevölkerung anzusprechen, ergo zurück in die Theatersäle zu locken.

Der Theaterkritiker Matthias Weigel liefert mit seinem Artikel „Reißt die Mauern der Tradition ein“³³² einen zwar zunächst radikal wirkenden Ansatz für die Umstrukturierung des Theaterbetriebs, der aber dennoch vor allem Ideen präsentiert, die sich der heutigen modernen Gesellschaft anzupassen scheinen: Er versucht, das Problem bei den Wurzeln zu packen und sieht nötige Änderungen sowohl bei der Ausbildung der Schauspieler (intelligente, weltoffene Persönlichkeiten statt Figurendarsteller), bei der Leitung der Schauspielhäuser (Dramaturgen, die Gegenwärtige Themen und Trends der Gesellschaft aufspüren und auf die Bühne bringen) sowie bei der Umsetzung von

³³⁰ Vgl. Rühle. 1976. *Theater in unserer Zeit*. S. 221-222.

³³¹ Ebd. S. 226-227.

³³² Vgl. Matthias Weigel. „Reißt die Mauern der Tradition ein!“ *Nachtkritik.de*. 8.10.2014.

(Aufgerufen am 10.01.2016).

<http://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=10091:2014-10-07-16-32-07&catid=101:debatte&Itemid=84>

Inszenierungen (durch Regisseure mit „künstlerischen Visionen“).³³³ Die Thematik der Publikumsanwerbung kommentiert er wie folgt:

Wenn man dann von Null an mit der künstlerischen Arbeit beginnt, werden natürlich auch wieder viele gehen – es soll ja auch nicht um mehrheitsfähige Populärkultur gehen. Aber es wäre ein erster Anfang, ein neues Publikum überhaupt erst mit zeitgemäßem Theater in Kontakt zu bringen. Der Kampf gegen eine größer werdende Schere zwischen Arm und Reich ist untrennbar verbunden mit einem Kampf gegen die sich vergrößernde Kluft in (kultureller) Bildung. Es braucht daher mehr begleitende Vermittlung und niedrigere Schwellen, und zwar jenseits von Jugendclubs für die Kinder der Abonnenten.³³⁴

Daraus resultiert, dass dem Theater die Überarbeitung und Neugewinnung vieler Dimensionen bevorsteht, sei es wirtschaftlich, demografisch, räumlich oder sozial.

Hierbei spielt auf gestalterischer Ebene gerade die Postdramatik eine tragende Rolle. Denn durch sie können die von Weigel bereits erwähnten Hemmschwellen gesenkt werden. Um solche Hemmschwellen oder soziale Barrieren weiter zu senken, benötigt es nicht nur eine gegenwärtige Interpretation klassischer Bühnenstoffe, sondern darüber hinaus vor allem einen gegenwärtigen Ansatz für das Theatererlebnis per se. Nach wie vor wird das Theater mit bestimmten sozialen Schichten verbunden und ein dementsprechender ‚Theaterknigge‘ erwartet, dem sich viele Jugendliche oder Bürger der unteren Sozialschichten nicht gewachsen fühlen. Ein positives Beispiel für einen aktualisierten Theaterknigge präsentierte Voges mit seiner Inszenierung *Das goldene Zeitalter - 100 Wege dem Schicksal die Show zu stehlen* in der Spielzeit 2013/14. Vor Beginn der über dreistündigen Inszenierung verkündete Voges als Regisseur der Produktion auf der Bühne, dass es dem Publikum erlaubt sei, während des Stücks den Saal beliebig oft zu verlassen und wiederzukommen, um beispielsweise eine Zigarette zu rauchen oder sich etwas zu trinken zu holen. Dieser für das Theater beinahe rebellische Publikumsansatz verwandelte die Theateratmosphäre in eine vollkommen neuartige, in der die Zuschauer sich nicht pikieren mussten, während der Inszenierung aufzustehen. Der Spannung des Stücks tat dies jedoch nichts ab, da dieses aus einer Collage aus sogenannten ‚Loop‘-Elementen bestand, die baukastenartig durch Voges‘ Liveregie zusammengestellt wurden. Selbstredend wäre ein Knigge solcher Art nicht auf jede Inszenierung anwendbar, dennoch zeigten die positiven Reaktionen der Besucher dieses Theaterabends³³⁵, dass weniger versteifte Verhaltensregeln im Theater durchaus willkommen wären.

³³³ Vgl. Ebd.

³³⁴ Ebd.

³³⁵ Vgl. Schauspielhaus Dortmund. „The Return of DAS GOLDENE ZEITALTER“. *Theater Dortmund*. (Aufgerufen am 01.02.2016). <<http://www.theaterdo.de/detail/event/842/?not=1>>

Dieses Beispiel verdeutlicht mehrere Punkte. Solange das Theater aus einer heterogenen Gruppe älterer, traditionsbewusster Zuschauer, genau so wie jüngerer, medienaffiner Digital Natives besteht, stellt ein so radikaler Ansatz wie Weigels Forderung: „Reißt die Mauern der Tradition ein“³³⁶ die falsche Perspektive dar. Dennoch muss das Theater mit der Zeit gehen und die neusten Entwicklungen der Gesellschaft künstlerisch aufgreifen, um diese auf der Bühne zu verarbeiten. Dass tradierte Theatermittel hierzu in vielen Fällen nicht mehr ausreichen, ist anhand der Inszenierungsanalysen deutlich geworden. Dennoch können auch diese Theatermittel dazu dienen, die Theaterkunst vergangener Epochen weiterhin als historisches Gut und kulturelles Erbe zur Schau zu stellen. Sollten diese mit moderneren Stilmitteln fusionieren – umso besser.

4.1. Das Theater und das Marketing

Laut den Nachforschungen der Kulturmanagement-Professorin Andrea Hausmann gibt es nirgendwo in der westlichen Gesellschaft so viele öffentlich-subventionierte Theaterhäuser wie in Deutschland.³³⁷ Öffentliche Theaterhäuser, wie z.B. auch das Schauspiel Dortmund, sind abhängig von den Entwicklungen der Kulturpolitik und leben in ständiger finanzieller Unsicherheit.³³⁸ Die Betriebsausgaben, wovon allein 74% Personalkosten umfassen, übersteigen die Eigeneinnahmen um ein Fünffaches.³³⁹ Dennoch besteht bis heute eine gewisse Skepsis auf Seiten der Kulturinstitutionen gegenüber modernen Selbstvermarktungsstrategien, da Theatermacher, so Hausmann, „eine Kommerzialisierung und Nivellierung ihrer Arbeit“ und somit eine Einschränkung der Kunstfreiheit mit dieser verbinden.³⁴⁰ Die verheerenden Folgen dieser Skepsis gegenüber der Anpassung oder zumindest Beachtung des Marktes beschreibt Arno Paul in einer Anekdote über die Theaterszene Berlins in den 90er Jahren. Zwischen 1992 und 1993 beschloss der Berliner Senat kurzerhand die Liquidation aller finanziellen Mittel zweier der größten Schauspielhäuser Berlins; dem Schiller Theater sowie der Freien Volksbühne, was zu deren Schließungen führte.³⁴¹ Paul sieht die Schuld hierin vor allem auf Seiten der Künstler, die damals „die Verantwortung für ihr ureigenstes [sic] wie heikelstes künstlerisches Instrument“³⁴²

³³⁶ Weigl. 2014. *Reißt die Mauern der Tradition ein*. Online.

³³⁷ Vgl. Andrea Hausmann. *Theater-Management. Grundlagen, Methoden, Praxisbeispiele*. Stuttgart: Lucius & Lucius 2005. S. 1.

³³⁸ Vgl. Ebd.

³³⁹ Vgl. Ebd. S. 2.

³⁴⁰ Vgl. Ebd. S. 11.

³⁴¹ Vgl. Paul. 2000. *Vom Krebsgang des Stadttheaters*. S. 99.

³⁴² Ebd. S. 100.

vernachlässigten und ihr Angebot nicht entsprechend dem zeitgenössischen Publikum anzupassen wussten.

Denn mit welcher demokratischen Begründung das hochsubventionierte Schauspielwesen seine Privilegien genießt, was es dafür jenseits aller Rhetorik tatsächlich künstlerisch leistet, leisten könnte oder müßte und eben auch nicht zu leisten hätte, ist so unklar wie eh.³⁴³

Genau mit dieser Aussage spricht Paul die wesentliche Problematik an, die bis heute bestehen bleibt. So scheint sich allein aus der Tatsache, dass staatliche Theater zu Großteilen aus öffentlichen Geldern finanziert werden, zumindest eine gewisse Verpflichtung zu ergeben, Inszenierungen zu erarbeiten, die sich mit den gesellschaftlichen Gegebenheiten auseinandersetzen und somit die breite gesellschaftliche Masse ansprechen. Diesen Gedanken ergänzend, schreibt auch Krammenschneider-Hunscha: „Ferner ist die Bühne ein Ort der Freizeit [und damit] immer auch ein Ort der Begegnung von Konsumenteninteressen, die zu allermeist wohl dem Wunsch nach Amüsement zuzurechnen sind“.³⁴⁴ Spartenschließungen, wie die Beispiele aus Berlin, sind im Anbetracht der fortlaufenden finanziellen Einsparungen und Kürzungen in der Kulturbranche ein stets aktuelles Problem, betrachte man zum Beispiel die Schließungen, die den Theatern in Rostock oder auch in Wuppertal bevorstehen.³⁴⁵ Daher scheint Weigels Ansatz, der den Theaterbetrieb bei den Wurzeln packt und von Grund auf reformiert, indem bereits Theaterschulen spezifischere Anforderung an Schauspieler, Dramaturgen und Regisseure der Zukunft stellt, in Verbindung des Einsatzes moderner Marketingstrategien der richtige Weg, um Theaterhäusern zu profitableren Haushältern zu verhelfen.

Nun soll an dieser Stelle nicht versucht werden, eine ideale Marketingstrategie für Theaterbetriebe zu entwickeln, denn diese ist letztendlich von individuellen Faktoren der jeweiligen Städte und Schauspielinstitutionen abhängig. Vielmehr sollen hier Impulse dargestellt werden, die Theaterhäusern bereits zu einer neuen Form der Repräsentation verholfen haben oder momentan dabei sind, dies zu tun. Ein Blick auf die gegenwärtige Entwicklung in Theaterhäusern deutschlandweit verrät, dass diese neue Repräsentation allen voran im Internet stattfindet. Denn die Anknüpfung der Theaterhäuser an die digitale Welt verspricht durchaus Potenzial. Die Heinrich-Böll-Stiftung widmete sich auf der „Theater und Netz“ Konferenz 2015 in einer

³⁴³ Ebd. S. 100.

³⁴⁴ Krammenschneider-Hunscha. 2013. *Über die Notwendigkeit, Medien zu befragen*. S. 119.

³⁴⁵ Vgl. Weigel. 2015. *Reißt die Mauern der Tradition ein*. Online.

Podiumsdiskussion dem Thema „Das Netz als Gedächtnisraum des Theaters“³⁴⁶. Unter anderem wurde dort über das Thema des kulturellen Erbes diskutiert, das im Internet in digitalisierter Form eine Möglichkeit darstellen könnte, die ansonsten flüchtige Kunst des Theaters für die Nachwelt zu konservieren.³⁴⁷ Michael Freundt vom internationalen Theaterinstitut, sieht beispielsweise in der Nutzung einer deutschlandweiten virtuellen Plattform, die Theatertrailer, Informationen über Inszenierungen und Veranstaltungen, und auch längere Videosequenzen beinhalten könnte, die Möglichkeit, Kunst auf nationaler und internationaler Ebene zum kulturellen Austausch zur Verfügung zu stellen und somit ebenfalls Kooperationen verschiedenster Institutionen hieraus zu ermöglichen.³⁴⁸ Ebenfalls sieht er darin das Potential, nicht nur ein Publikum anzulocken, das bereits theateraffin ist, sondern vielmehr auch eines, das es erst noch werden kann.³⁴⁹ In der Tat gibt es kaum ein Theaterhaus ohne eine eigene Website. Allerdings sieht man darüber hinaus in den letzten Jahren die Entwicklung, dass Schauspielhäuser als zusätzliche Repräsentationsmöglichkeit ihre Websites mit Plattformen wie *Youtube* oder *Vimeo* verknüpfen, um dem Publikum über eine Programmvorschau und Ensemble-Seiten hinaus verstärkt mehr filmisches Material bieten zu können. Ein Blick auf die Theaterszene des Ruhrgebiets zeigt, dass auch hier intensiver als noch einige Jahre zuvor ein medienaffines Publikum auf diesem Wege angesprochen wird.

Auch bezüglich des Themas Livestream gibt es bereits einige Positive Beispiele. So befürwortet Peter Gelb, Intendant der Metropolitan Opera in New York, die positive Resonanz des Livestreams und verbindet diese Entwicklung konkret mit dem Thema der Werbung bzw. des Marketings:

Der technische Aufwand [für Livestreams] ist kostengünstig und gering [...] aber die Wirkung ist enorm: Mit einer Ausstrahlung erreichen wir mehr Publikum als in der ausverkauften Met in einem Jahr. [...] Jeder, der in seinem Dorf die Met gesehen hat, will, wenn er in New York ist, die Oper live erleben. [...] Die Übertragungen sind für uns Werbung, mit der wir sogar noch Geld verdienen.³⁵⁰

Interessanterweise erwähnt Gelb zusätzlich, dass das Theater hierdurch auch mehr Unabhängigkeit erlange, da die Livestreams meist im eigenen Hause produziert würden

³⁴⁶ Heinrich-Böll-Stiftung. „#tn15 Archivierung: Das Netz als Gedächtnisraum des Theaters“. *Youtube*. 04.05.2015. (Aufgerufen am 15.01.2016). <<https://www.youtube.com/watch?v=UKD-z4FMxP0v>>

³⁴⁷ Vgl. Ebd. (TC:00:03:00).

³⁴⁸ Vgl. Ebd.

³⁴⁹ Vgl. Ebd. (TC: 00:07:00).

