

Videotypologie

Videogebrauch im Theater

Eingereicht bei Prof. Dr. Andreas Kotte

Saima Sägesser

31.6.17

25'586

Universität Bern

Institut für Theaterwissenschaft

FS 17/ MA Seminar: Theaterbau- und
Technik

Master Major: Theaterwissenschaft

Master Minor: Genderstudies

Saima Sägesser

Wuhrgasse 4

4900 Langenthal

076 424 63 55

Matrikelnummer: 13-101-548

saima.saegesser@students.unibe.ch

Inhaltsverzeichnis

1. <u>Einleitung</u>	S. 3
2. <u>Videotypologie – Input</u>	S. 4
3. <u>Videotypologie – Spezifik</u>	S. 6
4. <u>Ausgewählte Inszenierungen</u>	S. 9
4.1 <i>Emilia</i>	S. 10
4.2 <i>Löölishow</i>	S. 10
4.3 <i>Gob Squad's Kitchen</i>	S. 11
4.4 <i>Jungfrau von Orleans</i>	S. 11
4.5 <i>Fräulein Julie</i>	S. 12
4.6 <i>Faust</i>	S. 14
5. <u>Fazit</u>	S. 15
6. <u>Bibliografie</u>	S. 18

1. Einleitung

Silvie von Kaenel analysiert in ihrem Text *Was vermag Video auf dem Theater?*¹ Drei Inszenierungen: Stefan Puchers *Homo Faber*², Matthias Hartmanns *1979*³ und Frank Castorfs *Meister und Margarita*⁴. Zwei der drei Inszenierungen sind auffälligerweise Romanadaptionen. Alle drei Inszenierungen weisen einen unterschiedlichen Gebrauch von Video auf der Bühne auf. Von Kaenel beantwortet mit diesen drei Analysen ihre im Titel gegebene Frage.

Dieses Essay geht einen etwas anderen Weg, um auf eben jene Frage auch eine Antwort zu finden. Auf Basis eines im Seminar *Theaterbau und -Technik* an der Universität Bern im Frühlingsemester 2017 gegebenen Referats werden hier die Gedanken aus- und weitergeführt. Anstatt Inszenierungen aufs genaueste zu analysieren, soll eine Vielzahl von Inszenierungen in einer Tabelle zusammengefasst werden (Tab. 1). Welche Ebenen, Kategorien und Begrifflichkeiten eignen sich, um von einer Videotypologie im Theater zu sprechen und wo stösst man an Grenzen? Vorab anzumerken ist, dass kein Analysewerkzeug erwartet werden kann, wie dies beispielsweise Hans Thies-Lehmann für den Begriff des Postdramatischen Theaters anhand von 400 analysierten Inszenierungen geschaffen hat.

Historisch lässt sich der Filmgebrauch im Theater im 20. Jh. um den Theatermacher Erwin Piscator situieren. Wir sprechen hier bewusst von Filmgebrauch, denn der Begriff und die Art „Video“ werden erst ab den 1970ern verwendet. Die Inszenierung *Revue Roter Rummel* setzte sich aus vielen kürzeren Szenen zusammen und wurde unter anderem mit filmischen Elementen ergänzt.⁵ Film im Theater wurde von den Illusionisten stark abgelehnt, wogegen sich Piscator wehrte.⁶ Zum Höhepunkt kam sein Vorhaben in der Inszenierung *Hoppla, wir leben* im Jahr 1927.⁷ Die riesige, simultan bespielbare Drehbühne wurde mit Filmeinspielungen und Radiosendungen inszeniert. Diese multimedialen Aufführungen setzten laut Andreas Kotte eine medial

¹ Kaenel, Silvie von: *Was vermag Video auf dem Theater?* Stefan Pucher – Matthias Hartmann – Frank Castorf. In: Kotte, Andreas (Hg.): *Theater im Kasten: Rimini Protokoll - Castorfs Video - Beuys & Schlingensief - Lars von Trier*. Zürich 2007, S. 91–157.

² „Homo Faber“ nach Max Frisch. Regie: Stefan Pucher, Schauspielhaus Zürich, Uraufführung: 5.12.2004.

³ „1979“ nach Christian Kracht. Regie: Matthias Hartmann, Schauspielhaus Bochum, Uraufführung: 14.3.2003.

⁴ „Der Meister und Margarita“ nach Michail Bulgakow. Regie: Frank Castorf, Wiener Festwochen, Premiere: 10.11.2002.

⁵ „Revue Roter Rummel“ Regie: Erwin Piscator, Berliner Säle, Uraufführung: 22.11.1924.

⁶ Vgl. Kotte, Andreas: *Theatergeschichte. Eine Einführung*. Köln, Weimar u. Wien 2013, S. 384.

⁷ „Hoppla, wir leben“ von Ernst Troller. Regie: Erwin Piscator, Piscator-Bühne Berlin, Uraufführung: 3.9.1927.

geprägte Wahrnehmung der Zuschauer*innen bereits voraus.⁸ Wie ist das heute? Was steht heute im Mittelpunkt von Videoeinspielungen? Sind es die Schauspieler*innen und ihre Umräume? Wo ist das nicht so?

Um auf alle diese Fragen Antworten zu erhalten, wird zuerst ein notwendiger Input mit Hilfe von theoretischen Texten gegeben. Anschliessend wird eine erste Zusammenstellung der Spezifik von Videogebrauch gegeben, um dann anhand der gewählten Inszenierungen Übereinstimmungen zu der hier erstellten Tabelle der Videotypologie zu evaluieren. Hauptsächlich wird der Begriff „Video“ benutzt, weil dies von Kaenel so macht.

2. Die Videotypologie - Input

Primär stehen Theater und Film nach Sonja Eisl in sich gegenseitig hervorbringenden Beziehungen: zum einen werden Theateraufführungen zu dokumentarischen Zwecken aus der Ferne gefilmt, meist mit einer Standkamera, zum anderen werden für die Ausstrahlungen im Fernseher Aufführungen durch mehrere Kameras aufgenommen und dann durch eine Fernsehregie zusammengeschnitten und montiert. Ein Vorteil der Fernsehregie ist sicherlich, dass auf Kleinigkeiten verstärkt das Augenmerk gelenkt werden kann und Details ins Zentrum rücken. Der Nachteil ist, dass der Blick gelenkt wird. Die Fernsehregie überlagert die Intention der Theaterregie, damit sinkt der dokumentarische Wert, es steigt der ästhetische.⁹ Zudem werden Publikumsreaktionen und Interaktionen nicht einbezogen. Der szenische Vorgang auf der Bühne wird auf einen medialen reduziert. Denn eine Fernsehübertragung liefert nur einen Eindruck des Bühnengeschehens, welcher aber nachträglich unzählige Male vor- und zurückgespult werden kann.¹⁰ Wir kennen auch die Verfilmung von Theaterstücken oder die Thematisierung vom Theater im Film. Wiederum können auch filmische Konventionen im Theater interpretiert werden.

Corinna Kirschstein untersucht in einem Kapitel ihrer Theaterhistoriographie das „gefährliche Verhältnis“ zwischen Theaterkunstwerk und Film. Die Beziehung zwischen Theaterwissenschaft und Film ist primär eine konservierende. Mittels

⁸ Vgl. Kotte: Theatergeschichte 2013, S. 384.

⁹ Vgl. Eisl, Sonja: Sehe ich einen Film oder bin ich schon im Theater? In: Kotte, Andreas (Hg.): Theater im Kasten: Rimini Protokoll - Castorfs Video - Beuys & Schlingensief - Lars von Trier. Zürich 2007, S. 36.

¹⁰ Vgl. Kotte, Andreas: Theaterwissenschaft. Eine Einführung. 2. Aufl., Köln, Weimar, Wien 2012, S. 259.

Videoaufzeichnungen könne der dem Theater anhaftende „»Fluch« der Transitorik“ gestoppt werden.¹¹ Die vergänglichen Momente einer Aufführung können in einem neuen Medium gespeichert werden. Der Vorgang des Entstehens findet im Theater gleichzeitig wie das Vergehen statt. Im Film festgehalten werden kann aber nur der reine Ablauf, alles andere, was Theater ausmacht - die Nähe zum Publikum, Gerüche und Raumentiefe - gehen im Video verloren.

Nach Kotte schwindet der szenische Vorgang, so bald er in ein Bild, Nichtleibhaftiges, umgewandelt wird. Dies wird Mediatisierung genannt.¹²

Theater und Film treten nicht nur untereinander in Beziehung, sondern gehen eine solche eben auch mit dem Publikum ein. Zu den Vorteilen des Films gehört die leichte Konsumierbarkeit. Das Publikum erwartet und ist sich an raschen Wandel und Entwicklung gewöhnt. Das Fortschrittsdenken ist eingeebnet in die Erwartungshaltung der Zuschauer*innen. Theater muss irgendwie mithalten können. Was aber sicherlich für Theater spricht und für den Film nicht in Frage kommt, ist das gemeinsame Gestalten und Hervorbringen. Die Zuschauer*innen werden in Theateraufführungen gefordert.¹³ Diese akzeptieren den Einsatz von Film, da sie es aus dem Alltag nicht anders kennen. Ebenfalls akzeptieren sie die meist vergrößerte, übertriebene Spielweise im Theater. Wird dieser Gestus im Film angewandt, fühlt sich das Publikum irritiert, gestört. Durch den Einsatz von Film im Theater kann eben jene Irritation auch im Theatersaal erzeugt werden. Glücklicherweise sind Spielweisen im Film und im Theater nicht identisch und werden vom Publikum nicht so verlangt. Es ist längst nicht mehr allgemeiner Brauch sich „auf dem Theater nur eines Als-ob zu bedienen.“¹⁴ Die Wahrnehmung des Publikums wird trainiert, es nimmt den Videogebrauch nicht einfach so hin, sondern reflektiert im Idealfall dessen Einsatz - wann, warum und wie. Katie Röttger betont in der Einleitung ihres Sammelbandes *Welt – Bild – Theater*, dass Theater und Film einen gemeinsamen Schnittbereich aufweisen, sogenannte Codes, der Bildinhalt kann der gleiche sein. Film vermöge aber verstärkt eine Nähe

¹¹ Vgl. Kirschstein, Corinna: Theaterwissenschaft Historiographie. Studien zu den Anfängen theaterwissenschaftlicher Forschung in Leipzig. Leipzig 2009, S. 158.

¹² Vgl. Kotte: Theaterwissenschaft 2012, S. 253–255.

¹³ Vgl. Kirschstein 2009, S. 160–163.

¹⁴ Kotte: Theaterwissenschaft 2012, S. 257.

zum Alltag, zum Bekannten, zur eigenen Lebensrealität aufzubauen, da die Zuschauer*innen durch die ständige mediale Berieselung es nicht anders kennen.¹⁵ Diese Beziehungen müssen als Grundlagen für unseren Themenbereich bekannt sein.

3. Videotypologie - Spezifik

Annelies Corrodis faszinierende Bühnenbilder, auch ein im Seminar besprochenes Thema, eignen sich als Vergleich mit dem Film im Theater.¹⁶ Die Projektionstotale, als Corrodis Spezialität, wird mittels handbemalten Dias erreicht. Diese können während der Vorstellung ausgetauscht und überlagert werden. Corrodis unbewegte Bilder zeugen von Monumentalität. Beim Film kommt jetzt neu die Bewegung hinzu. Videos haben im Theater den Vorteil, dass man nicht sieht wenn Bilder, demnach Dateien, ausgetauscht würden, bei den Dias wiederum sieht man den Wechsel. Diaprojektoren werden bewegt, um beispielsweise Erschütterungen als Effekt zu zeigen. Besonders bei Liveaufnahmen mittels Handkameras, ist das einfacher, da die Bewegung durch den oder die Techniker*in unumgänglich ist. Video kann zudem von Theater zu Theater mitgenommen und leichter angepasst werden als die handgemalten Dias. Während bei Corrodi die Bühne stärker wirken soll und das Spiel zurückgenommen wird und hauptsächlich bei Musikdramen zum Einsatz kommt, treten Kamera/Video und Schauspieler*innen in allen Genres in konkurrierende und ergänzende Beziehungen.

Video kann in Theaterproduktionen vorproduziert eingespielt oder live während der Inszenierung oder Aufführung erstellt werden. Zu Video zählen hier auch Animationen und abstraktere, nicht realistische Bilder. Ein wichtiges Videomittel sind auch Oldmovies, welche häufig gerade zur Stimmungserzeugung oder Koppelung an eine vergangene Zeit dienen. Video kann den Eindruck von ausgewählten Epochen/Stilen verbildlichen.

Video ermöglicht im Theater den Wechsel zwischen Makro- und Mikroräumen. Räume werden erweitert, vergrößert, Monumentalität, aber auch kleinste Details können ins Zentrum gebracht werden. Der Modus der Zuschauer*innen erhält eine neue Dimension, durch Video können Situationen gezeigt werden, in die man sonst keinen Einblick hätte. „Die Kamera vermag außerhalb des menschlichen Auges

¹⁵ Vgl. Röttger, Katie u. Schaub, Inga: Einleitung. In: dies. (Hg.): Welt - Bild – Theater. Tübingen 2010–2012, S. 13–16.

¹⁶ Vgl. Trefzer, Franziska: Annelies Corrodi. Scenografin. Bern 1998.