³⁵⁰ Axel Brüggemann. „Popcorn für Bayreuth“. In: *Die Deutsche Bühne*. 6 (2015). S. 46-49. S. 48.

und somit die Übertragungsstätten keinen Einfluss auf die Inhalte des Streams mehr hätten.³⁵¹ Auch aus diesem Grunde scheint der Schritt Richtung virtueller Realität nahezu ein unumgänglicher zu sein, bedenkt man abermals die Entwicklungen des letzten Jahrzehnts. So zitiert Petersen Jensen auch die Ansicht der Journalistin Leigh Buchanan:

[...] young adults are turning away from „high culture“ performances, such as classical music-concerts, theatre and ballet. Those are the people whose hearts and entertainment dollars [cultural institutions] must win as its established audience grays; they're also among the most avid Internet users.³⁵²

Buchanan spricht hier sowohl den Aspekt der Kulturfinanzierung als auch den der Demografie an. Bedenkt man nun die oftmals befürchteten ästhetischen Differenzen der verschiedenen Publikumsgenerationen, so wirken Produktionen, wie das ‚Making of‘ der Inszenierung *Die Möglichkeit einer Insel*, diesen entgegen: Durch Dokumentationen dieser Art, die einen Blick hinter die Kulissen gewähren, wird der Einsatz neuer Medien und digitaler Gestaltungsmittel transparenter gemacht, besonders für ein Publikum, das lange vor der digitalen Revolution seine Begeisterung für das Theater entdeckt hat. Im Grunde bewahrt sich das Theater durch die Nutzung eines solchen Marketings sein prägnantestes Merkmal – die konstante Wiedererfindung seiner selbst, die bereits Brecht zu erkennen wusste: „Das Theater muß sich in der Wirklichkeit engagieren, um wirkungsvolle Abbilder der Wirklichkeit herstellen zu können und zu dürfen.“³⁵³

Petersen Jensen sieht in der Zusammenarbeit von Theater und den digitalen Medien ebenfalls ein großes Vermarktungspotential für das Theater. Das Beispiel der Theatervermarktung im Fernsehen zwischen 1938-1948, in der sich das Fernsehen als viel versprechende Werbepattform für das Theater herausstellte, bezeugt für Petersen Jensen, dass diese intermediale Verbindung bereits in der Vergangenheit eine positive Resonanz erfuhr.³⁵⁴ Dass diese Marketingstrategie mittlerweile nicht mehr funktioniert, zeigt der, nicht ohne Ironie zu verstehende, Kommentar Ulf Schmidts: „Theater findet im TV ja aus bestimmten Gründen nicht mehr statt. Der ZDF Theaterkanal ist nicht etwa dicht gemacht worden, weil die Masse enthusiastischer Zuschauer nicht mehr zu handhaben war“³⁵⁵. Jedoch kommt hier die interaktive Funktion, die das Internet bietet ins Spiel. Denn für das Scheitern von Plattformen wie dem ZDF Theaterkanal dürfte vor

³⁵¹ Ebd.

³⁵² Petersen Jensen. 2007. *Theatre in a Media culture*. S. 47.

³⁵³ Hecht. 1971. *Bertolt Brecht*. S. 59.

³⁵⁴ Vgl. Petersen Jensen. 2007. *Theater in a Media Culture*. S. 34.

³⁵⁵ Ulf Schmidt. „Ein paar Gedanken zum Livestreaming von Schauspieltheater #theaterstream“. *Postdramatiker*. 11.12.2014. (Aufgerufen am 16.01.2016). <<http://postdramatiker.de/ein-paar-gedanken-zum-livestreaming-von-schauspieltheater-theaterstream>>

allein ein mangelnder kreativer Umgang mit den, meist aus der Totalen abgefilmten, Inszenierungen zu verschulden sein. Betrachtet man hingegen den gelungenen Livestream von *4.48 Psychose* und bedenkt außerdem, dass das Internet den Nutzer die Inhalte selbst auswählen lässt, so ist hierin durchaus eine neue Art der Theatervermarktung zu finden, in der die virtuelle Zielgruppe durch mehr Entscheidungsfreiheit und ein größeres Informationsangebot in Form von Making-Ofs, Blog Posts, Interviews und Livestreams mit einer größeren Wahrscheinlichkeit ein neues Interesse für das Theater zu entwickeln vermag.

Darüber hinaus betreiben viele Schauspielhäuser bereits eine Art des Marketings, die sich konkret mit modernen Medien auseinandersetzt, denn das intermediale Theater an und für sich kann durchaus ebenfalls als Marketingstrategie bezeichnet werden: Inszenierungen, die auf Filmen oder Fernsehsendungen basieren, können mit größeren Zuschauerzahlen rechnen, da sie dem Publikum bereits bekannte Inhalte mit Wiedererkennungswert präsentieren. Denn laut der Ansicht Petersen Jensens gelten diese Massenmedien bis dato als die populärsten Unterhaltungsformate mit der größten „cultural power“.³⁵⁶ In Dortmund zählen hierzu beispielsweise in der Spielzeit 2014/15 *Minority Report*, *NOSFERATU LEBT!*, *Das Fest*, *Szenen einer Ehe* oder auch *Moby Dick*. Gegen eine solche kommerziell-ausgerichtete Anpassung spricht sicherlich, dass das Theater seit jeher eine unabhängige Kunst ist und auch bleiben soll, denn wie Bertolt Brecht es bereits formulierte: „Das Theater muß [sic] nämlich durchaus etwas Überflüssiges bleiben dürfen“.³⁵⁷ Dennoch scheint es, in Anbetracht der heutigen Knappheit aller Kulturfördermittel, für Theaterhäuser unumgänglich zu werden, zumindest einen Schritt auf diese Form der Kommerzialisierung zuzugehen. Diesen Zwiespalt, der sich für das Theater somit ergibt, beschreibt auch Dennis Eick in seiner Ausführung zum Thema digitales Erzählen:

Doch beeinflusst die Digitalisierung unser Geschichtenerzählen wirklich zum Schlechteren? Wir haben sicherlich noch gar nicht begriffen, welche Möglichkeiten uns erzählerisch nun offen stehen. Sei es inhaltlich oder strukturell: Permanent entstehen neue Plattformen und damit immer mehr Möglichkeiten für Leser, Geschichten zu erleben. Immer neue Vertriebswege für die Geschichten werden möglich, und damit auch immer neue Chancen für Autoren, ihre Ideen an den Mann oder die Frau zu bringen. Häufig fehlt allerdings das Wissen darüber, wie man mit diesen neuen Geschäftsfeldern auch tatsächlich Geld verdienen kann.³⁵⁸

³⁵⁶ Vgl. Petersen Jensen 2007. *Theater in a Media Culture*. S. 26.

³⁵⁷ Hecht. 1971. *Bertolt Brecht*. S. 52.

³⁵⁸ Dennis Eick. *Digitales Erzählen. Die Dramaturgie der Neuen Medien*. Konstanz und München: UVK 2014. S. 17.

4.2. Trends und Tendenzen in der Theaterszene des Ruhrgebiets

Die Diskussion des Theatermarketings abschließend, möchte ich nun einige Gespräche mit Theatermachern des Ruhrgebiets und darüber hinaus, die ich im Rahmen dieser Arbeit geführt habe, kurz auswerten. Angedacht war ein Vergleich aller Schauspielhäuser des Ruhrgebiets, jedoch kamen einige dieser Gespräche leider nicht zustande. Dennoch bietet gerade der Meinungsvergleich der Intendanten Voges und Michael Steindl vom Theater Duisburg einen interessanten Kontrast. Die Ansichten der Regisseurin Claudia Bauer und des Regisseurs und Videokünstlers Klaus Gehre, die beide regelmäßig im Ruhrgebiet inszenieren, komplettieren die in dieser Arbeit dargebotenen Gedanken und Analysen.

Zunächst wurden alle vier Theatermacher dazu befragt, wie sich die Verwendung visueller Medien, allen voran der Einsatz von Film und Live-Video, in den letzten Jahren verändert habe und welche Rolle diese für deren Inszenierungen spielten. Interessanterweise ist es allen voran Voges, der sehr deutlich macht, dass Video immer eine klare Funktion innerhalb der Inszenierung erfüllen müsse:

Ich glaube, Video um Videozweck ist totaler Quatsch. Das braucht man nicht. Video ist ein Mittel zum Erzählen und wenn man die Mittel gut auswählt, dann ergibt das Ganze einen Sinn. Nur um die Mittel herum braucht man das nicht zu machen. Also: Was will ich erzählen, und wie erzähle ich das. [...] Ich glaube, die Chancen, neue Erzählmöglichkeiten auszuprobieren, sind unendlich und wir wachsen so mit unseren Erfahrungen und haben wieder neue Möglichkeiten begriffen und die kommen dann natürlich in die nächsten Produktionen mit rein.³⁵⁹

Als Begründung für die häufige Verwendung von Videos und Film in seinen Inszenierungen sagt er: „Theater ist immer ein lebendiges Medium, eine Kunst, die sich permanent weiterentwickelt, die sucht, wo sind die Themen der Gegenwart und wo sind die Methoden der Gegenwart“.³⁶⁰

Sehr ähnlich sieht es auch sein Amtskollege Michael Steindl, der gleich zu Beginn des Interviews sagt: „Das Theater ist immer ein Medium seiner Zeit und hat immer die Dinge benutzt, die in seiner Zeit aktuell und angesagt waren.“³⁶¹ Gleichzeitig betont er jedoch: „Ich glaube aber nicht, dass uns [Video] wirklich vorwärts bringt, was die Kunst des Theaters angeht und den Kern. Denn der Kern ist tatsächlich der Schauspieler.“³⁶² Steindl ist der innere Zwiespalt während der Unterhaltung anzumerken. Man könnte behaupten, genau er, der 70er Jahre Generation entspringend,

³⁵⁹ Kay Voges Interview. Anhang S. 94.

³⁶⁰ Ebd. S. 97.

³⁶¹ Michael Steindl Interview. Anhang S. 99.

³⁶² Ebd.

stellt die Zwischengeneration dar, die einerseits mehr und mehr die Vorteile eines intermedialen Theaters für sich und sein Schauspielhaus entdeckt, andererseits jedoch an Fischer-Lichtes Theorie des unvermittelten Körpers als Zentrum und Fokus der Inszenierung hängen bleibt. Anstatt sich jedoch dem intermedialen Theater vollkommen zu verschränken, sieht er, genau wie alle in diesem Rahmen befragten Personen, den Mehrwert eines gelungenen intermedialen Theaterstücks, in der Begegnung und Interaktion von Mensch und Technik.³⁶³ Ähnlich sieht es auch Claudia Bauer:

Ich denke, dass das Theater dazu eine einmalige Chance bietet, was das Kino eben gar nicht gibt. Die einmalige Chance, dass ein winzig kleiner Mensch vor einem riesengroßen Bild steht und mit diesem Bild interagieren kann. [...] Aber ich finde, Video ist nur dann interessant, wenn es mehr erzählt als der real existierende Schauspieler.³⁶⁴

Und auch Klaus Gehre betont die verschiedenen Ebenen, die sich durch medial-geprägte Inszenierungen sowohl für das Publikum als auch für die Schauspieler ergeben:

Für die Probenarbeit – die Schauspieler und mich – gilt: Wir können wahnsinnig verspielt sein. Mit kleinen Sachen kann man verrückte Dinge erzählen. Und zweitens: Für die Zuschauer ist es genauso spannend, weil sie immer zwei Ebenen bekommen: Sie sehen den Film/das Videobild und sie sehen, wie es hergestellt ist. Diese Möglichkeit, mit dem Blick und dem Fokus switchen [sic] zu können, zwischen beidem und permanent vergleichen zu können, finde ich etwas sehr Produktives.³⁶⁵

Aus diesem Meinungsbild folgt, dass die Verbindung von dem realen Schauspieler und seiner Projektion mittels eines Videobildes durchaus von einem Großteil der Theaterschaffenden, obwohl auf diesem Wege nicht repräsentativ vertreten, positiv bewertet wird. Wichtig ist jedoch für alle Befragten, dass der Fokus auf dem körperlichen Schauspiel erhalten bleibt, oder um es mit den Worten Gehres zu sagen: „Wie schmelzt man [Videomaterial] um, damit es eine eigene Qualität bekommt“³⁶⁶, wobei hier wieder deutlich wird, dass es darauf ankommt, dass das Theater mit den gegebenen Mitteln spielt, um sie sich einzuverleiben, um somit seine zuvor erwähnte Spezifität zu beweisen.

Ein anderer Punkt, zu dem Voges und Steindl befragt wurden, war die Debatte des Livestreams. Ähnlich wie die bisherige Diskussion darüber, spalten sich hierbei die Ansichten. Steindl blickt dieser Entwicklung äußerst skeptisch entgegen, indem er klar entgegnete: „Ich weiß nicht was es ist, aber es ist kein Theater. [...] Es ist nur vor einem

³⁶³ Vgl. Ebd. S. 98.

³⁶⁴ Claudia Bauer Interview. Anhang S. 103.

³⁶⁵ Klaus Gehre Interview. Anhang S. 100.

³⁶⁶ Ebd. S. 101.