Befindliches abzubilden, zu verarbeiten und Speicher- oder Übertragungsmedien zuzuführen.“¹⁷ Raumebenen werden erweitert. Es stellt sich die Frage:

„Gehört eine Live-Übertragung aus einem uneinsehbaren Raum zur Kategorie Medien-Nutzung oder ist sie für die Inszenierung konstitutiv, weil man ohne die Übertragung schliesslich nicht mitbekäme, was passiert?“¹⁸

Video kann als eine Art für die Inszenierung bedeutender Botenbericht fungieren. Was auf der Bühne nicht gezeigt werden kann, wird im Film möglich. Was wiederum auf der Bühne schief gehen könnte, kann in einem vorproduzierten Film korrigiert werden. Es kann das Bühnengeschehen stützen aber auch stören. Zuviel Technik kann das Spiel verdrängen. Doppelungen und Ergänzungen durch das Video können aber auch interessant wirken.

Um von Videogebrauch im Theater zu sprechen, ist es wichtig stets zwei Ebenen zu unterscheiden und zu benennen. Video kann auf einer ästhetischen Ebene, also dramaturgisch, inszenatorisch, im Zusammenhang mit dem Spiel und dem Raum betrachtet werden. Und auf einer technischen Ebene, natürlich auch bezüglich Raum beispielsweise im Sinne von Kamera und Leinwand Platzierungen, Verbindung mit Ton, Effekten und Techniker*innen untersucht werden. Auf der technischen Ebene stellen sich die Fragen: Wo befinden sich die technischen Einrichtungen, wie werden sie eingesetzt, welche Effekte kommen zum Zug, wer bedient die technischen Einrichtungen? Für die ästhetische Ebene fragen wir nach dem Zusammenspiel von Schauspieler*innen und Video, welche Rolle spielt das Video, welcher Raum entsteht durch das Video, welchen Inhalt vermittelt das Video? Die Kamera kann statisch eingerichtet sein oder durch einen Bühnenarbeiter bewegt werden. Es kommt auch vor, dass Schauspieler*innen selber zur Kamera greifen. In welchen Beziehungen bewegen sie sich?

Dieses Wissen zu allgemeinen Video-Gebrauchsmöglichkeiten kombinieren wir nachfolgend mit spezifischen Inszenierungen. Zur Orientierung in der Tabelle, wird im Essay jeweils zur entsprechenden Inszenierung die Nummer der Tabellenspalte genannt.

¹⁷ Kotte: Theaterwissenschaft 2012, S. 253.