Bildschirm sitzen“.³⁶⁷ Vor allem kritisierte er hierbei die wahre Qualität des Theatererlebnisses: „Die Bühne kennt nur die Totale und [...] letztendlich habe ich einen Zuschauer, der jederzeit entscheiden kann: es ist mir egal, ob du jetzt willst, dass ich dahin schaue, mich interessiert gerade das da hinten mehr. [...] Video lenkt den Blick.“³⁶⁸ Voges hingegen sieht das Internet als Ort, in dem bestimmte Geschichten angemessener als sonst wo erzählt werden können:

Und ich glaube es geht gar nicht so sehr darum: wo machen wir Theater, sondern was wollen wir mit dem Theater erzählen. Und wenn man also etwas zu erzählen hat [und] dann sagt: wo ist denn der beste Ort um das zu erzählen. Und ich glaube, dass es ganz viele Dinge gibt, wo das Netz der bessere Ort wäre, um das zu erzählen.³⁶⁹

Vor allem beim Thema der Demografie schienen alle Befragten übereinzustimmen. So antwortete beispielsweise Bauer auf die Frage, ob ihre Form des Theaters gezielt ein jüngeres Publikum anspreche:

Ich glaube schon, dass die Jüngeren es interessanter finden und die Älteren eher Ressentiments haben, aber wenn man eine Geschichte erzählt und sinnlich plausibel macht, was man da tut, wenn man nicht so hermetische arty-farty Kunst macht, wenn man den Leuten klar macht warum [...] es sozusagen wichtig ist, dass der Schauspieler plötzlich in einem Film oder einem abgeschlossenen Raum abgefilmt wird, dann sind die Leute gnädig, auch das ältere Publikum.³⁷⁰

Passend darauf antwortet Gehre auf die gleiche Frage:

Alter ist bei so was eigentlich irrelevant. Der Punkt ist doch viel mehr: Kriege ich Leute im besten Sinne unterhalten? Kann ich sie anregen? Haben sie Lust, zuzuschauen? Und wenn ich das hinkriege, gehen die Leute auch ins Theater, völlig unabhängig vom Alter.³⁷¹

Darüber hinaus weißt Steindl eine Heterogenität innerhalb des jüngeren Publikums auf:

Es gibt ja auch beim jungen Publikum eine große Sehnsucht ein Stück so zu sehen, wie es geschrieben ist. Das find ich ja sehr spannend, wie konservativ grade manche Schulpublika inzwischen geworden sind, die sich sehr irritiert zeigen, wenn etwas nicht so ist wie es da im Reclam Heftchen steht.³⁷²

Steindl, der in Duisburg auch seit 10 Jahren das Jugendtheater ‚Spieltrieb‘ leitet, berichtete, dass er in der Arbeit mit Jugendlichen oftmals auch gegenwärtige Themen wie beispielsweise Kommunikation über Internetplattformen mit einbringe. Außerdem sehe er, dass junge Regisseure oftmals auf filmische Stilmittel zurückgreifen, um

³⁶⁷ Steindl. Anhang S. 100.

³⁶⁸ Ebd. S. 89.

³⁶⁹ Voges. Anhang S. 97-98.

³⁷⁰ Bauer. Anhang S. 104.

³⁷¹ Gehre. Anhang S. 101.

³⁷² Steindl. Anhang S. 100.

bestimmte Erzählstränge gegenwärtiger zu gestalten.³⁷³ Jedoch sehe er den Entwicklungen bezüglich des Internetgebrauchs sehr besorgt gegenüber:

Allgemein spannend und manchmal auch frustrierend finde ich, wie sehr diese Smartphones tatsächlich Besitz von Leuten ergreifen. Das sehe ich sowohl an mir selber, aber auch zum Beispiel an Jugendlichen an Arbeitsprozessen. In dem Moment, wo im Probenprozess jemand nicht dran ist, es gar keine Kultur des Zuschauens mehr gibt, sondern gleich die Flucht hinter das Gerät um ja nicht die neuste Nachricht zu verpassen. Das hat sich in den 10 Jahren, in denen wir das in Duisburg machen, schon radikal verändert. Wo ich auch manchmal erstaunt bin, dass das ja Leute sind, die schon eine Affinität zum Medium [Theater] haben und auch selber erfahren und begreifen, wie wichtig Aufmerksamkeit ist für diese Arbeit, die aber scheinbar überhaupt kein Problem damit haben, wenn einer im Publikum sitzt und Nachrichten liest und ich mir dann wie so ein Opi vorkomme, dass es mich stört.³⁷⁴

Hiermit beschreibt Steindl im Wesentlichen den Wandel, der dem Theater bevorsteht. Denn mit dem neuen, medienaffinen Publikum der nächsten oder übernächsten Generation wird sich letztendlich auch die Art und Weise, wie wir Theater aufnehmen, verändern. Genauso wird sich jedoch auch das Spielen der Schauspieler verändern, denn sie werden wissen, mit solch einem Publikumsverhalten umzugehen, es für ihr Schauspiel eventuell sogar nutzen können, für einen Austausch, der dann über die virtuelle Welt entsteht. Voges sieht im intermedialen Theater vor allem die Auseinandersetzung mit der gegenwärtigen Realität:

[...] in einer Welt, wo wir mit so viel Hochglanz und so viel Photoshop umgeben sind, dass wir immer perfektere Oberflächen kriegen [...] ist das Theater der Ort, wo diese perfekten Oberflächen auch mal durchbrochen werden können und man mal einen Blick in die Wirklichkeit oder in die Herstellung hineinblicken kann.³⁷⁵

Unter anderem nimmt er in dieser Aussage Bezug auf Inszenierungen wie *Das Fest*. Denn Theater kann auch hier eine Reflexion mit dieser gegebenen Realität bieten und Menschen zum Nachdenken bringen, und genau hierin lag schon immer die Stärke des Schauspiels.

Diese Auswertung abschließend, möchte ich die Antworten auf die Frage, wie Theater sich in den nächsten Jahren entwickeln wird und in wie fern intermediales Theater darin eine Rolle spielen wird, als Fazit dieser Diskussion für sich selbst sprechen lassen:

Es wird immer verschiedene Formen des Theaters geben. Aber so wie barockes Maskenspiel und Commedia dell'arte heute eher Randphänomene sind, wird auch das „klassische“ Schauspiel ein Randphänomen werden. Theater hat schon immer von formalen Zuspitzungen und Experimenten gelebt – von daher gehört dem intermedialen Theater die Zukunft. – Klaus Gehre.³⁷⁶

³⁷³ Vgl. Ebd. S. 98-99.

³⁷⁴ Ebd. S. 99.

³⁷⁵ Voges. Anhang S. 95.

³⁷⁶ Gehre. Anhang S. 102.

Ich weiß nicht, wie lange Herr Voges das in Dortmund noch treibt... (lacht) – Michael Steindl.³⁷⁷

Das wird eher ein Genre [...] Ich finde es immer gut, wenn es eine Entwicklung gibt in einer Inszenierung. Wo man denkt ‚Aha. Es beginnt mit einem Video und endet mit einem Livespiel‘, oder umgekehrt. Wenn man damit sozusagen spielerisch umgeht. – Claudia Bauer.³⁷⁸

Ich glaube, dass das Theater gute Schauspieler braucht und gute Texte und gute Regie und gutes Licht, dass das alleine noch lange weiter existieren wird, aber es wird auch Theater aus diesem Theaterhaus ausbrechen, an anderen Orte stattfinden und auch in virtuellen und dass noch mehr Dinge zusammengeführt werden, von denen man gar nicht glaubt, dass die so zusammen passen. Es wird nicht mehr lange dauern, dann werden Roboter mit auf der Bühne stehen und solche Dinge. Und das ist ja auch spannend, weil es eben ein lebendiges Medium ist, das wächst. – Kay Voges.³⁷⁹

5. Fazit

Diese Arbeit begann mit einem geschichtlichen Überblick über die Ursprünge eines intermedialen Theaters. Die Inszenierungsbeispiele, die in diesem Überblick aufgeführt wurden, wirkten im Vergleich zu dem postmodernen, medienlastigen Theater des Dortmunder Schauspiels zunächst äußerst gegensätzlich. Doch nachdem nun die Darstellungs- und Erzählmethode dieser postmodernen Inszenierungen im einzelnen genauer betrachtet wurden, ließen sich trotz großer Unterschiede auch deutliche Referenzen zum Theater vorangegangener Jahrzehnte wiederfinden, sei es das Theater Piscators, Brechts, Handkes oder Grotowskis. Nach wie vor besteht der Kern einer jeden gelungenen Inszenierung darin, die gegenwärtigen Gesellschaftszustände zu beleuchten, zu kommentieren und die Menschen im Publikum auf bestimmte Facetten des Lebens aufmerksam zu machen. Dies erreicht das Theater, damals wie heute, mithilfe seiner spezifischen Eigenästhetik, die seit Anbeginn der Theatergeschichte mittels der gleichen Werkzeuge entsteht: Überzeichnung, Verfremdung und Humor bzw. Ironie. So wurden diese Methoden im Theater der Antike oder dem Theater Shakespeares genutzt und finden bis heute in den Inszenierungen Dortmunds, Berlins oder Frankfurts weiterhin ihre Gültigkeit.

Die Inszenierungsanalysen haben gezeigt, dass das intermediale Theater vor allem dazu dienen kann, adäquat Bezug auf gegenwärtige Themen zu nehmen, denn oftmals weisen diese ebenfalls intermediale Bezüge auf oder entspringen gar ganz der virtuellen Welt. Man denke hier an moderne Kommunikationsmodi, aber auch an

³⁷⁷ Steindl. Anhang S. 100.

³⁷⁸ Bauer. Anhang S. 104-105.

³⁷⁹ Voges. Anhang S. 98.

Themen wie ‚Big Data‘, die wachsende Verbindung von Menschen und artifiziellen Technologien oder auch die wachsende Mediensozialisierung der gegenwärtigen Gesellschaft. Diese Themen bedürften entsprechender Darstellungsmittel, um angemessen auf der Bühne widergespiegelt und erzählt werden zu können. Bedenkt man dies, so bedeutet der Einsatz moderner Medien und Visualisierungstechniken auf der Bühne durchaus einen Mehrwert für die Inszenierung. Ferner haben alle aufgeführten Inszenierungsbeispiele gezeigt, dass es entsprechend ausgebildeter Medienkünstler benötigt, um diesen Mehrwert in Inszenierungen überhaupt erst erzeugen zu können, denn eine Medienästhetik zu erlangen, bedeutet weitaus mehr als ein Video im Hintergrund einer Inszenierung abzuspielen. Hinter einer gelungenen intermedialen Inszenierung steht ein Team an passionierten Künstlern, die ihr Handwerk verstehen und eine Leidenschaft sowohl für den Film als auch gleichermaßen für das Theater mitbringen. Dies müssen sie sogar, um in solch einer intermedialen Verbindung beiden Künsten gleichermaßen gerecht zu werden.

Fakt ist, dass es immer Skeptiker geben wird, die jegliche Formen des intermedialen Theaters primär als Konkurrenz zum unvermittelten Theater betrachten werden. Doch dieser Angst – die Liveness des Theaters an einen Film zu verlieren – kann man Grotowskis Ansicht entgegensetzen: „There is but one value which neither film nor television will ever be able to take over from theatre: the direct bond growing between living human-beings“³⁸⁰. Denn alle vier Inszenierungsanalysen haben deutlich gemacht, dass intermediales Theater nur dann funktioniert, wenn der lebendige Schauspieler stets der Hauptaspekt des Bühnenbildes bleibt, sei es als Gegenstück, Bediener oder als Teil der visuellen Technik. Darüber hinaus führt die Verwendung von Film und anderen Medien im Theater auf der Bühne immer automatisch zu einer Kennzeichnung und Betonung deren Künstlichkeit, da sie sich nie als organischer Teil in die Inszenierung einfügen können. Denn es entsteht ein Kontrast zu den lebendigen, dreidimensionalen Körpern der Schauspieler, die stets mit diesen Medien interagieren. Sollte auch dieses Argument die Skeptiker nicht überzeugen, so bleibt dennoch der ‚Trost‘, dass das intermediale Schauspiel immer eine Nebensparte in der bunten, diversen Welt der Theaterperformance bleiben wird und die großen Klassiker, seien es *Faust*, *Othello* oder *Nora*, auch in Zukunft immer in ihrer reinsten Form inszeniert werden.

³⁸⁰ Burzynski & Osinski. 1979. *Grotowski's Laboratory*. S. 101.

Es ist jedoch ebenso festzuhalten, dass die Verbindung des Theaters mit neuen visuellen und virtuellen Medien durchaus eine Chance für dieses darstellt – eine Tatsache, derer sich immer mehr Leute bewusst werden, während die Abneigung des Publikums gegen die virtuelle Welt, altersunabhängig, ständig kleiner und unbedeutender wird. Der Theater-Livestream stellt eine von vielen innovativen Ansätzen dieser Symbiose dar, doch hat diese Diskussion ebenfalls gezeigt, dass auch solche nur selektiv eingesetzt werden sollten und dem Künstler auch hierfür ein Gespür für die entsprechende Ästhetik abverlangt werden sollte. Auch hier liefert Voges' Ansicht, dass es bei der Wahl der Theatermittel immer primär darum gehen sollte, welche Geschichte man erzählen möchte und mit welchen Mitteln dies am besten umgesetzt werden kann, den besten Ansatzpunkt.³⁸¹

Ferner konnte diese Diskussion und Analyse bezeugen, dass das Theater durchaus frei mit den gegebenen Inhalten umzugehen weiß und dementsprechend seine eigene Spezifität zum Einsatz bringt, um so aus den genutzten Inhalten und Darstellungsmitteln immer wieder ein neues künstlerisches Produkt zu formen. Die Kunst um der Kunst willen wird auch hierin nicht angegriffen, denn letztendlich ist es dem Theater überlassen, wie die neuen Medien auf der Bühne zum Einsatz kommen und welche Rolle sie im Vergleich zum Schauspiel spielen.

Es ist absehbar, dass die Gewohnheiten und die kulturellen Präferenzen der Digital Native-Generationen über kurz oder lang zu einem Umbruch des Theaters führen werden. Jedoch durchlebt das Theater Umbrüche, oder vielmehr Wiedergeburten dieser Art seit über 2000 Jahren und wird dies auch in Zukunft immer wieder tun. Dennoch ändert sich nichts an den Grundprinzipien des Theaters: ‚A verkörpert B, während C dabei zuschaut‘ – lediglich die Darstellung dieses Geschehens befindet sich in einem ewigen Wandel. Das Theater befindet sich momentan wieder in einer Umstrukturierung, in der Vieles noch auszuprobieren ist, in der Intendanten, Regisseure, Schauspieler und das Publikum etliche Grenzen noch zu erleben und zu überschreiten haben, und in der viele dieser Ideen sicherlich auch abgelehnt und wieder verworfen werden. In jeder Hinsicht sind all diese Experimente jedoch einen Versuch wert, denn sie machen das Theater zu dem, was es ist.

³⁸¹ Vgl. Voges. Anhang S. 94.