¹⁸ Kaenel 2007, S. 153.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
Inszenierung	ästhetische Ebene	ästhetische Ebene	ästhetische Ebene	Dauer/Häufigkeit	Raum	Spiel	Beziehungen	Kameraposition / Perspektive	Techniker	Leinwand	Projektionsart	Ton	Effekte	Wirkung	theoretische Ebene
Homo Faber, 2004	Rolle des Films/Dramaturgie	Klassisch: Dingen wird mittels Theorien ein Rückbezug gegeben, Kontrastierung von Film und Bühnenhandlung = Abbildung der Film sekundär, hingegen für das Thema sehr wichtig.	Oldmovie, Liveaufnahmen und Vorproduziert	13 Sequenzen (Länge 12 Min)/ca. 50% der Insz.	Erweiterung in Vergangenheit; Einblick in Forencaus wird gegeben, aber keine Erweiterung des Bühnenraumes	Fabers Video-ich wirkt stärker; die Bühnenfigur absehbare und verfasst: Doppelung der Figur führt zu interessanter Beziehung	Video und Spielende aneinander vorbei, Gleichzeitigkeit	zwei festmontierte Kameras für Liveaufnahmen	Keine auf der Bühne	4 Projektionsflächen: mit Holrahmen eingefasste Leinwand, Eiserner Vorhang, riesiger Gipskopf, weisse Gaze; Bühnenbild	Beamer	Klavier-Film Musik	bearbeitete, bewegte Sequenzen, Nahinstellungen und Details werden fokussiert, Kamera wird verknüpft und geschwenkt bei Vorproduktion; abrupte Zooms, schnelle Montage und rückwärtslaufende Bilder	starke atmosphärische Bedeutung, Video als manipulatives Medium	multimedial
1979, 2003		Doppelung von Text und Handlung; Kontrastierung; Illustration des Plots; Roman wird zeitgenössisch, Überwachungsthematik	Oldmovie, Liveaufnahmen und Vorproduziert	Videoepoch, 20 Sequenzen, die längste 10 Min, 82% der Insz.	keine sozialen, sondern mediale Räume, Video als inszenierendes Medium, virtuelle Räume	Schauspiel ist statisch, Live-Video hingegen erzeugt die Bewegung; Das Spiel, Video als inszenierendes Medium; Vorzeichen der Spielfähigkeit; sie zeigen die Rolle	Miteinander, Schauspiel und Video können nicht für sich stehen	Handkameras verfolgen die Spielenden	6-7 Techniker, Produktion wird offengelegt	Millimeter Genauigkeit, des Beamer's projiziert auf 12 Puppen ;Bühnenbild und Projektilen, unterschiedliche Projektionsflächen	Beamer	Audienzeigungen für Verstärkung des Vuellen	Loops, Luminance Key (hinterkomponiert für 2. Schenitelt), Schattenspiel; Blue-Box	Vereinbarung mit Publikum; Schattenspiel und Audio führen zu geteilter, Zuschauer setzte die verschiedenen Wahrnehmungen hochkomplex, nicht eindeutig, offensichtlich, erkläre abstrakt, base den Integrations Z sicher, wahr, deshalb treffen ihn schreckliche Dinge stärker	intermedial, hybrid, hochkomplex
Meister und Margarita, 2002		Erzählstränge, lose verknüpfte thematische Feder als Stimmungszerleger, Bühnenbildend, illustrierend	Oldmovie, Liveaufnahmen und Vorproduziert	excessiv, 100% Animationen bei Showarts	teils wird hinter der Bühne gespielt, nur durch Videoübertragung erfahrbar; eigene Realität erschaffen, wie Filmset	Spielende bewegen sich vor den Kameras freier als vor Publikum; scheinbares Spiel ohne Publikum, leise und privat, steigen aus der Rolle aus; Impro	Konkurrenz oder gleichberechtigte Interaktion?	Hand- und festmontierte Kameras; Fahrten-Trolley	sitzend und mittels Schiene über Bühne gefahren	riesige Leinwand als integrierender Bestandteil des Bühnenbilds	Beamer	Musik glättet die Schritte, Hollywoodsound	Schnitt-Gegenschritt, Fade-outs, Überblendungen; Luminance Key, Night-Shots, etc. Tricks fehlende Köpfe, liegen, offengelegte Konstruktion	Blick wird gelenkt, Kingegefühl	intermedial
Enlla, 2016		Die Gräfin verkörpert eine Figur "aus der Luft"	Vorproduzierte Portraufnahme	12 Min. in Mitte der Inszenierung	komplex, kein Bühnenraum wird nicht erweitert, keine unentsetzbaren Räume.	Spiel auf Bewegungen der Figur im Film choreografiert, keine Impro möglich	Miteinander, feste Dialogpartner	frontale Nebenaufnahme	-	weisse Bühnenwand wird genutzt	Beamer, Distanz ca. 4 m, der Keiler der Technikern	Gedäusche in der Aufnahme	s/w	etwas Neues kommt hinzu	multimedial
Löblilohow, 2015		Strassenumfragen wie in TV-Shows; Stimmungen/Animationen	Vorproduziert	6 Min Umfrage, 3k Animationen bei Showarts	Öffnung des Raums nach draussen, für Publikum bekannte, reale Umgebung, Fernräume	Schauspielende betrachten die Videos der Strassenumfragen, wie in einer TV-Show	"Requisit"	frontal	-	Operafolie, Bühnenbild	Beamer	in Video integriert	Animationen	Gelächter, weil Umgebung erkannt wird; Animationen erzeugen Stimmung, erfüllen in Animationshandlung, Sehgewohnheiten aus TV- Shows kopiert	multimedial, intermedial
Godsquad's titchen, 2017		Nachmachung eines Kunstfilms im Theater	im Stil der sechziger	ununterbrochen	Filmset auf der Bühne aufgebaut, Spielraum ist nur über Leinwand einsehbar; Menschen aus dem Publikum kommen auf die Bühne und ersetzen die Schauspielenden; Öffnung des Bühnenraums in den Zuschauerraum.	Auf die Kamera bezogen, die Figuren wenden sich im Laufe des Spiels ab und treten aus dem Filmbereich hinaus	Miteinander	3 festinstallierte Standorte, in drei Spielräumen hinter der Leinwand auf der Bühne	Schauspielende flanierten	ganze Bühnenbreite- und Höhe einnehmend, verdeckt das Filmset	Beamer	Mikrofone sind an den Schauspielenden befestigt und werden dann den Zuschauern umgehängt	s/w, Filmmuntern flimmern, fadeouts,	Sehgewohnheit eines sechziger Jahre Films wird klarliert und adaptiert, Vollkommen Fesselung durch Leinwand	intermedial
Jungfrau von Orleans, 2015		Was bisher geschah, Stimmungszerlegung, Emotionalität und Innerlichkeit durch Zoom	Vorproduziert und Liveaufnahme	oft	Öffnet Raum in Vergangenes, Landschaftsbilder, Fernräume	Auf Kamera bezogen, kontrolliert sie aber auch durch eigene Bewegungen	Miteinander	Handkameras verfolgen die Schauspielenden	Bühnentechniker mit Kamera verfolgt die Schauspielenden	auf wellenförmig gehäufige, transparente Stoffe	Beamer	Mikrofone und zusätzliche Töneffekte wie Kampfgeräusche vorproduziert	Zoom, Mikroaufnahmen, tells auch Überlagerung von live und vorproduziert	Handkameras, erinnern an Familienvideos, Intimität und Nähe, das Private.	multimedial, performativ
Fraulein Julie, 2010		Herstellung der Ästhetik eines Fernsehfilms, Konzentration auf Kr Sitn und Pauschals	Liveaufnahme und Oldmovies	ununterbrochen	Filmset auf der Bühne, Film vermittelt Innenräume des Hauses	unterspielt, Film-Spiel, aus der Rolle heraus schlüpfen	Einander hervorb ringende Beziehung	Handkameras verfolgen, verschiedene Kamerastative, fest installierte Kameras	sichtbar und statisch am Geräuschlich oder Spielende verfolgend	eine grosse Leinwand	Beamer	Geräuschproduktion live an Geräuschretsch oder in Tonkablihen	Schnitte, Montage, Mikro, Nebenaufnahmen, fadeouts, Überblendungen	Kinomodus, Bewusstsein der Gemachttheit, Vergleiche ziehen, Überangebot in Wahrnehmung, Selektionen	intermedial
Faust, 2014		vermittelt Enger, Eingeschlossenheit der Figur Faust	Liveaufnahme	oft	Innenraum seines Zimmers nur über Video erfahrbar	Spielende greifen selbst zur Kamera, beziehen sich auf Kamera, Voyeurismus durch Mephisto	Zu schnell nutzen sich die vielen Videoprojektionen ab, die mit ihrer Übergrösse gleichzeitig die Theaterszenen konkurrenzieren	fest installierte Handkameras	-	über ganze Bühnenbreite	Beamer	-	beengendes Gefühl	multimedial	

Tab. 1: „Videotypologie“ von Saima Sägeser, 2017.

4. Ausgewählte Inszenierungen

Silvie von Kaenels Essay *Was vermag Video auf dem Theater?* Dient als Ausgangslage für nachfolgende Erläuterungen. Nach von Kaenel gebe es zwei Einsatzformen von Video im Theater a) vorproduziert und eingespielt, b) live aufgenommen und abgespielt. Video öffnet Räume in die Ferne und den Umraum der Bühne und kann zudem Zuschauer*innen den Schauspieler*innen unmittelbar umgebenden Raum erleben lassen. Schauspieler*innen und Video treten in eine Beziehung. Die technologisierte Welt findet Einzug und nimmt sich Raum in der wahrscheinlich ältesten Form der darstellenden Künste. Von Kaenel stellt in ihrem Essay Fragen zur Wahrnehmung der Zuschauer*innen, zum Einsatz und zur Form der Videos, zur Beziehung der Schauspieler*innen zum Video, zum Einfluss des Videos auf den Inhalt und auf den Raum und zu theoretischen Verbindungen zur Bildhaftigkeit, Intermedialität, Authentizität und Performativität.¹⁹ Sie untersucht dann die bereits genannten drei Inszenierungen. Während von Kaenel genauestens alle drei Inszenierungen analysiert und schliesslich vergleicht, soll hier eine Übersicht über mehrere Inszenierungen mit Videoeinsatz gegeben werden. Die Auswahl basiert auf gesehenen Aufführungen, selber inszenierten Theaterstücken und bedeutenden Inszenierungen mit Videogebrauch, welche aber nicht live gesehen wurden. Von Kaenels Analysen werden beispielhaft tabellarisch aufgelistet, hinzu kommen die von mir gewählten Beispiele (Tab. 1).

Von Kaenel zieht in ihrer Analyse folgendes Fazit: *Homo Faber* ist geprägt von einem experimentellen, modernen Umgang mit Video (3), während in 1979 „die Bühnenhandlung in erster Linie konstant durch Video illustriert und gedoppelt“ (3) wird. Die Leinwand vermittele Emotionen und diene als Vergrösserungsglas. In *Meister und Margarita* stehen drei Verwendungsstränge von Video im Zentrum, primär vermittelt es die Handlungen der Figuren (7), zweitens erzeugt das Video Stimmung und Emotion (3) und drittens erschafft es neue Welten und reflektiert den zeitgenössischen Videogebrauch (6).²⁰ Gerade die Machart des Films wird offen gelegt. Der Kinomodus beim Publikum wird dadurch erschüttert (14/15). Video erweitert in *Meister und Margarita* das Bühnengeschehen in uneinsehbare und in 1979 in virtuelle Räume - oder ist nicht raumschaffend wie in *Homo Faber* (6). Ganze Bühnenwelten können dramaturgisch auf das Video abgestützt werden und lassen

¹⁹ Vgl. Kaenel 2007, S. 94.

²⁰ Vgl. Kaenel 2007, S. 143.

sich nur damit vermitteln.²¹ Szenische Vorgänge werden mit medialen gemischt und erzeugen neugeartete Wirkungen.²²

Die Schauspieler*innen interagieren mit den Videos oder nicht. Das Video kann zur Einschränkung des Spiels führen. In *Homo Faber* wissen die Figuren, dass das Video da ist, sie beziehen sich aber nicht darauf. Schauen die Schauspieler*innen direkt in die Kamera und beziehen sich darauf, entsteht eine stärkere intime und private Verbindung zu den Zuschauer*innen (7/8/15).²³ In *1979* und in *Meister und Margarita* beziehen sich die Schauspieler*innen vor allem auf die Kameras.

4.1 Emilia

2016 inszenierte ich Gotthold Ephraim Lessings Stück *Emilia Galotti*.²⁴ Video kam zum Einsatz als wir uns entschieden die Figur der Gräfin Orsina nicht auf der Bühne zu inszenieren, sondern durch eine vorproduzierte Videoaufnahme zu ersetzen (3). Auf verschiedenen Ebenen kam etwas Neues zur Inszenierung hinzu (5/15). Ästhetisch nahm das Video Einfluss auf das Spiel der drei Schauspielerinnen. Die Bewegungen und Texte des Portraits im Video waren streng choreografiert und führten dazu, dass die Schauspielerinnen in jeder Aufführung aufs exakteste genau gleich reagieren und handeln mussten. Ihnen wurde also die Spielfreiheit zum Improvisieren genommen. Video und Schauspielerin waren stets von einander abhängig und agierten als Dialogpartner (7/8).

Technisch wurde das Video auf die einfachste Art und Weise erstellt: Frontale Portraitaufnahme vor der weissen Bühnenrückwand mit schwarz/weiss Effekt (9-14). Für die Zuschauer*innen bedeutete dieser Videoeinsatz einen Bruch in der requisiten- und bühnenbildlosen Inszenierung. Die Aufmerksamkeit wurde aufs Neue geweckt.

4.2 Löölishow

Während der *Löölishow*-Produktion 2015 agierte ich als Regieassistentin unter Reto Lang am Stadttheater Langenthal.²⁵ Video diente primär als stimmungserzeugender Hintergrund. Dies geschah mittels animierter, abstrakter Linien und

²¹ Vgl. Kaenel 2007, S. 145

²² Kotte: Theaterwissenschaft 2012, S. 267.

²³ Vgl. Kaenel 2007, S. 144.

²⁴ „Emilia“ nach Gotthold Ephraim Lessing. Regie: Saima Sägesser, Kultur im Stöckli, Langenthal, Premiere: 3.6.2016.

²⁵ „Löölishow“ von Frank Demenga. Regie: Reto Lang, Theater überLand, CHer- Autorentheater-Langenthal, Stadttheater Langenthal, Uraufführung: 14.11.2015.

Farbkombinationen. Die Inszenierung adaptierte im zweiten Teil in jeder Hinsicht die Sehgewohnheiten einer TV-Show, deshalb auch diese Animationen, welche natürlich mit Ton unterlegt wurden (3/15).

Eine weitere Art des Videogebruchs waren vorproduzierte, fingierte Strassenumfragen, welche die Moderatorin und der Moderator in der Show als eine Art Requisit nutzen konnten (8). Dieses Video öffnete den Bühnenraum zu einem Fernraum, der dem Grossteil des Publikums sogar bekannt sein musste (6).

4.3 Gob Squad's Kitchen

*Gob Squad's Kitchen*²⁶ bezieht sich primär auf den Film *Kitchen* von Andy Warhol aus dem Jahr 1965²⁷. Die Schauspieler*innen der Performancegruppe *Gob Squad* kopieren den und andere Andy Warhol Filme wie *Eat*, *Sleep* und *Screen Test* live in einem hinter einer riesigen den Publikum gegenüberstehenden Leinwand installierten Filmset (3). Der Spielraum ist erst nur über die mittlere Leinwand, welche ununterbrochen genutzt wird, erfahrbar. Später kommen die linke und rechte Leinwand hinzu, auf denen zwei andere Bilder gezeigt werden. Doch nacheinander steigen die Schauspieler*innen aus ihrer Rolle aus und ersetzen sich durch eine Person aus dem Publikum, der sie über ein Headset Spielanweisungen geben. Der Spielraum öffnet sich dann ins ganze Theater (6). Das Spiel wird durch die drei festinstallierten Kameras beeinflusst, da sich alles danach richten muss. Sie spielen mit der Raumtiefe, und der Nähe oder Ferne zur Kamera (7/8).

„Die Besonderheit, die das Spiel stark beeinflusst, besteht darin, dass die Agierenden gleichzeitig die Existenz der Kamera mit bedenken und die Wirkung ihres Spiels auch auf diese bezogen regulieren müssen.“²⁸

Es entsteht eine Beziehung zum Publikum, welche aber durch die Leinwand getrennt wird (15). Durch das Live-Filmen und demnach auch durch Theatergewohnheiten wie Improvisationen und Textversprecher wirkt es authentisch. In Warhols Filmvorlagen geschieht nicht viel, Text auswendig zu lernen schien in den Sechzigern nicht mehr bedeutend zu sein, das Geschehen treibt vor sich hin. Eine gute Idee war es für die Inszenierung mehr Filmmaterial als Vorlage zu verwenden und das Geschehen so zu

²⁶ „Gob Squad's kitchen“ Regie: Gob Squad, Uraufführung: 30.03.2007

Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin, Besuchte Vorstellung: 26.1.2017, Kaserne Basel.

²⁷ *Kitchen*. Regie: Andy Warhol. US, 70 Min.