6. Bibliografie

6.1. Primärquellen

- Gehre, Klaus [Reg.]. *MINORITY REPORT oder MÖRDER DER ZUKUNFT*. Nach Steven Spielberg [Minority Report]. Schauspiel Dortmund. Dortmund. Spielzeit 2014/15. *Vimeo*. Mitschnitt vom 18.10.2014.
- Houellebecq, Michel. *Die Möglichkeit einer Insel [La possibilité d'une île]*. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch 2007.
- Kane, Sarah. „4.48 Psychosis“ In: Methuen Publishing Ltd. *Sarah Kane. Complete Works*. London: Methuen Drama. S. 203-246.
- Spielberg, Steven [Reg.]. *Minority Report*. Twentieth Century Fox. 2000. DVD.
- Vinterberg, Thomas [Reg.]. *Das Fest [Festen]*. Studiocanal. 1998. DVD.
- Voges, Kay [Reg.]. *4.48 Psychose*. Nach Sarah Kane [4.48 Psychosis]. Schauspiel Dortmund. Dortmund. Spielzeit 2014/15. *Vimeo*. Mitschnitt vom 10.12.2014.
- Voges, Kay [Reg.]. *Das Fest*. Nach Thomas Vinterberg [*Festen*]. Schauspiel Dortmund. Dortmund. Spielzeit 2013/14. *Youtube*. 09.06.2013. (Aufgerufen am 01.12.2015).
- Voges, Nils / sputnic [Reg.]. *Die Möglichkeit einer Insel*. Nach Michel Houellebecq [*La Possibilité d'une île*]. Schauspiel Dortmund. Dortmund. Spielzeit 2014/15. *Vimeo*. 15.08. 2015. (Aufgerufen am 10.01.2016).

6.2. Sekundärquellen

- Balme, Christopher, Joachim Fiebach, Hans-Christian von Hermann [u.a.]. „Hellerauer Gespräche: Theater als Medienästhetik oder Ästhetik mit Medien und Theater?“. In: Martina Leeker (Hg.). *Maschinen, Medien, Performances. Theater an der Schnittstelle zu digitalen Welten*. Berlin: Alexander 2001. S. 405-433.
- Balme, Christopher. *Einführung in die Theaterwissenschaft*. 4. Auflage. Berlin: Erich Schmidt 2008.
- Bartels, Klaus. „Das Verschwinden der Fiktion“. In: Rainer Bohn, Eggo Müller & Rainer Ruppert (Hg.). *Ansichten einer künftigen Medienlandschaft*. Berlin: Edition Sigma 1988. S. 239-256.
- Benjamin, Walter. „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“. In: Siegfried Unseld (Hg.). *Illuminationen. Ausgewählte Schriften I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1961. S. 148-184.
- Bohn, Rainer, Müller, Eggo und Ruppert, Rainer. „Die Wirklichkeit im Zeitalter ihrer technischen Fingierbarkeit. Einleitung“. In: Rainer Bohn, Eggo Müller und Rainer Ruppert (Hg.). *Ansichten einer künftigen Medienlandschaft*. Berlin: Sigma Edition

1988. S. 7-28.

Brandenburg, Detlef. „Pixel haben keine Seele. Das Theater zwischen digitaler Beschleunigung und multimedialer Entfremdung“. In: *Die deutsche Bühne* 6 (2015). S. 40-42

Breski, Edda. „Paolo Magelli inszeniert in Dortmund ‚Elektra‘ mit Rock von Paul Wallfisch“. *Westfälischer Anzeiger*. 09.02.2015. (Aufgerufen am 09.11.2015). <<http://www.wa.de/kultur/paolo-magelli-inszeniert-dortmund-elektra-rock-paul-wallfisch-4719039.html>>

Brinkmann, Kai-Uwe. „Millers Klassiker im Theater Dortmund“. *Ruhrnachrichten*. 19.10.2014. (Aufgerufen am 12.11.2015). <<http://www.ruhrnachrichten.de/leben-und-erleben/kultur-region/Millers-Klassiker-im-Theater-Dortmund-Scheitern-ist-keine-Option;art1541,2515026>>

Brüggemann, Axel. „Popcorn für Bayreuth“. In: *Die deutsche Bühne*. 6 (2015). S. 46-49.

Bürger, Peter. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974.

Burzynski, Tadeusz und Zbigniew Osinski. *Grotowski's Laboratory*. Warschau: Interpress Publishers 1979.

Eich, Martin. „Kino? Theater? Kinater!“. In: *Der Freitag* 7 (2015). S. 15.

Eick, Dennis. *Digitales Erzählen. Die Dramaturgie der Neuen Medien*. Konstanz und München: UVK 2014.

Eisl, Sonja. „Sehe ich einen Film oder bin ich schon im Theater? Das Genre «Theaterfilm»“. In: Andreas Kotte (Hg.). *Theater im Kasten*. Zürich: Chronos 2007. S. 11-90.

Englhart, Andreas. *Das Theater der Gegenwart*. München: C.H. Beck 2013.

Ernst, Wolf-Dieter. „Interaktivität und Performance“. In: Christopher Balme, Erika Fischer-Lichte, Stephan Grätzel (Hg.). *Theater als Paradigma der Moderne? Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter*. Tübingen: Francke 2003. S. 487 – 495.

Faulstich, Werner. *Die Mediengeschichte des 20. Jahrhunderts*. München: Wilhelm Fink 2012.

Felbeck, Friederike. „Geisterbilder aus dem Internet“. *Nachtkritik.de*. 12.08.2014. (Aufgerufen am 23.10.2015). <http://www.nachtkritik.de/index.php?view=article&id=9967:2014-09-13-07-01-35&option=com_content&Itemid=40>

Fiebach, Joachim. „Ausstellen des tätigen Darstellerkörpers als Keimzelle von Theater oder Warum Theater kein Medium ist“. In: Martina Leeker (Hg.). *Maschinen, Medien, Performances. Theater an der Schnittstelle zu digitalen Welten*. Berlin: Alexander 2001. S. 493-499.

Fischer-Lichte, Erika. *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*. Tübingen: Francke

1993.

- . *Theater seit den 60er Jahren. Grenzgänge der Neo-Avantgarde*. Tübingen: Francke 1998.
- . „Transformationen – Zur Einleitung“. In: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Christel Weiler (Hg.). *Transformationen. Theater der Neunziger Jahre*. Berlin: Theater der Zeit 1999. S. 7-12.
- . „Wahrnehmung und Medialität“. In: Erika Fischer-Lichte, Christian Horn, Sandra Umathum und Matthias Warstat (Hg.). *Wahrnehmung und Medialität*. Tübingen, Basel: A. Francke 2001. S. 11-30.
- . „Was verkörpert der Körper des Schauspielers?“. In: Sybille Krämer (Hg.). *Performativität und Medialität*. München: Fink 2004. S. 141-162.
- Frees, Beate und Wolfgang Koch. „Internetnutzung: Frequenz und Vielfalt nehmen in allen Altersgruppen zu. Ergebnisse der ARD/ZDF-Onlinestudie 2015“. In: *Media Perspektiven* 9 (2015). S. 366-377.
- Gehre, Klaus. „Vita“. *Klaus-Gehre.de*. (Aufgerufen am 03.12.2015). <<http://klaus-gehere.de/vita/>>
- Goertz, Heinrich. *Erwin Piscator in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch 1974.
- Hallberg, Jana und Ulf Peter Hallberg. „»Die verkehrte Ästhetik« Thomas Vinterberg im Gespräch“. In: Jana Hallberg und Alexander Wewerka. *Dogma 95. Zwischen Kontrolle und Chaos*. Berlin: Alexander 2001. S. 95-103.
- Hausmann, Andrea. *Theater-Management. Grundlagen, Methoden, Praxisbeispiele*. Stuttgart: Lucius & Lucius 2005.
- Hecht, Werner (Hg.). *Bertolt Brecht. Über Politik auf dem Theater*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1971.
- Heinrich-Böll-Stiftung. *Theater und Netz*. (Aufgerufen am 01.12.2015). <www.boell.de/de/theater-und-netz>
- . „Schauspiel im Livestream - Fluch oder Segen?“. *Youtube*. 11.12.2014. (Aufgerufen am 01.12.2015). <<https://www.youtube.com/watch?v=1-aP86vO2Ms>>
- . „#tn15 Archivierung: Das Netz als Gedächtnisraum des Theaters“. *Youtube*. 04.05.2015. (Aufgerufen am 15.01.2016). <<https://www.youtube.com/watch?v=UKD-z4FMxP0v>>
- Heitmann, Anja. „Bildschirme bestimmen die Mediennutzung im Alltag“. *Marktforschung.de*. 25.02.2015. (Aufgerufen am 20.10.2015). <<http://www.marktforschung.de/nachrichten/marktforschung/bildschirme-bestimmen-die-mediennutzung-im-alltag/>>
- Hensel, Georg. *Spiel's noch einmal. Das Theater der 80er Jahre*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990.
- Hermann, Max. „Das theatrale Raumerlebnis“. In: *Beilage zur Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 25. (1931). S. 152-163.

- Hildebrandt, Antje. „Das digitale Lebensgefühl der Generation Youtube“. *Die Welt*. 03.05.2015. (Aufgerufen am 20.10.2015).
<<http://www.welt.de/vermishtes/article140438791/Das-digitale-Lebensgefuehl-der-Generation-YouTube.html>>
- Hoffmann, Eric Alexander. „Peter Bürgers Theorie der Avantgarde“. In: Christopher Balme, Erika Fischer-Lichte und Stephan Grätzel (Hg.). *Theater als Paradigma der Moderne? Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter*. Tübingen: Francke 2003. S. 69-80.
- Janshen, Doris. „Die Mediatisierung des Alltäglichen. Oder: Zur neuen Politikbedürftigkeit im Privatissimum“. In: Rainer Bohn, Eggo Müller und Rainer Ruppert. *Ansichten einer künftigen Medienlandschaft*. Berlin: Sigma Edition 1988. S. 201-214.
- Kaenel, Silvie, von. „Was vermag Video auf dem Theater?“. In: Andreas Kotte. (Hg.). *Theater im Kasten*. Zürich: Chronos 2007. S. 91-160.
- Keim, Stefan. „Impulse und Reflexe. Der Wandel der Theaterästhetik eines deutschen Stadttheaters am Beispiel Dortmund“. In: Theater Dortmund (Hg.). *100 Jahre Theater Dortmund. Rückblick und Ausblick*. Dortmund: Edition Harenberg Spielzeit 2004/05. S. 55-68.
- Kerckhove, de, Derrick. „Man-machine-direct-connect“. In: Martina Leeker (Hg.). *Maschinen, Medien, Performances. Theater an der Schnittstelle zu digitalen Welten*. Berlin: Alexander 2001. S. 685-704.
- Kloepfer, Rolf. „Medienästhetik. Polysensitivität – Semiotik und Ästhetik. Ein Versuch“. In: Rainer Bohn, Eggo Müller und Rainer Ruppert (Hg.). *Ansichten einer künftigen Medienlandschaft*. Berlin: Sigma Edition 1988. S. 75-90.
- Kotte, Andreas (Hg.). *Theater im Kasten*. Zürich: Chronos 2007.
- Krammenschneider-Hunscha, Jens. „Über die Notwendigkeit, Medien auf ihre Herkunft und Effekte hin zu befragen“. In: Ralf Bohn & Heiner Wilharm (Hg.). *Inszenierungen und ihre Effekte: Die Magie der Szenografie*. Bielefeld: Transcript 2013. S. 103-133.
- Kulturbüro Stadt Dortmund (Hg.). *Theater der Zukunft – Zukunft des Theaters. Redebeiträge der Sitzung des Kulturausschusses des Rates der Stadt Dortmund*. 23. Mai 1993. Dortmund: Kulturbüro Stadt Dortmund.
- Kurzenberger, Hajo. „`True Fiction`. Authentifizierung und Fiktionalisierung in der populären Kultur und im Theater“. In: Christopher Balme, Erika Fischer-Lichte, Stephan Grätzel (Hg.). *Theater als Paradigma der Moderne? Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter*. Tübingen: Francke 2003. S. 385-392.
- Leeker, Martina. „Performativität in digitalen Environments“. In: Hanne Seitz (Hg.). *Schreiben auf Wasser. Performative Verfahren in Kunst, Wissenschaft und Bildung*. Essen: Klartext 1999. S. 162-177.
- . „Theater und Medien. Eine (un-)mögliche Verbindung?“. In: Martina Leeker (Hg.). *Maschinen, Medien, Performances. Theater an der Schnittstelle zu digitalen Welten*. Berlin: Alexander 2001.