²⁸ Kotte: Theaterwissenschaft 2012, S. 256.

erweitern, drei Parallelwelten entstehen. Auf der Leinwand sind meist drei Szenen zu sehen, welche gleichzeitig stattfinden und in drei separaten Filmsets gefilmt werden. Sie ergänzen sich durch Überblendungen und fade-outs und -ins und tragen den Effekt einer sechziger Flimmer-Filmsehgewohnheit (9/14/15).

Anders als bei dem seltsamen Phänomen, wenn Hollywoodfilme auf der Bühne kleinlich umgesetzt werden und die Inszenierung letztlich bloss von der Bekanntheit des Films lebt, lässt *Gob Squad* das Publikum nicht vergessen, dass es sich immer noch um Theater, aber hinter einer Leinwand, handelt.

4.4 Jungfrau von Orleans

Diese Inszenierung habe ich 2015 am Schauspielhaus Zürich gesehen.²⁹ Gleich mehrere Gründe finden sich, weshalb Video eingesetzt wurde. Einerseits wurde zu Beginn der Aufführung mittels vorproduziertem Video die Vorgeschichte vermittelt und andererseits sollten Liveaufnahmen während der Aufführung Emotionalität und Stimmungen verstärken (3). Die Räume öffnen sich in die Vergangenheit, in einen Fernraum, wie Berglandschaften oder verengen den Raum während den Zoomeinstellungen der Liveaufnahmen (6). Diese werden mittels Handkamera hergestellt. Die Schauspieler*innen sind in diesen Momenten auf die Kamera fixiert, bewegen sich und der Techniker hat ihnen zu folgen. Die Kamera wird als verstärkendes Mittel verwendet und durch die Spielenden beherrscht (7/9/10). Handkameras wecken beim Publikum Erinnerungen an Familien und Urlaubsvideos. Es wirkt intim und privat (15).

Leider überlagerte der Videogebruch in dieser Inszenierung einen ansonsten langwierigen Vorgang. Das Spiel mit der Kamera korrigierte nichtüberzeugende Figurendarstellung und diente als Kosmetik.

4.5 Fräulein Julie

Katie Mitchells *Fräulein Julie* Inszenierung aus dem Jahr 2011 lebt von der starken Verknüpfung von Film und Theater.³⁰ Erst werden die Zuschauer*innen durch das Video mit quälender Detailliertheit konfrontiert und die Assoziation zu postdramatischem Theater liegt nahe, denn als zentrales Mittel wird die Zeitdehnung

²⁹ „Jungfrau von Orleans“ von Friedrich Schiller. Regie: Stephan Kimmig, Schauspielhaus Zürich, Premiere: 25.9.2015, besuchte Vorstellung: 27.10.2015.

³⁰ „Fräulein Julie“ nach August Strindberg. Regie: Katie Mitchell, Schaubühne Berlin, Premiere: 25.9.2010.

verwendet. Doch im Laufe der Aufführung wird ersichtlich, dass der ununterbrochene Videogebrauch eine eigene Ästhetik entwickelt hat und nun im Muster variiert werden kann. Ein neues, bisher unbekanntes Irritationsmoment entsteht für das Publikum (15).

Mehr zu dieser Inszenierung erfahren wir durch Annina Becks Arbeit *Moderner Naturalismus*. Auf der Bühne wurde ein Filmset aufgebaut, worin live gefilmt wurde. Demzufolge ist auch nicht jede Spielhandlung der Schauspieler*innen für das Publikum sichtbar, da diese in geschlossenen Räumen stattfinden, sondern wird teilweise erst auf der Leinwand, welche über den Kulissen platziert ist, vermittelt (6). Auf der Bühne entsteht also ein vom Zuschauerraum abgesonderter Raum, in dem die Figuren wie mit einer vierten Wand agieren. Die Zuschauer*innen erleben einen komplett neuen Raum, divergent zu „gewöhnlichen“ Bühnenbildern. In Mitchells Inszenierung haben wir zudem die vierte Wand effektiv materiell vor uns, diese wird allerdings neu durch eine fünfte Wand, die Leinwand aufgehoben. Wir erhalten Einblick in die Kulissen, stören allerdings das veristische Spiel nicht.³¹

Neben dem Filmset ist ein Standort, Tonpult genannt, eingerichtet, an dem die Geräusche live hergestellt werden (13).

„Die Vorgänge auf der Bühne finden meist gleichzeitig an allen beschriebenen Orten statt; so werden, während im Filmset das Spiel seinen Lauf nimmt, die Geräusche am Tisch produziert und die Detail- und Nahaufnahmen gedreht. Dies bedeutet eine konstante Überforderung des Publikums, da das Wahrnehmungsangebot zu gross ist [...].“³²

Auf der Bühne sind viele Techniker*innen und Bühnenarbeiter*innen zu sehen, welche ununterbrochen am Film arbeiten, während das Schauspiel seinen Lauf nimmt (9/10). „Die Bewegung im Raum von Dramenhandlung und Herstellung des Films überlagern sich immerfort.“³³

Merklicher Unterschied zu den Sehgewohnheiten im Theater bieten die Nah- und Detailaufnahmen der Kameras. Eine räumliche Tiefe entsteht kaum, dafür werden aber Dinge gezeigt, in die Theater*gängerinnen nie Einblick erhalten würden. Dauernd wechseln die Kameraeinstellungen, Schnitte folgen in gewohnter Filmmanier aufeinander, Szenen werden nebeneinander montiert und so filmisch

³¹ Vgl. Beck 2012, S. 54.

³² Beck, Annina: *Moderner Naturalismus? Katie Mitchells Fräulein Julie*. Masterarbeit Institut für Theaterwissenschaft Bern, Bern 2012, S. 31.

³³ Beck 2012, S. 32.

verbunden, während sie aber teilweise sogar von zwei verschiedenen Personen ausgeführt und auf der Leinwand als eine ausgegeben werden (14). Die Montage der Kameraaufnahme ist notwendig, da die Zuschauer*innen diesen Modus im Film gewöhnt seien (3/15).³⁴

Die Inszenierung Mitchells könnte als die ultimative Steigerung im Geflecht Film/Theater gesehen werden. „Es sind nicht bloss, wie in anderen Theaterproduktionen, projizierte Bilder, sondern ein eigenständiger Film, der den Konventionen seines Genres und seines Mediums folgt.“³⁵