- Lengers, Birgit, Mieke Matzke und Ann-Marie Arioli. „Film und Theater – Produktive Mischverhältnisse und Missverständnisse“. In: *Dramaturg* 2 (2003). S. 19-22.
- Levinson, Paul. *Digital McLuhan. A Guide to the Information Millennium*. London, New York: Routledge 2001 [1999].
- Lorenz, Matthias N. „DOGMA 95 im Kontext. Vorwort“. In: Matthias N. Lorenz (Hg.). *DOGMA 95 im Kontext. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Authentisierungsbestrebung im dänischen Film der 90er Jahre*. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag 2003. S. VII – XI.
- . „Wunsch und Wirklichkeit von DOGMA 95. Bilanz eines produktiven Scheiterns“. In: Matthias N. Lorenz (Hg.). *DOGMA 95 im Kontext. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Authentisierungsbestrebung im dänischen Film der 90er Jahre*. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag 2003. S. 57-96.
- Lücker, Markus. „Ist Youtube das neue Fernsehen?“. *TAZ*. 13.02.2015. (Aufgerufen am 27.01.2016). <<http://www.taz.de/!5020279>>
- Matanovic, Wilfried. „Zur Kooperation der Künste und neuen Medien“. In: Martina Leeker (Hg.). *Maschinen, Medien, Performances. Theater an der Schnittstelle zu digitalen Welten*. Berlin: Alexander 2001. S. 35-36.
- McLuhan, Marshall. *Understanding Media* [Ark Edition]. London, New York: Ark Paperbacks 1987.
- Meckel, Miriam. „Mensch wird Maschine. Wie lange unterscheiden wir uns noch vom Computer?“. *Die Zeit*. 28.06.2012. (Aufgerufen am 10.01.2016). <<http://www.zeit.de/2012/27/Mensch-Maschine-Hybridisierung>>
- Meyerhold, Wsewolod E. *Schriften* [Bd. 1]. Berlin: Henschel 1979.
- Pavis, Patrice. *Semiotik der Theaterrezeption*. Tübingen: Gunter Narr 1988.
- Paul, Arno. „Vom Krebsgang des Stadttheaters. Trotz der nationalen Wiedervereinigung blieb das deutsche Schauspiel im Schatten der siebziger und achtziger Jahre“. In: *Forum Modernes Theater* 15 (2000). S. 99-112.
- Petersen Jensen, Amy. *Theatre in a Media Culture. Production, Performance and Perception Since 1970*. Jefferson, NC, London: McFarland 2007.
- Prensky, Marc. „Digital Natives, Digital Immigrants“. In: *On the Horizon* 9 (2001). S. 1-6.
- Rajewski, Irina. *Intermedialität*. Tübingen, Basel: A. Francke 2002.
- Ranciere, Jacques. *Der emanzipierte Zuschauer*. Wien: Passagen 2009.
- Renner, Kai-Hinrich und Tim Renner. *Digital ist besser. Warum das Abendland auch durch das Internet nicht untergehen wird*. Frankfurt, New York: Campus 2011.
- Rühle, Günther. *Theater in unserer Zeit* [Bd. 1]. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976.
- . *Anarchie in der Regie? Theater in unserer Zeit* [Bd. 2]. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982.

- Schauspiel Dortmund. „Dogma 20_13. Das Dortmunder Manifest“. (Aufgerufen am 27.01.2016.) <www.theaterdo.de/uploads/events/downloads/DOGMA_20_13.pdf>, siehe auch Anhang S. 89.
- . „Die Möglichkeit einer Insel“. *Theater Dortmund*. (Aufgerufen am 30.01.2016). <<http://www.theaterdo.de/detail/event/836/?not=1>>
- . „Making Of DIE MÖGLICHKEIT EINER INSEL - Schauspiel Dortmund“. *Youtube*. 26.03.2015. (Aufgerufen am 08.11.2015). <<https://www.youtube.com/watch?v=4ZdOkZKyEF4>>
- Schauspielhaus Dortmund. „The Return of DAS GOLDENE ZEITALTER“. *Theater Dortmund*. (Aufgerufen am 01.02.2016). <<http://www.theaterdo.de/detail/event/842/?not=1>>
- Schepelern, Peter. „Film und Dogma. Spielregeln, Hindernisse und Befreiung“ In: Jana Hallberg und Alexander Wewerka (Hg.). *DOGMA 95. Zwischen Kontrolle und Chaos*. Berlin: Alexander 2001. S. 350-369.
- Schmidt, Ulf. „Ein paar Gedanken zum Livestreaming von Schauspieltheater #theaterstream“. *Postdramatiker*. 11.12.2014. (Aufgerufen am 16.01.2016). <<http://postdramatiker.de/ein-paar-gedanken-zum-livestreaming-von-schauspieltheater-theaterstream>>
- Schulz, Anne-Kathrin. „4.48 Psychose 21-Z“. *Schauspiel Dortmund Blog*. 10.12.2014. (Aufgerufen am 06.01.2016). <<http://blog.schauspieldortmund.de/programmhefte/psychose-programmhefte/4-48-psychose-21-z/>>
- Sosnovskaya, Alla. „Theatrical Effects“. In: Ralf Bohn und Heiner Wilharm (Hg.). *Inszenierung und Effekte – Die Magie der Szenografie*. Bielefeld: Transcript 2013. S. 75-85.
- Theater Dortmund. *Cyberleiber 2013*. (Aufgerufen am 01.12.2015). <<https://cyberleiber2013.wordpress.com>>
- Weigel, Matthias. „Reißt die Mauern der Tradition ein!“. *Nachtkritik.de*. 8.10.2014. (Aufgerufen am 20.01.2016). <http://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=10091:2014-10-07-16-32-07&catid=101:debatte&Itemid=84>
- Wiens, Birgit. „Theaterszenografie, ‚Phänomenotechnik‘ und die Multimodalität räumlichen Wahrnehmens“. In: Ralf Bohn & Heiner Wilharm (Hg.). *Inszenierungen und ihre Effekte: Die Magie der Szenografie*. Bielefeld: Transcript 2013. S. 87-102.
- Westphal, Sascha. „Kunst machen ohne Angst zu haben“. *Kulturwest*. 11 (2013). (Aufgerufen am 30.11.2015). <<http://www.kulturwest.de/buehne/detailseite/artikel/kunst-machen-ohne-angst-zu-haben/>>

7. Anhang

DOGMA 95

DOGMA 95 is a collective of film directors founded in Copenhagen in spring 1995,

DOGMA 95 has the expressed goal of countering "certain tendencies" in the cinema today.

DOGMA 95 is a rescue action!

In 1960 enough was enough! The movie was dead and called for resurrection.

The goal was correct but the means were not! The new wave proved to be a ripple that washed ashore and turned to muck.

Slogans of individualism and freedom created works for a while, but no changes. The wave was up for grabs, like the directors themselves. The wave was never stronger than the men behind it. The anti-bourgeois cinema itself became bourgeois, because the foundations upon which its theories were based was the bourgeois perception of art. The auteur concept was bourgeois romanticism from the very start and thereby ... false!

To DOGMA 95 cinema is not individual!

Today a technological storm is raging, the result of which will be the ultimate democratisation of the cinema. For the first time, anyone can make movies.

But the more accessible the media becomes, the more important the avant-garde. It is no accident that the phrase "avant-garde" has military connotations. Discipline is the answer ... we must put our films into uniform, because the individual film will be decadent by definition!

DOGMA 95 counters the individual film by the principle of presenting an indisputable set of rules known as THE VOW OF CHASTITY.

In 1960 enough was enough! The movie had been cosmeticised to death, they said; yet since then the use of cosmetics has exploded.

The "supreme" task of the decadent film-makers is to fool the audience. Is that what we are so proud of? Is that what the "100 years" have brought us?

Illusions via which emotions can be communicated? ... By the individual artist's free choice of trickery?

Predictability (dramaturgy) has become the golden calf around which we dance. Having the characters' inner lives justify the plot is too complicated, and not "high art". As never before, the superficial action and the superficial movie are receiving all the praise.

The result is barren. An illusion of pathos and an illusion of love.

To DOGMA 95 the movie is not illusion!

Today a technological storm is raging of which the result is the elevation of cosmetics to God. By using new technology anyone at any time can wash the last grains of truth away in the deadly embrace of sensation. The illusions are everything the movie can hide behind.

DOGMA 95 counters the film of illusion by the presentation of an indisputable set of rules known as THE VOW OF CHASTITY.

„DOGMA 95“. In: Matthias N. Lorenz (Hg.). DOGMA 95 im Kontext. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Authentisierungsbestrebung im dänischen Film der 90er Jahre. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag 2003. Im Einband.

THE VOW OF CHASTITY:

I swear to submit to the following set of rules drawn up and confirmed by DOGMA 95:

1. Shooting must be done on location. Props and sets must not be brought in (if a particular prop is necessary for the story, a location must be chosen where this prop is to be found).
2. The sound must never be produced apart from the images or vice versa. (Music must not be used unless it occurs where the scene is being shot).
3. The camera must be hand-held. Any movement or immobility attainable in the hand is permitted. (The film must not take place where the camera is standing; shooting must take place where the film takes place).
4. The film must be in colour. Special lighting is not acceptable. (If there is too little light for exposure the scene must be cut or a single lamp be attached to the camera).
5. Optical work and filters are forbidden.
6. The film must not contain superficial action. (Murders, weapons, etc. must not occur.)
7. Temporal and geographical alienation are forbidden. (That is to say that the film takes place here and now.)
8. Genre movies are not acceptable.
9. The film format must be Academy 35 mm.
10. The director must not be credited.

Furthermore I swear as a director to refrain from personal taste! I am no longer an artist. I swear to refrain from creating a "work", as I regard the instant as more important than the whole. My supreme goal is to force the truth out of my characters and settings. I swear to do so by all the means available and at the cost of any good taste and any aesthetic considerations. Thus I make my VOW OF CHASTITY."

Copenhagen, Monday 13 March 1995

On behalf of DOGMA 95

Lars von Trier



Thomas Vinterberg



DOGMA 20_13 DAS DORTMUNDER MANIFEST



DOGMA 20_13 ist ein Kollektiv von Dortmunder Theatermachern, gegründet im Frühjahr 2013 anlässlich der Aufführung DAS FEST nach Rukov/Vinterberg. DOGMA 20_13 verfolgt das erklärte Ziel, gewissen Tendenzen in der zeitgenössischen darstellenden Kunst entgegenzuwirken.

DOGMA 95 wird volljährig. Herzlichen Glückwunsch, DOGMA! Zeit, erwachsen zu werden...!

1995 tobte ein Sturm der Technik! Zum ersten Mal in der Geschichte des Films hatte wirklich jeder die Möglichkeit, Filme zu machen. Die Herstellung wurde für jeden erschwinglich und technische Kosmetik zur Maske der Mittelmäßigkeit. 1995 war das Maß voll! Der Individualismus erreichte seinen vorläufigen Höhepunkt und der *auteur* wurde zum bourgeoisen Schöpfergott. Deshalb schneiderte man den Filmen eine Uniform und stellte dem individuellen Film ein unangreifbares Regelwerk entgegen, das sogenannte Keuschheitsgelübde: DOGMA 95. Die Parolen von Kollektivismus, Selbstdisziplin und Wahrheit brachten eine Zeitlang große Werke hervor, aber keine wirklichen Veränderungen. Die Beschränkung der Mittel erzeugte kurzfristige Freiheit, die der zunehmenden Entfremdung im Kino aber nichts Nachhaltiges entgegenzusetzen wusste. Die Welle wurde käuflich und DOGMA 95 eine Marke auf dem Markt. Das Ziel stimmte, aber nicht die Mittel. Der antibürgerliche Film wurde selbst massentauglich, weil sich seine Theorie des authentischen Bilds als erfolgreichster Marketingcoup in der neueren Geschichte der Avantgarde herausstellte. DOGMA 95 war der Aufbruch in eine Sackgasse, weil Filmkonventionen wie Montage, massenhafte Distribution und von Menschen bediente Kameras nicht radikal infrage gestellt wurden!

Für DOGMA 20_13 ist Film ausschließlich eine Livekunst!

„Das Kino der Zukunft ist live. Ich will mit Filmen auf Tournee gehen, auf das Publikum reagieren können, jeden Abend die Szenen neu arrangieren. Technisch ist das bereits möglich. In Hollywood hat das nur noch kaum jemand begriffen.“ Francis Ford Coppola, 2012

Heute ist der Film tot. Die digitalen Medien haben ihn in eisiger Koalition mit dem Fernsehen erdolcht. Zwischen digital animierten 3D-Spektakeln in Vorstadt-Multiplexkinos, Weichzeichner-Sommerkomödien und Selfmade-Youtubing ist die natürliche Biosphäre für den Film unbemerkt verschwunden.

Heute erfährt der Film seine Auferstehung im Theater. Einst raubte der Film den Kunstwerken ihre Aura, nun ist es an der Zeit, dem Film selbst eine Aura im Hier und im Jetzt zu verschaffen. Herzlich willkommen im Theater, Herr Coppola: Das wahre Kino der Zukunft und das wahre Theater der Zukunft sind eins!

Für DOGMA 20_13 ist Film immer Illusion & Realität zugleich!

Es gibt keine Realität ohne Illusionen und keine Illusion ohne Realitäten! Der Versuch, die Wirklichkeit 1:1 abzubilden, ist zu mickrig für die Wirklichkeit und zu mickrig für Film und Theater. Der mündige Zuschauer sieht die Illusion und zugleich, wie sie im Hier und im Jetzt entsteht. Er betrachtet die Bilder und sieht ihnen zugleich auf den Grund. Unter seinem Blick entfaltet die reale Arbeit an der Illusion eine eigene poetische Kraft. DOGMA 20_13 verlangt die radikale Selbstständigkeit des Zuschauers!

Der Bühnen-Film ist eine Antwort auf die Entfremdung der Kunstwerke von ihren Produktionsbedingungen. Deshalb verweigern wir den Schnitt und die massenhafte Reproduktion. Die Montage im Kopf des Zuschauers werten wir höher als die Manipulation durch den Monteur. Wir sind gegen die Hybris der Cutter, die Schauspieler und Zuschauer bei ihrer Suche nach Erkenntnis und Gefühl zu unterbrechen!

Wir fordern, Filme ausschließlich im Moment ihrer Erschaffung zu zeigen!

Wir fordern, immer zu zeigen, wie die Illusion entsteht!

Wir fordern, Filme niemals aufzunehmen, zu kopieren oder massenhaft zu vervielfältigen! Wir fordern, auf eine Montage durch Schnitte grundsätzlich zu verzichten!

Wir fordern, den ideologischen Blick des Kameramanns zu eliminieren!

Wir fordern, der Monotonie des massenhaft reproduzierten Films endlich wieder den Thrill des Einzigartigen und die Originalität der Bühne entgegenzuhalten!

Das wahre Kino der Zukunft und das wahre Theater der Zukunft sind eins!