Der Film hat den Anspruch einer naturalistischen Darstellung, ist aber nur in Kombination mit dem Bühnengeschehen verständlich und schlüssig (8). Für den Einsatz des Films entschied sich Mitchell aufgrund der theoretischen Schriften und künstlerischen Absichten des Stückautors August Strindberg. Der Stückinhalt führt nicht notwendigerweise zur technischen Umsetzung. Jedoch setzte Mitchell die Magd Kristin in die Position der Hauptrolle. Wir erfahren die Fabel aus ihrer Sicht. Unabhängig von der Stückvorlage führt diese Umdeutung der Figurenhierarchie zur Form. Diese äussere Erklärung setzt neue Sozialrollen fest. Es ist eine andere Auslegung und ermöglicht eben die vom Autor verlangte naturalistische Darstellung in den Handlungen Kristins über den Film zu vermitteln. Kristin hat kaum Text, deshalb muss mit filmischen Mitteln das Hauptaugenmerk auf das Häusliche und Private gelenkt werden. Aber der Naturalismus wird gebrochen durch das Vorhandensein der Leinwand, wir sehen nur die Herstellung des scheinbar naturalistischen und bekommen es filmgerecht projiziert. Es sind meist Ausschnitte und Konstruktionen. Die Machart ist naturalistisch, das Ergebnis keineswegs, handelt es sich ja um einen Film. Bühnenhandlung und Film ergänzen sich, ja sind abhängig voneinander. Die Bühnenhandlung legt die Gemachtheit offen, so haben wir die Kontrastierung von Effekt und Trick und akribischer, naturalistischer Detailgenauigkeit.³⁶

4.6 Faust

Die *Faust* Inszenierung am *Konzert Theater Bern* nutzt Liveproduktion von Film, um dem Publikum den Einblick in Fausts Zimmer zu geben. Dieses ist geschlossen auf

³⁴ Vgl. Beck 2012, S. 34–35.

³⁵ Beck 2012, S. 37.

³⁶ Vgl. Beck 2012, S. 53.

der Bühne erbaut und bietet sonst keinen Einblick (6).³⁷ Das Publikum empfindet die Enge seines Raumes mit. Faust bezieht sich oft auf die Kamera, sie ist sein Spielpartner. Auch ausserhalb seines Zimmers wird die Kamera von Schauspieler*innen selber als Handkamera benutzt (7/9). Gerade wenn Mephisto sie nutzt, denken wir an Voyeurismus. Einerseits durch seine Spielweise und die Schadenfreude am Leiden Fausts und andererseits durch unseren unabwendbaren Blick. Dieser wird auf die Leinwand gezogen, man will eigentlich nicht zuschauen, aber kann nicht anders.

In einer Kritik im *Bund* heisst es (8): „Zu schnell nützen sich die vielen Videoprojektionen ab, die mit ihrer Übergrösse gleichzeitig die Theaterszenen konkurrenzieren [...]“³⁸ Dem widerspreche ich. Gerade dieser Kontrast und das konkurrenzierende Verhältnis fordern das Publikum positiv heraus.

5. Fazit

Die erstellte Tabelle zeigt vielseitige Möglichkeiten des Videgebrauchs auf, doch nicht alle, versteht sich. Die ästhetische und die technische Ebene sind oft schwer voneinander zu trennen. Die Technik gewährleistet die ästhetischen Möglichkeiten und umgekehrt führen die ästhetischen Ideen zu technischen Meisterwerken. Eine derartige Tabelle könnte mit weiteren Inszenierungen ergänzt werden, so, dass scheinbar jegliche Möglichkeit des Videgebrauchs erfasst wäre. Ein exaktes und einheitliches Wording wäre von Nöten und die Inszenierungen sollten alle besucht worden sein. Nichts desto trotz lässt sich anhand der Tabelle und den voran gegangenen theoretischen Inputs zur Videotypologie folgendes festhalten:

Videgebrauch kann der Inszenierung mehr schaden als nützen, wenn sie so exzessiv genutzt wird wie in Frank Castorf Inszenierung *Meister und Margerita*. Der Trick liegt dabei Video so viel wie nötig und nicht so viel wie möglich einzusetzen. Video kann innovativ eingesetzt werden, kann aber auch Schwächen der Inszenierung verbergen, überspielen und fehlende Ideen ersetzen.

Ein grosser Vorteil des Videgebrauchs ist sicherlich die Öffnung der Räume auf beiden Ebenen. Zuschauer*innen können durch Video Einblick in Räume hinter der Bühne, ausserhalb des Theaters oder gar die nächste Nähe der Schauspieler*innen

³⁷ „Faust“ von Johann Wolfgang von Goethe, Regie: Claudia Bauer, Konzert Theater Bern, Premiere: 10.9.2014. Besuchte Vorstellung: Datum unbekannt.

³⁸ Niederhauser, Brigitta: Der Schmalspur-Faust. In: Der Bund, 12.09.2014. (<https://www.derbund.ch/kultur/theater/Der-SchmalspurFaust/story/15935353>, 30.08.2017).

im Mikro erfahren. Gewisse Räume werden nur durch das Video erschliessbar. Enge Räume, wie das Kabäuschen indem Faust am *Konzert Theater Bern* spielte, können durch das Video geöffnet und gebrochen werden, jedoch wird es zweidimensional reduziert. Das spezifische des Theaterspiels, das Haptische, könnte verloren gehen. Durch den Videoeinsatz werden Parallelwelten geschaffen. Die Diskussion um den Begriff Raum wird neu angefochten. Umräume, Fernräume können gestaltet werden. Gemeinsam mit der zeitlichen Ebene ermöglicht Video so weitere dramaturgische Mittel. Geschichten werden in die Vergangenheit verlegt und Verbindungen werden hergestellt. Auch auf der Figurenebene ermöglicht Video vieles. Der komplette Ersatz von Figuren oder die Doppelung eines Charakters können erreicht werden.

Die Bühne als Theaterraum wird durch technische Geräte erweitert. Es wird mit Projektionsflächen experimentiert. Die Kamera wird zum Requisit. Techniker*innen bewegen sich mit Schauspieler*innen auf einer Ebene. Film und Theater vermischen sich, wenn beispielsweise ein Filmset das Bühnenbild ist und live produziert wird. Das Video kann bloss als Anleihe des Mediums genutzt werden oder aber auch selbstreflexiv eingesetzt sein. Von Kaenel über ihre drei analysierten Inszenierungen:

„In allen drei untersuchten Beispielen gibt es solche, nur in Kombination mit Video zu erreichende Wirkungen, die [...] in einem tatsächlich medialen Sinne die Grundelemente des kulturellen Formats Theater extendieren oder modifizieren.“³⁹

Es wird angestrebt den Kinomodus im Publikum zu erzeugen. Filmische Effekte werden eingesetzt und die Produktion kann offen gelegt werden. Videoeinsatz kann zum Irritationsmoment im Publikum beitragen. Es kann eine grosse Distanz zum Geschehen aufbauen oder die Intimität, das Private verstärken. Video bedeutet aber immer auch einen Mehraufwand, Personalkosten und die Gefahr, dass die Technik versagen könnte.

Von Kaenel zieht das Fazit, welches hier übernommen werden soll: Video kann eine Inszenierung sowohl bereichern, als auch stören. Es werden Einblicke in nichteinsehbare Räume gewährt. Video erweitert den Raum oder dient als Stimmungsmachendes Bühnenbild. Video hat eine Auswirkung auf den Schauspielstil. Die Wahrnehmung der Zuschauer*innen wird thematisiert und

³⁹ Kaenel 2007, S. 152.

bewusst gemacht. Bei Live-Video steht die Produktion, nicht das Produkt im Vordergrund. Für die Dramaturgie bietet Video unendliche Möglichkeiten.⁴⁰

Piscator war der dramaturgisch und technisch innovative Vorreiter im Filmeinsatz. In seinen Werken fand sich schon, was heute wiederum erprobt und ausgelotet wird:

„Piscator verwendete schon in der "Volksbühne" den Film dramaturgisch: Er gebrauchte Filmbilder, um der Handlung eines Stückes ihren historischen Hintergrund zu geben, um die geschichtliche Bewegung, die der Gegenstand des betreffenden Stückes war, in die Vergangenheit wie in die Zukunft zu verfolgen, die Bewegung in ihren Anfängen und in ihrer Weiterwirkung auf unsere Tage zu zeigen.

Er ließ die Schauspieler eines Stückes zunächst im Film, dann ohne verzögernden Uebergang im Stück vom Hintergrund der Bühne her auf den Zuschauer zu marschieren.

Er wollte aus Bühne und Zuschauerraum eine Einheit machen, die Zuschauer in das Geschehen auf der Bühne einbeziehen.“⁴¹

Es scheint heute beinahe so, dass kaum mehr zeitgenössisches Theater inszeniert wird, ohne Video einzusetzen. Ein Phänomen, welches in der freien Szene und am Stadttheater dem Publikum gleichermassen geläufig ist. Was durch Piscator ein Novum war, ist heute meist Mittel zum Zweck. Stimmungen, Atmosphären werden einfacher, schneller durch Videobilder erzeugt, als durch handbemalte Dias wie jene von Corrodi. Charaktere von Figuren können bis in die tiefsten Untergründe visualisiert werden. Räume werden geöffnet und dramaturgische Möglichkeiten, wie dreifache Erzählstränge, scheinen grenzenlos. Und doch sollten wir stets den Einsatz von moderner Technik reflektieren und hinterfragen, ob die Notwendigkeit gewährleistet ist. Als Zuschauer*innen sollten wir den Kinomodus, in den wir immer wie durch einen Sog gefangen genommen werden, abwenden und uns dem Theaterspiel wieder zuwenden.

⁴⁰ Vgl. Kaenel 2007, S. 156.

⁴¹ O.A.: Hoppla, wir leben! In: Der Spiegel, 27/1950, S. 36–37, (<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-44448878.html>, 5.9.2017).

6. Bibliografie

Primärquellen:

Aufführungen:

„Der Meister und Margarita“ nach Michail Bulgakow. Regie: Frank Castorf, Wiener Festwochen, Premiere: 10.11.2002.

„Emilia“ nach Gotthold Ephraim Lessing. Regie: Saima Sägesser, Kultur im Stöckli, Langenthal, Premiere: 3.6.2016.

„Faust“ von Johann Wolfgang von Goethe, Regie: Claudia Bauer, Konzert Theater Bern, Premiere: 10.9.2014. Besuchte Vorstellung: Datum unbekannt.

„Fräulein Julie“ nach August Strindberg. Regie: Katie Mitchell, Schaubühne Berlin, Premiere: 25.9.2010.

„Gob Squad's kitchen“ Regie: Gob Squad, Uraufführung: 30.03.2007
Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin, Besuchte Vorstellung: 26.1.2017,
Kaserne Basel.

„Hoppla, wir leben“ von Ernst Troller. Regie: Erwin Piscator, Piscator-Bühne Berlin, Uraufführung: 3.9.1927.

„Homo Faber“ nach Max Frisch. Regie: Stefan Pucher, Schauspielhaus Zürich, Uraufführung: 5.12.2004.

„Jungfrau von Orleans“ von Friedrich Schiller. Regie: Stephan Kimmig, Schauspielhaus Zürich, Premiere: 25.9.2015, besuchte Vorstellung: 27.10.2015.

„Löölshow“ von Frank Demenga. Regie: Reto Lang, Theater überLand, CHer-Autorentheater-Langenthal, Stadttheater Langenthal, Uraufführung: 14.11.2015.

„Revue Roter Rummel“ Regie: Erwin Piscator, Berliner Säle, Uraufführung: 22.11.1924.

„1979“ nach Christian Kracht. Regie: Matthias Hartmann, Schauspielhaus Bochum, Uraufführung: 14.3.2003.

Film

Kitchen. Regie: Andy Warhol. US, 70 Min.

Tabelle

Tab. 1: „Videotypologie“ von Saima Sägesser, 2017.

Sekundärliteratur:

Beck, Annina: Moderner Naturalismus? Katie Mitchells Fräulein Julie. Masterarbeit Institut für Theaterwissenschaft Bern, Bern 2012.

Eisl, Sonja: Sehe ich einen Film oder bin ich schon im Theater? In: Kotte, Andreas (Hg.): Theater im Kasten: Rimini Protokoll - Castorfs Video - Beuys & Schlingensief - Lars von Trier. Zürich 2007, S. 11–83.

Kaenel, Silvie von: Was vermag Video auf dem Theater? Stefan Pucher – Matthias Hartmann – Frank Castorf. In: Kotte, Andreas (Hg.): Theater im Kasten: Rimini Protokoll - Castorfs Video - Beuys & Schlingensief - Lars von Trier. Zürich 2007, S. 91–158.

Kirschstein, Corinna: Theater Wissenschaft Historiographie. Studien zu den Anfängen theaterwissenschaftlicher Forschung in Leipzig. Leipzig 2009.

Kotte, Andreas: Theaterwissenschaft. Eine Einführung. 2. Aufl., Köln, Weimar, Wien 2012.

Kotte, Andreas: Theatergeschichte. Eine Einführung. Köln, Weimar u. Wien 2013.

Niederhauser, Brigitta: Der Schmalspur-Faust. In: Der Bund, 12.09.2014. (<https://www.derbund.ch/kultur/theater/Der-SchmalspurFaust/story/15935353>, 30.08.2017).

Röttger, Katie u. Schaub, Inga: Einleitung. In: dies. (Hg.): Welt - Bild – Theater. Tübingen 2010-2012, S. 9–24.

Trefzer, Franziska: Annelies Corrodi. Szenografin. Bern 1998.