„DOGMA 20_13“. In: Schauspiel Dortmund. „Dogma 20_13. Das Dortmunder Manifest“. (Aufgerufen am 27.01.2016). <www.theaterdo.de/uploads/events/downloads/DOGMA_20_13.pdf>



Das Keuschheitsgelübde 20_13

„Ich gelobe, mich den folgenden Regeln zu unterwerfen, die von DOGMA 20_13 ausgearbeitet und bestätigt wurden:

1. Die Dreharbeiten dürfen nur dort stattfinden, wo die Zuschauer anwesend sind!
2. Niemals verwenden wir vorproduziertes Bildmaterial. Alle Bilder werden im Augenblick hergestellt.
3. Es darf keine Schnitte und nicht mehr als ein Kameraauge geben. Die Schauspieler erhalten die Macht über die Bilder zurück, die sie vor unvordenklichen Zeiten an die Montage verloren haben.
4. Das Kameraauge darf niemals von Menschen bedient werden. Der Kameramann ist der erste und schlimmste Manipulator. Sein subjektiver Blick muss eliminiert und durch die Objektivität eines Roboters ersetzt werden.
5. Das Kameraauge hält niemals still. Niemals! Die Erde friert ja auch nicht plötzlich ein.
6. Die Kulissen dürfen ausschließlich durch die Schauspieler bewegt werden und niemals den Eindruck von Naturalismus erzeugen! Das Leben ist hart, die Kulissen weich! Technische Manipulationen der Bildgestaltung wie Splitscreen, Zeitlupe, Zeitraffer, Filter, Color-Correction u.ä. sind absolut unzulässig!
7. Die Vertonung muss live geschehen. Der Ton ist ein ebenbürtiger Darsteller und geht ein kontinuierliches Wechselspiel mit den Schauspielern ein.
8. Die Musik durchweht Kulissen und Robotik, transzendiert sie und hebt das Kunstwerk auf eine höhere Wirklichkeitsstufe.
9. Morde, Waffen, Gewalt und explizite Sexualität sind zulässig, wenn sie der Veranschaulichung makrokosmischer Zusammenhänge dienen.
10. Kinder gehören nicht auf die Bühne. Gutes Schauspiel ist immer ein Kinderspiel.
11. Es darf kein Tageslicht verwendet werden.
12. Der Name des Regisseurs darf nie in Vergessenheit geraten.“

Dortmund, Dienstag, den 15. Januar 2013

Im Namen von DOGMA 20_13

Dirk Baumann

Andreas Beck

Lena Biresch

Ekkehard Freye

Björn Gabriel

Frank Genser

Sebastian Graf

Caroline Hanke

Christoph Jöde

Nejlja Kalk

Alexander Kerlin

Suse Kipp

Sebastian Kuschmann

Bettina Lieder

Pia Maria Mackert

Nicolas Martin

Eva Verena Müller

Roman Paulus

Alix F. Pittaluga

Uwe Schmieder

Julia Schubert

Valerie Seela

Saskia Seifert

Mario Simon

Sibylle Stuck

Friederike Tiefenbacher

Jan Voges

Key Voges



7.1. Abbildungen



Abbildung 1: Kamerahalterung mit Kamera und Licht zu Beginn der Inszenierung (TC: 00:01:00).



Abbildung 2: Semi-transparente Leinwand und Produktion des Filmes dahinter. (TC: 00:02:39).



Abbildung 4: Blick der Kamera inmitten der Schauspieler. (TC: 00:12:30).



Abbildung 5: Übertragung des Bühnenbilds auf drei Leinwände bei *Minority Report*. (TC: 00:06:07).



Abbildung 7: Bühnenbild bei *Die Möglichkeit einer Insel*. (TC: 01:27:20).



Abbildung 9: Filmaufnahme des Publikums in *4.48 Psychose*. (TC:00:40:49).

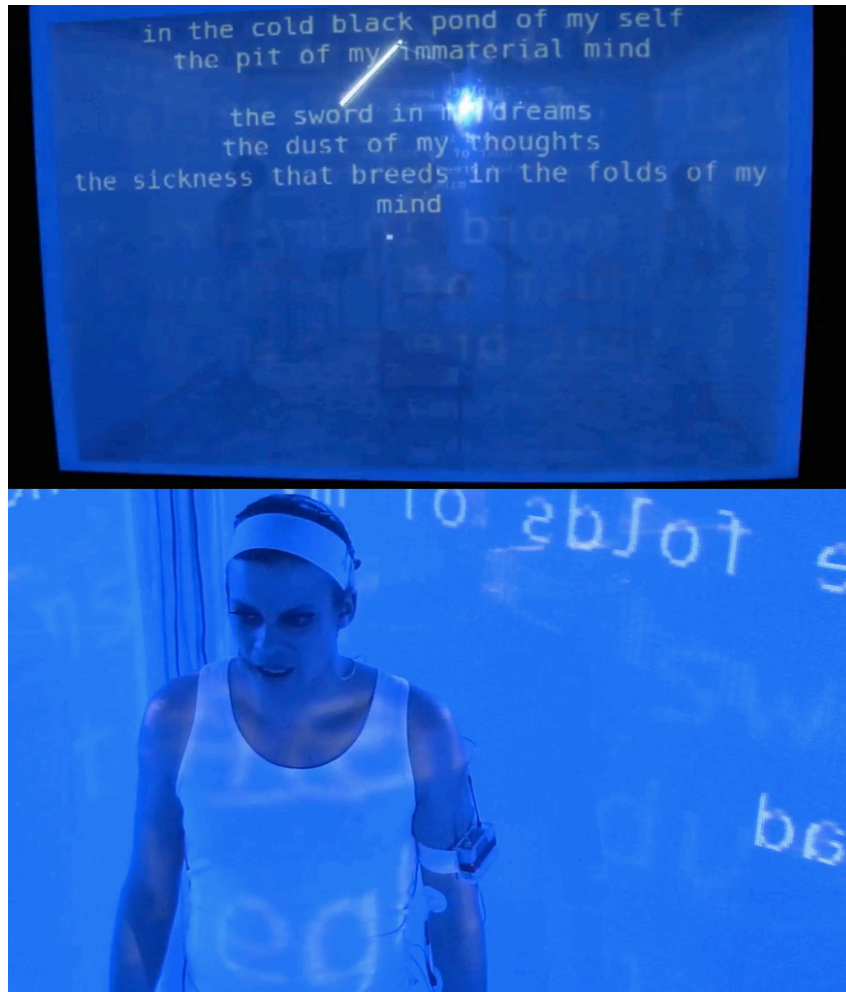


Abbildung 10: 4.48 *Psychose*. Vergleich der Perspektive des Livestreams (unten) und des Publikums vor Ort (oben). (TC: 00:50:05; 00:51:02).



Abbildung 11: Verfremdete Kameraaufnahme auf der Leinwand-Gaze. (TC: 01:07:25).

7.2. Interviews

7.2.1. Kay Voges

Karolina Gaida: Kay, wann hast du zum ersten Mal mit Videoaufnahmen bzw. Film auf der Bühne gearbeitet, und wie kamst du zu der Idee?

Kay Voges: Nach einer ganzen Reise von künstlerischen Tätigkeiten, ob als Musiker, Maler, Autor oder Fotograf, habe ich dann irgendwann Videokunst gemacht. Dann hab ich irgendwann mit Schauspielern vor der Kamera gearbeitet, Kurzfilme gedreht. Hab dann fürs Fernsehen gearbeitet, als Kameraassistent, und bin dann eigentlich erst zum Theater gekommen. Da hatte ich schon meinen ersten 16mm Film hinter mich gebracht. Ich bin zum Theater gekommen, um ein besserer Filmemacher zu werden. Und so war das, glaub ich, in der zweiten oder dritten Arbeit, die ich dann am Theater gemacht hab.

Und hat sich das damals sehr unterschieden zu dem, wie du heute Video einsetzt? War Video damals eher eine Hintergrundrequisite, oder war es für dich immer schon im Mittelpunkt der Inszenierung?

[Video] war immer ein gleichberechtigtes Medium oder eine Methode, die man wählen kann, um etwas zu erzählen. Und dann ging die Forschungsarbeit los. Mal hat man Sachen vergrößert, mal hat man Nebenaspekte durch Film aufgezeigt, mal hat man geguckt, ob es nicht Teil des Bühnenbildes werden kann, was auf einmal mehr Leben dadurch bekommt. Seit über 15 Jahren experimentiere ich mit dem Verhältnis von Film und Bühne. Und das ist eine Lernerfahrung. Die Technik war damals eine ganz andere. Videobeamer waren unglaublich schwach und wahnsinnig teuer. Die Filmqualität war viel schlechter. Es gab High 8 Kassetten, die kriselten, jetzt haben wir auf einmal 4K Bilder, die aussehen wie Kino. Ich glaube, [den] technologischen Wandel, der eingesetzt hat, den sieht man dann schon auch in den Arbeiten.

Sind Videoelemente in deinen Inszenierung mittlerweile etwas Unumgängliches für dich geworden? Gibt es für dich Material wo du dir denkst: ok hier jetzt kein Video?

Ja, hab ich ja jetzt. *Endspiel*, was ich letztes Jahr inszeniert habe, das war komplett ohne Video. Ich glaube, Video um Videozweck, ist totaler Quatsch. Das braucht man nicht. Video ist ein Mittel zum Erzählen, und wenn man die Mittel gut auswählt, dann ergibt das Ganze einen Sinn. Nur um die Mittel herum braucht man das nicht zu machen. Also: Was will ich erzählen, und wie erzähle ich das. Und wenn das, was ich erzählen will, nichts damit zu tun hat, und auch dadurch keine Verbesserung erzielt wird, dann soll man es lieber lassen.

Thema DOGMA 20_13: Wie kamt ihr auf das Konzept? Es schließt an Dogma 1995 an, aber wie kamt ihr zu dem Entschluss das hier in Dortmund als Manifest aufzubauen?

Zum einen hat mich dieser Film (*Das Fest*), als er 1997 herauskam sehr, sehr fasziniert. Und natürlich haben wir dann auch viel über das Dogma 1995 diskutiert. Im Endeffekt ist es ein Keuschheitsgelübde, dass man etwas Neues versucht, nach einem gewissen Manifest oder Dogma zu arbeiten und konsequent zu sein. Allerdings ist das eine riesengroße PR-Aktion gewesen von den dänischen Filmemachern. Denn ein Konzept zu machen [...], das ist die Grundlage von einer jeden Arbeit eines Regisseurs. Diesen Plan dann direkt als Manifest hochzustilisieren, ist eine wunderbare PR, andererseits aber auch ein schöner Gedanke, sich noch mal über die Methoden intensiver Gedanken zu machen. Und jetzt bringen wir so einen Stoff, der 1995 mit diesem Dogma entstanden ist auf die Bühne, und wie gehen wir denn damit um? Und da haben wir uns dann das Dogma 2013 ausgedacht. Erst war die Idee da zu sagen: Wenn ihr sagt, die Kamera muss immer ohne Licht hinter den Schauspielern herrennen, muss aus der Hand gefilmt werden, dann lass uns doch das Gegenteil versuchen. Die Kamera läuft immer und die Schauspieler müssen ihr hinterher laufen und es gibt niemals echtes Licht, sondern es ist nur künstlich von den Schauspielern gemacht, und wir kreieren einen Live-Film ohne Schnitte, wo die Schnitte nur durch die Spieler getätigt werden. Und das ist dann eine Spielvereinbarung, die wir uns vorgenommen haben. Zum Teil ist das auch sehr lustig, denn im Dogma 1995 stand geschrieben: Der Name des Regisseurs darf nie genannt werden. Da haben wir geschrieben: Der Name des Regisseurs darf nie in Vergessenheit geraten. So haben wir es dann wirklich abgeschrieben und die Vorzeichen nur geändert. Spannend, und das nehme ich dann schon ernst, ist, dass die Zukunft des Theaters und die Zukunft des Kinos eins sind. Der Coppola hat es wirklich gesagt, 2012, die Zukunft des Kinos wird ne Live-Kunst sein. In Hollywood hat das aber noch keiner begriffen. [...] Das Virtuelle bekommt eine immer größere Bedeutung in unserem alltäglichen Leben. Und das Theater könnte vielleicht seine Chance dadurch bekommen, dass das als Live-Kunst und Live-Film vielleicht sogar noch mal eine andere Relevanz bekommt für die Erzählungen der Gegenwart. Wir sehen jetzt nicht nur den Fake auf der Bühne bei *Das Fest*, sondern wir sehen auch die Herstellung und die Wirkung nebeneinander gebracht. Und das ist etwas, was der Film nicht liefern kann. Der Film zeigt immer nur die Wirkung, die er erzielen soll. Bei uns konnte man dahinter gucken und auch ein wenig dieses Lügensystem, die Illusionsmaschine aufdecken. Und ich glaube, das ist etwas, was in Zukunft immer mehr auch spannend werden kann in einer Welt, wo wir mit so viel Hochglanz und so viel Photoshop umgeben sind, dass wir immer perfektere Oberflächen kriegen, und vielleicht ist das Theater der Ort, wo diese perfekten Oberflächen auch mal durchbrochen werden können, und man mal einen Blick in die Wirklich oder in die Herstellung hineinblicken kann.

Stichwort Generationswechsel: In wie fern wird Theater damit auch für ein jüngeres Publikum attraktiver gemacht? Zielst du darauf ab, indem immer mehr neue Medien auf die Bühne kommen? Ist das überhaupt ein Hintergedanke dabei?

Ich glaube, dass Theater eine gegenwärtige Kunst ist. Theater findet immer zu einer Zeit gleichzeitig statt, wo Zuschauer und Spieler an einem Ort sind. Und das ist das Fantastische. [...] Diese Kunst, Theater, ist so flüchtig, die macht man in einem Augenblick, zusammen vor den Zuschauern, mit den Zuschauern, und danach ist es auch weg, dieser Moment von Theater. Dann gibt es eine neue Gegenwart, wo man es zu einer anderen Zeit wieder neu macht. Und Gegenwart heißt, es fließt immer auch das hier und jetzt mit in die Inszenierungen ein, und mich interessiert es überhaupt nicht ein Theater zu machen, was erzählt, wie das mal so war, damals. Sondern mich interessiert, was für eine Relevanz jetzt Theater hier im Augenblick hat. Was sind die Themen, die uns umgeben, was sind die Inhalte und was sind die Fragestellungen der Gegenwart. Vor 40 Jahren hatte die Virtualität überhaupt nicht so eine Bedeutung für unseren Alltag gehabt, wie sie es jetzt hat. Wie erzählen wir davon, dass wir einkaufen im Netz, dass wir zum Teil mehr im Netz kommunizieren, oder über Handys miteinander kommunizieren, als vis-a-vis. [...] Also eigentlich sind wir alle von diesen Datenaustauschen abhängig. Die sind so viel Teil unserer Lebensader geworden, und wie erzählen wir im Theater darüber? Und da reicht es meiner Meinung nach oftmals nicht mehr aus, den bloßen Schauspieler mit seiner Sprache auf der Bühne zu haben. Wir müssen da sozusagen Formen für finden, um das Undarstellbare dann doch wieder darstellbar machen zu können, weil Daten sind ja jetzt nichts, was man so hinstellen kann. Oder Datenmanipulation, da kann man nur die Auswirkungen davon sehen. Und vielleicht ist da die Videokunst die Möglichkeit, die Bilder dafür zu schaffen für unsere gegenwärtigen Themen.

Stichwort Kulturfinanzierung: Wenn man sich jetzt Inszenierungen wie Hamlet oder die Möglichkeit einer Insel anguckt, könnte man denken, solche bombastischen intermediären Inszenierungen, wo allerhand Equipment für gebraucht wird, stehen im Gegensatz zu der ganzen Knappheit der Kulturfinanzierung. Ist da was dran? Werden die Maschinen gekauft, wird das geliehen, wie finanziert ihr solche Sachen?

Ich glaube, eher das Gegenteil ist der Fall. Das bedeutet eher, man muss kreativ sein und lernen, Dinge miteinander zu verbinden. [...] Diese Roboterwagen mit Kamera, die sind selbst gebastelt worden. Da geht man zu Conrad und baut sich die. Die kauft man nicht von der Stange. Natürlich muss man sich Kameras kaufen, aber auch die Schnittprogramme sind zum Teil selber programmiert, und die Buzzer (MEI). Wir begreifen die Theaterkunst und das Theaterhandwerk nicht als: wir machen jetzt mal Kunst, und dann kommt ein Techniker vorbei, der bringt uns teure Apparaturen, und dann können wir das machen. Sondern auch die Programmierer, die Techniker, die so etwas löten, gehören mit zum Künstlerteam dazu, um neue Sachen auszuprobieren. [...] Wir haben hier ein paar Leute, die diese Programmierung eben nicht nur zum Geld verdienen oder für technische Sachen versuchen, sondern austesten, wie man die Kunst

des Programmierens auch als Kunst begreifen kann, um daraus vielleicht eine Medienkunst zu machen.

Kritiker des digital-beeinflussten Theaters behaupten, Medialität und das Starren auf Bildschirme würde dem Theater seine Authentizität und Aura wegnehmen. Wie hältst du dagegen?

Die Indianer, die haben ja auch gedacht, dass wenn man sie fotografiert, dass ihre Seele verschwinden würde. Und das ist schon unglaublich, dass diese Ureinwohner Amerikas so einen Aberglauben hatten, dass man dadurch eine Seele verlieren könnte, und dann auf einmal einer der berühmtesten Feuilleton Schreiber Deutschlands, der Stadlmeyer, den gleichen Blödsinn auch noch mal zum Besten gibt. Der soll mir erst mal definieren, was denn die Aura des Theaters ist, genau so wie die, die da verloren geht. [...] Kein Mensch sagt, ein Bild ist immer ein Bild, das ist niemals das gleiche, das ist ein Versuch von Annäherung an etwas. Ein Fernseher oder ein Foto oder ein Film von einem Menschen ist kein Mensch. Es ist ein Versuch, diesen Menschen einen Moment lang zu bereifen. In dem Bewusstsein, dass es noch nicht mal ansatzweise dem gleich kommt. Und in dem Bewusstsein muss man damit umgehen. Theater ist immer ein lebendiges Medium, eine Kunst, die sich permanent weiterentwickelt. Die sucht, wo sind die Themen der Gegenwart, und wo sind die Methoden der Gegenwart. [...]. Alles an menschlichen Erfindungen landet früher oder später irgendwie im Theater. Und wenn man mit den Erfindungen der Gegenwart nicht umgeht und die zur Kunstzwecken nutzt, bedeutet das eigentlich nichts anderes, als zu sagen: Das Theater soll aufhören zu wachsen und soll gleichzeitig auch aufhören zu leben, und so im ewig gleichen dann zu Grunde gehen.

Thema Livestream: Planst du das demnächst in Dortmund auch einzuführen? Ist das überhaupt möglich? 4.48. Psychose hat ja auch geklappt, auch wenn es nur für ein kleines Publikum war? Es hat viele bekannte Vorteile, ist es in Dortmund machbar?

Wir planen das. Ganz bald werden wir in der nächsten Spielzeit einen Livestream machen, sehr wahrscheinlich von Hamlet, weil wir das machen dürfen. Und wir planen auch Produktionen, die man sowohl im Theater als auch im Netz sehen kann. Die dann aber verschiedene Erfahrungswerte miteinander haben, vielleicht auch interaktiv werden können. Das ist eine Möglichkeit. Wir verbringen so viel Zeit in virtuellen Räumen: vor dem Fernseher, Monitor, iPhone, und sind manchmal mehr damit beschäftigt, auf Facebook mit Leuten zu kommunizieren als mit unserem Gegenüber. Und wenn wir uns soviel in diesen Welten aufhalten, dann muss das Theater einsehen, dass die Bühne nicht nur Bretter sein müssen, auf denen man steht mit rotem Vorhang, sondern die Bühne kann auch das Netz sein. Und auf gar keinen Fall denke ich: Der Anteil muss jetzt auswandern ins Netz nur noch und muss sich verflüchtigen, aber ich glaube, dass das Theater immer wieder neue Orte gesucht hat, wo es hinwollte. Und wir, hier in Dortmund, haben das ja auch lange getan; in der Nordstadt, im Museum, in Hallen, auf Plätzen, und da kann das Netz genau so ein Ort sein. Ich glaube, es geht gar nicht so

sehr darum: wo machen wir Theater, sondern, was wollen wir mit dem Theater erzählen. Und wenn man also etwas zu erzählen hat, dann [fragt man sich]: wo ist denn der beste Ort um das zu erzählen. Und ich glaube, dass es ganz viele Dinge gibt, wo das Netz der bessere Ort wäre, um das zu erzählen.

Deine Prognose: Wird Theater in den nächsten Jahren intermedialer oder bleibt es eine Art Randform des Inszenierens?

Ich habe gerade das Gefühl, dass das bei dem was um uns herum ist, wird das Theater sich weiter politisieren. [...] Und da ist natürlich das Theater der Ort, in dem man darüber diskutieren kann und damit spielen kann, mit Ideen, und sich austauschen kann. Und es ist ein Ort zur politischen Auseinandersetzung, ich denke das wird in Zukunft zunehmen und dann hängt es von Theatermacher zu Theatermacher ab, was die Mittel sein werden zum Erzählen. Ich glaube, dass das Theater gute Schauspieler braucht, und gute Texte und gute Regie und gutes Licht, dass das alleine noch lange weiter existieren wird, aber es wird auch Theater aus diesem Theaterhaus ausbrechen, an anderen Orten stattfinden, und auch in virtuellen, und dass noch mehr Dinge zusammengeführt werden, von denen man gar nicht glaubt, dass die so zusammen passen. Es wird nicht mehr lange dauern, dann werden Roboter mit auf der Bühne stehen, und solche Dinge. Und das ist ja auch spannend, weil es eben ein lebendiges Medium ist, das wächst.

7.2.2. Michael Steindl

Karolina Gaida: Haben Sie in der Vergangenheit mit Video auf der Bühne gearbeitet?

Michael Steindl: Ja, habe ich. Ich wäre auch schön blöd, wenn ich es nicht gemacht hätte. Immer wieder als Bühnenbildersatz, da über Projektionen sich schnell Ortswechsel erzählen lassen, ohne großen Aufwand. Dann hatte ich einen jungen Regisseur hier, der mit dem Jugendclub immer wieder viel mit Video gearbeitet hat, der auch eine Livekamera sozusagen in einer seiner Inszenierungen benutzt hat, bei *Fräulein Else* nach Artur Schnitzler, wo er auf diese Art und Weise den Sterbeprozess dieser Figur versucht hat zu greifen, was ich eigentlich ganz schön fand. [...] da konnte er noch eine Dimension aufmachen, die über den literarischen Text hinaus geht.

Haben Sie das Gefühl, dass durch den Einsatz von Video ein Mehrwert für die Inszenierung entsteht?

Unbedingt. Wobei es nervt. Es nervt, weil wir hier in Duisburg nicht die Abteilungen haben, die das profimäßig tun. Bei der Livekamera ist es zum Beispiel zweimal passiert,

dass es nicht funktioniert hat. [...] Ich bin immer wieder froh, wenn ich eine Inszenierung ohne den ganzen Quatsch habe.

Zum Thema Generationswechsel, bzw. Digital Natives: Muss Theater den Schritt zur Intermedialität tun, damit es für ein gegenwärtiges Publikum in einem Jahrzehnt noch interessant ist, oder kommt es weiterhin auch ohne diese Dinge aus?

Es kann diesen Schritt tun, es muss ihn nicht tun. Mich nervt es auch immer wieder, wenn ich ins Theater gehe und mit Videobildern vollgedröhnt werde. Ich glaube, dass die Kraft des Theaters eine andere ist, nämlich die Begegnung des Menschen mit sich als Mensch, in aller Dreidimensionalität. Video verkürzt den Menschen auf zwei Dimensionen. Ich glaube, gerade als Gegengewicht zur ganzen Digitalisierung, die momentan stattfindet, ist das Theater gut beraten sich seiner Stärken bewusst zu werden, und diese ist einfach, die, dass der Mensch auf der Bühne steht und nicht das Video. Das Theater ist zwar ein visuelles Medium aber ich glaube an den Primat des Textes. Der wesentliche Kern des Theaters liegt im Wort, während der wesentliche Kern des Kinos im Bild liegt. Dadurch unterscheiden sich auch beide Medien radikal. [...] Die Bühne kennt nur die Totale und [...] letztendlich habe ich einen Zuschauer der jederzeit entscheiden kann: es ist mir egal, ob du willst, dass ich dahin gucke, mich interessiert grade das dahinten da mehr. [...] Video lenkt den Blick. [...] Das Theater ist immer ein Medium seiner Zeit und hat immer die Dinge benutzt die in seiner Zeit aktuell und angesagt waren. [...] Insofern habe ich nichts dagegen, Video auf der Bühne einzusetzen, das ist jetzt da und wir leben damit, aber ich glaube nicht, dass uns das wirklich vorwärts bringt, was die Kunst des Theaters anbelangt, und den Kern, denn der Kern ist tatsächlich der Schauspieler und nicht das Video.

Thema Spieltrieb (Jugendtheaterclub des Schauspiels Duisburg): Kommt gerade von jungen Menschen oftmals der Impuls, neue Medien in Theaterstücke einzubringen?

Wir hatten zum Beispiel schon mal das Thema Internet in einem Projekt, wo es ganz bewusst eine Auseinandersetzung damit war. [...] Das war natürlich schon so, dass die Jugendlichen ganz viel selber reinbringen konnten. [...] Allgemein spannend und manchmal auch frustrierend finde ich, wie sehr diese Smartphones tatsächlich Besitz von Leuten ergreifen. Das sehe ich sowohl an mir selber, aber auch zum Beispiel an Jugendlichen in Arbeitsprozessen. In dem Moment, wo im Probenprozess jemand nicht dran ist, es gar keine Kultur des Zuschauens mehr gibt, sondern gleich die Flucht hinter das Gerät, um ja nicht die neuste Nachricht zu verpassen.... Das hat sich in den 10 Jahren, in denen wir das in Duisburg machen, schon radikal verändert. Wo ich auch manchmal erstaunt bin, dass das ja Leute sind, die schon eine Affinität zum Medium [Theater] haben, und auch selber erfahren und begreifen wie wichtig Aufmerksamkeit ist für diese Arbeit, die aber scheinbar überhaupt kein Problem damit haben, wenn einer im Publikum sitzt und Nachrichten liest, und ich mir dann wie so ein Opi vorkomme, dass es mich stört.

Thema Livestream: Wie stehen Sie zu dem Thema? Vor allem auch mit dem Hintergrund, dass Leute Zugang zum Thema finden, die vielleicht sonst noch nie Interesse am Theater gezeigt haben.

Es gibt diese Streaming-Debatte jetzt seit ungefähr anderthalb Jahren und ich weiß nicht, was es soll, weil es ist ja kein Theater. Ich weiß nicht, was es ist, aber es ist kein Theater. Theater ist gemeinsames Erleben im Raum und [Streaming] ist nur vor einem Bildschirm sitzen. [...] Noch der beste Theaterabend ist furchtbar langweilig, wenn man sich ihn im Fernsehen anschaut. [...] Und ich glaube auch nicht, dass es irgendjemanden für das Theater gewinnt. Ich glaube eher, dass es Vorurteile, die ohnehin schon da sind bestärken wird.

Würden Sie das Publikum des Ruhrgebiets generell als experimentierfreudig bezeichnen?

[...] Ich denke, hier in Duisburg stelle ich schon fest, dass das Theaterpublikum eine große Offenheit hat, sich auf Dinge einzulassen, dass es aber auch immer wieder eine große Sehnsucht nach [dem Klassischen] hat. Das sind dann eben die ewigen Diskussionen, die man führt; wie schön es früher war. [...] Aber es gibt ja auch beim jungen Publikum eine große Sehnsucht ein Stück so zu sehen, wie es geschrieben ist. Das finde ich ja sehr spannend, wie konservativ gerade manche Schulpublika inzwischen geworden sind, die sich sehr irritiert zeigen, wenn etwas nicht so ist wie es da im Reclam Heftchen steht.

Ihre Prognose: Wird sich intermedial-beeinflusstes Theater in den nächsten Jahren noch ausweiten oder ist das ein Trend, der bald wieder im Untergrund verschwinden wird?

Ich weiß nicht wie lang Herr Voges das in Dortmund noch treibt... (lacht).

7.2.3. Klaus Gehre

Karolina Gaida: Was ist der besondere Reiz daran, mit live-Video zu arbeiten? Entsteht dadurch z.B. ein Mehrwert gegenüber „medien-freiem“ Theater?

Klaus Gehre: Zwei Dinge: Für die Probenarbeit – die Schauspieler und mich – gilt: Wir können wahnsinnig verspielt sein. Mit kleinen Sachen kann man verrückte Dinge erzählen. Und zweitens: Für die Zuschauer ist es genauso spannend, weil sie immer 2 Ebenen bekommen: Sie sehen den Film/das Videobild und sie sehen, wie es hergestellt ist. Diese Möglichkeit, mit dem Blick und dem Fokus switchen zu können zwischen beidem und permanent vergleichen zu können, finde ich etwas sehr Produktives. Wir nehmen die Zuschauer quasi in die Herstellung mit hinein. Ein bisschen ist es so, dass jeder Zuschauer auch etwas anderes sieht, weil du auch nie alles gleichzeitig sehen

kannst. Aber ich mag diese Art von Überforderung. Und auch, dass die Zuschauer sehen, wie die Schauspieler es machen. Also: zuschauen, wie eine Illusion entsteht. Das ist geradezu Brecht'sche Verfremdung, die den Zuschauer souverän macht.

Sind Videoelemente in Deinen Inszenierungen mittlerweile etwas Unumgängliches für Dich geworden oder muss es zur Thematik des Stoffes passen?

Ja. Also, es geht auch schon ohne. Aber ich mag das Spiel mit beiden Ebenen. Also auch: Wie wird Wirklichkeit konstruiert. Und: Ich mag die Verspieltheit, die es mir ermöglicht in den Proben. Und es stimmt natürlich schon, dass es zur Thematik passen muss. Deswegen sieht am Ende trotzdem jede Inszenierung anders aus (oder hat einen anderen Grundton), auch wenn die szenische Grundanordnung mehr oder weniger gleich ist. Vielleicht ist es auch so, dass ich mir meist Stoffe suche, die ich damit auch erzählen kann. Also, das ist ja schon ein wenig Hollywood für Arme. Und deshalb auch oft Hollywoodstoffe. Aber die bieten aber auch spannende Stoffe und Erzählweisen.

Viele behaupten, das Theater ist in seiner Funktion immer ein Spiegel der gegenwärtigen Gesellschaft. In einer digitalisierten Gesellschaft wie der unseren scheint eine (zumindest partielle) Mediatisierung des Theaters daher als logische Konsequenz. Was ist Dein Kommentar zu dieser Ansicht?

Die Behauptung macht total Sinn. Vielleicht so viel: Wenn die Zeiten was anbieten, spricht erst mal nichts dagegen, damit zu spielen, es für die eigenen Zusammenhänge zu nutzen. Und Theater ist ja auch nur eine Form der Ausdrucks und der Beschäftigung mit Wirklichkeit. Dass es mal so was wie Youtube geben würde, hätte vor 20 Jahren niemand gedacht, und auch nicht, als das Internet „erfunden“ wurde. Aber sich von so was inspirieren zu lassen, finde ich total richtig. Der Punkt ist einfach nur (in Bezug auf das Theater): Wie schmelzt man es um, damit es eine eigene Qualität bekommt.

Stichwort Generationswechsel: Bietet der vermehrte Einsatz neuer Medien und Videotechniken nicht auch eine Chance, Theater einem jüngeren Publikum zugänglicher zu machen?

Vielleicht eine Anekdote dazu: Als ich bei der Premiere von KOMM, SÜSSER TOD am Schauspiel Frankfurt 2009 (was eigentlich eine Art Wiederaufnahme von besagter Werkstattinszenierung von 2008 war) vorher ins Foyer geschaut habe, war ich entsetzt: Die Hälfte der Zuschauer über 60. Aber dann: begeisterte Zuschauer. Was meine Erfahrung insgesamt ist (und da kann ich jetzt nur für meine Arbeiten sprechen): Alter ist bei so was eigentlich irrelevant. Der Punkt ist doch viel mehr: Kriege ich Leute im besten Sinne unterhalten? Kann ich sie anregen? Haben sie Lust, zuzuschauen? Und wenn ich das hinkriege, gehen die Leute auch ins Theater, völlig unabhängig vom Alter. Aber wenn dadurch mehr junge Leute ins Theater kommen (und eine Bindung aufbauen) – umso besser.

Empfindest Du das Theaterschaffen in Dortmund als außergewöhnlich, was die dortigen intermedialen Perspektiven und Inszenierungen anbetrifft? Gibt es vergleichbare Schauspielhäuser in Deutschland?

Dortmund ist – so weit ich das einschätzen kann – das spannendste Haus derzeit in Deutschland. Es treibt sie was um.

Stichwort „Digital Theatre“: Was hältst Du vom live-Streaming einzelner Vorstellungen als Anwerbemöglichkeit eines neuen, (jüngeren) Publikums? Kay Voges testete den live-Stream zuletzt mit seiner Inszenierung 4.48 Psychose. Regelmäßig Theater gestreamt wird unter anderem schon in Ulm, Hamburg und London.

Es wird das Theater nicht ersetzen. Aber es ist konsequent, damit zu experimentieren. Ich bin gespannt, wann jemand den Mehrwert generiert und wo der liegt – also dass etwas Neues entsteht, etwas komplett Eigenes. Das müsste etwas sein, was durch die Eigenheiten des Mediums entsteht. Was das ist, weiß ich nicht.

Deine Prognose: Werden sich Theater und Film in den nächsten Jahren weiter annähern und populärer werden oder bleibt intermediales Theater eine experimentelle Nebensparte des Schauspiels?

Es wird immer verschiedene Formen des Theaters geben. Aber so wie barockes Maskenspiel und Commedia dell'arte heute eher Randphänomene sind, wird auch das „klassische“ Schauspiel ein Randphänomen werden. Theater hat schon immer von formalen Zuspitzungen und Experimenten gelebt – von daher gehört dem intermedialen Theater die Zukunft.

7.2.4. Claudia Bauer

Karolina Gaida: Was war deine erste Inszenierung, in der du filmische Mittel verwendet hast, und warum hast du dich dazu entschieden?

Claudia Bauer: Ich meine, es war *Fight Club* in Jena, 2000. Da war aber Video eher noch ein dekoratives Element, teilweise wirklich nur Gebäude, Häuser, Landschaft, Regen. Da waren eher atmosphärische Sachen zu sehen. Aber es wurden weder Videoclips gezeigt, die ich mit den Schauspielern gemacht hab, noch inszenierungstragende Elemente. Da haben andere Regisseure schon viel mehr gemacht. Es hat mich damals noch nicht so sehr interessiert.

Seitdem hat sich das ja schon ziemlich verändert bei dir. Inszenierungen wie Wolfram Hölls Und dann, Republik der Wölfe, Szenen einer Ehe sind alle Video-lastig. Ist es für

dich etwas Elementares geworden, was du in jeder Inszenierung drin haben MUSST, oder machst du das eher vom Stück abhängig.

Sagen wir mal so, nachdem ich herausgefunden habe, was man alles mit Video machen kann oder wie das inhaltlich angebunden werden kann an ein bestimmtes Thema, denn man muss immer wissen, warum man Video macht, denn ich hab auch schon ganz viele Inszenierungen gesehen wo nur die Großmeister des Videos – allen voran natürlich Frank Castorf, wo ich auch immer verstanden habe, warum er das macht. Das muss man aber natürlich, wenn man ein neues Theaterrmittel wählt – einen Grund haben. Ob das jetzt Puppen oder Masken oder Video oder Tanz ist, man muss wissen was man damit erzählen will. Und ich hab mich dann irgendwann dem Video gestellt, weil ich auch Leute kennengelernt habe, die mich da gut betreuen konnten. Weil du brauchst ja dann auch immer Leute, die das für dich machen. Man kann ja als Regisseur nicht auch noch das ganze Video machen, dazu braucht man einen Partner, und die sind meistens an Theatern immer noch nicht vor Ort. Das ist ein Problem. In Dortmund ist es anders. Von daher, im Moment interessiert es mich so sehr, dass ich es in den nächsten Inszenierungen, die ich geplant habe, immer machen werde. Aber es wird bestimmt auch mal wieder Stücke geben, die ohne Video auskommen. Mich interessiert nicht das vorgefertigte Video, was man mit den Schauspielern irgendwann mal dreht und dann als Film zeigt, sondern mich interessiert der Live-Film. Dass Schauspieler in einer bestimmten Situation agieren, die nicht direkt einsehbar ist vom Zuschauer und aus bestimmten Gründen vielleicht abgekapselt ist, als Film daher kommt, aber die Schauspieler machen es in dem Moment.

Findest du, dass es bei der Involvierung des Films im Theater keine Grenzen gibt?

Also sagen wir mal so, für mich persönlich ist es zu viel Film wenn es vorproduzierte Sachen sind, [mich interessiert] nur das was man live in dieser Sekunde herstellen kann. Und was mich auch nicht interessiert, ist, wenn dann nicht ein echter Schauspieler mit dem Bild interagiert. Aber das ist meine ganz persönliche künstlerische Meinung. Da, wo ich grade bin. Ich denke, dass das Theater dazu eine einmalige Chance bietet, was das Kino eben gar nicht gibt. Die einmalige Chance, dass ein winzig kleiner Mensch vor einem riesengroßen Bild steht und mit diesem Bild interagieren kann. So. Das hat man ja nicht. Weil, wenn zwei Schauspieler sich gegenüber stehen und interagieren, dann sind sie ja ungefähr gleich groß, können die selben Sachen machen. Aber wenn man einen Schauspieler hat, der mit einem Film-Bild redet, dann hat man ganz andere Größenrelationen, Machtgefälle, Alice im Wunderland usw. Also da kann man viel mehr erzählen. Aber ich finde, Video ist nur dann interessant, wenn es mehr erzählt als der real existierende Schauspieler.

Stichwort Dogma_2013, eine Art Dekonstruktion des Schauspiels. Ein Zitat aus diesem Dortmunder Manifest ist z.B. „Der Film ist tot. Das wahre Kino der Zukunft und das wahre Theater der Zukunft sind eins“

Das finde ich eine total gewagte These über die ich viel nachgedacht habe, und ich habe es erst bei irgendeiner Zuschauerdiskussion verstanden, weil mir da plötzlich klar geworden ist, dass ja auch das Kino dem Untergang geweiht ist, genau so, wie ja auch das Theater seit 100 Jahren dem Untergang geweiht ist, nämlich weil man ja mittlerweile alles zu Hause im Livestream oder auf DVD oder im Internet gucken kann. So zu sagen, das Event, mit anderen Leuten zusammen zu sitzen in einem Saal und sich Schauspieler, sei es auf der Leinwand oder sei es auf der Bühne, anzugucken, das wird immer weniger werden, glaube ich. Deswegen, finde ich, dass sich Theater und Kino durchaus zusammen tun können, um sozusagen eine Art Livefilm Event zu erfinden, wo aber die Schauspieler da sind, und wo auch die Zuschauer noch da sind, und wo man das Gruppenerlebnis Theater oder auch Kino aufrecht erhält. Und dass sich der Film und das Theater zusammentun, finde ich ganz toll. Denn früher hat man gesagt, „Ich geh nicht ins Theater, ich geh lieber ins Kino“ und eigentlich finde ich es total toll, wenn Leute einfach ins Theater-Kino oder Kino-Theater gehen und sich da gar nicht mehr diese Feindschaft aufmacht.

Was war bis jetzt deine Erfahrung mit Zuschauerreaktionen. Gibt es bei extremeren Sachen wie z.B. Republik der Wölfe, gibt es da verschiedene Gruppen wie die jüngeren Leute, die es eher gut finden und die Älteren sind eher abgeneigt, oder kann man das so pauschal nicht sagen?

Ich glaube schon, dass die jüngeren es interessanter finden und die Älteren eher Ressentiments haben, aber wenn man eine Geschichte erzählt, und sinnlich plausibel macht, was man da tut, wenn man nicht so hermetische arty-farty Kunst macht, wenn man den Leuten klar macht, warum man das jetzt braucht, sinnlich erfahrbar macht warum es jetzt toller ist, das jetzt auf Video zu sehen. Warum es sozusagen wichtig ist dass der Schauspieler plötzlich in einem Film oder einem abgeschlossenen Raum abgefilmt wird, dann sind die Leute gnädig, auch das Ältere Publikum. Und die Jüngeren finden es sowieso geil. Und ich glaube aber lustigerweise zum Beispiel, es gibt ja auch hier die sehr videolastige Inszenierung Hamlet. Da habe ich das Gefühl, da geht es jungen wie alten Leuten ab, dass da Menschen auch öfter mal Live spielen, auf der Bühne. Ich glaube, das vermissen alle an der Inszenierung. Ich würde sagen, 5% ist live vor der Bühne, der Rest passiert dahinter. Das versteh ich dann tatsächlich nicht und frage mich, warum man das so machen sollte.

Zusammenfassend betrachtet, denkst du, Intermedialität und Film im Theater sind die Zukunft des Theaters, oder ist es eher ein Trend?

Ich denke, es wird ein Zweig werden, was es ja auch schon ist, genau so wie Tanztheater, Operette, Musical . Das wird nicht mehr weggehen, aber es gibt ja immer so Modewellen, wo es ganz viele Leute machen, dann machen es wieder weniger Leute. Das wird eher ein Genre. Dann wird es auch die Puristen geben, die sagen nein, bei mir kommt kein Film, kein Screen, kein Bildschirm auf die Bühne. Ich würde da niemals

ein Dogma draus machen, weil ich meine Formen von Stoff zu Stoff unterschiedlich entscheide. Das nächste Stück, was ich mache, da wird's nur eine abgeschlossene Kammer geben, das wird Musils Törleß sein, so ne Art Folterkammer, die der einzige Ort sein wird, den wir nicht sehen können, und das wird dann live übertragen. Aber da gibt es sozusagen einen Raum von der Bühne, den man nicht sieht. Ich finde es immer gut, wenn es eine Entwicklung gibt in einer Inszenierung. Wo man denkt: ‚Aha, es beginnt mit einem Video und endet mit einem Livespiel‘, oder umgekehrt.