

Université de Montréal

**Darstellung und Wirklichkeit in *Der Idiot* und *Die Dämonen*, zwei Dostojewski-
Bearbeitungen von Frank Castorf für die Volksbühne Berlin**

par Jean-François Boisvenue

Département de littératures et de langues modernes
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des arts et des sciences
en vue de l'obtention du grade de maîtrise
en études allemandes

Août 2011

© Jean-François Boisvenue

Université de Montréal Faculté des arts et des sciences

Ce mémoire est intitulé :

Darstellung und Wirklichkeit in *Der Idiot* und *Die Dämonen*, zwei Dostojewski-
Bearbeitungen von Frank Castorf für die Volksbühne Berlin

Présenté par : Jean-François Boisvenue

évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Manuel Meune, président-rapporteur

Jürgen Heizmann, directeur de recherche

Till van Rahden, membre du jury

Zusammenfassung

Da eine Theateraufführung ein flüchtiges Kunstwerk ist, weil sie einen performativen Charakter hat und deswegen ihre eigene fiktionale Welt besitzt, ist das Begriffspaar Darstellung/Wirklichkeit in der Theaterwissenschaft von Bedeutung. In diesem Zusammenhang stellen die Theaterwerke des Berliner Regisseurs Frank Castorf besonders komplexe Forschungsgegenstände dar. Weil Castorf der Gegenwart und der Wirklichkeit der Aufführung eine große Bedeutung beimisst, stellt sich die Frage, welchen Platz die Darstellung einer fiktionalen Welt in den Inszenierungen Castorfs einnimmt. Diese Arbeit geht zunächst um den Platz des Performativen in zwei Theaterbearbeitungen von Dostojewskis Romanen *Die Dämonen* und *Der Idiot* für die Volksbühne Berlin. Da der Mensch sich mehr und mehr medialisiert und in diesem Kontext die reproduzierbaren Medien wie das Fernsehen oder das Kino, eine überwältigende und steigende Bedeutung in unserer Konsumgesellschaft haben, wird das Theater wie die anderen Kunstformen, verändert. Aus diesem Grund wurden die beiden Theaterbearbeitungen in andere Medien übertragen, in diesem Fall in Film und Literatur. Diese Arbeit beschreibt den Vorgang der „Repräsentation“, das heißt den Übergang von einem Medium zu einem anderen. Dabei werden die Verbindungen zwischen den verschiedenen Kunstwerken und die Motivation Castorfs analysiert, die Romane in Theaterstücke und die Theaterstücke in Filme sowie in Bücher zu übertragen. Darüber hinaus stellt das Video noch heute für einige Puristen – trotz einer steigenden Nutzung der Videotechnik auf der Theaterbühne – einen Fremdkörper dar, der von der Bühne verbannt werden muss. Er würde die Essenz des Theaters bedrohen: den performativen Charakter, der im gleichzeitigen Zusammentreffen von Akteuren und Zuschauern in einem gleichen Raum besteht. Allerdings können die Live-Videoübertragungen den performativen Charakter des Theaters teilweise bewahren, da sie das Publikum beeinflussen können; und umgekehrt. In dieser Arbeit wird durch die Analyse des Stückes *Der Idiot* von Castorf gezeigt dass die Kameras und ihr Live-Übertragungssystem das wesentliche Element der Theateraufführung ersetzen können: die Schauspieler.

Résumé

Comme la représentation théâtrale est une forme d'art fugitive qui, en raison de son caractère performatif, possède son propre monde fictionnel, la question de l'opposition entre représentation et réalité occupe une place centrale dans les études théâtrales. Ainsi, les œuvres scéniques d'un metteur en scène comme Frank Castorf représentent des objets d'analyse particulièrement appropriés. Parce que Castorf met d'abord l'accent sur le moment présent et la réalité de la représentation théâtrale, il est légitime de se demander quelle est la part qu'occupe la représentation d'un monde fictionnel dans ses spectacles. Ce travail vise précisément à identifier l'importance qu'accorde Castorf à la performativité dans deux adaptations théâtrales des romans de Dostoïevski *Les démons* et *l'Idiot*. Comme notre société donne une place grandissante aux médias reproductibles tels que la télévision et le cinéma, et que l'être humain tend toujours davantage à se méditaiser lui-même, le théâtre comme toutes les autres formes d'art s'en trouve transformé. C'est dans cette optique que ces deux adaptations théâtrales ont donné lieu à d'autres manifestations artistiques, soit deux films et deux livres. Cet ouvrage retrace également le processus de re-représentation, c'est-à-dire du passage d'un média à un autre, dans le but d'analyser l'interrelation entre ces œuvres ainsi que de comprendre les raisons qui ont poussé le metteur en scène et son théâtre, la Volksbühne Berlin, à transposer d'abord des romans en spectacle de théâtre pour ensuite en faire des films et des livres. De plus, malgré son utilisation croissante au théâtre, la vidéo représente encore pour certains puristes un envahisseur à bannir. Elle introduirait la perte de l'essence du théâtre : le caractère performatif, qui consiste en une rencontre du public et des acteurs dans un même espace-temps. Par contre, les images vidéo-projetées en direct peuvent conserver une part de performativité puisqu'elles sont susceptibles d'influer sur le spectateur, et inversement. En prenant comme exemple *l'Idiot* de Frank Castorf, ce travail montre comment les caméras et leur dispositif de transmission en direct ont la capacité de se substituer aux principaux objets du spectacle théâtral : les acteurs.

Abstract

As a theatre performance is a volatile piece of art, as it has a performative character, and therefore possesses its own fictional world, the two concepts “representation” and “reality” are of meaning in theater studies. In this context, the works of the Berliner theater director Frank Castorf represent particularly rich research objects. Because Castorf give a lot of value to the present and the reality of the performance, it is to ask: what role does the representation of a fictional world play in the productions of Castorf? This work aims to first identify how important the performativity for Castorf in two theater adaptations of Dostoevsky's novels is for the stage, *Die Dämonen* und *Der Idiot*. Since man mediates his own phenomenon more and more and since in this context, the reproducible media like television or cinema has an overwhelming and increasing importance in our consumer society, the theater, like other art forms, has changed. For this reason, the two theatrical adaptations were transferred to other media, that is, in films and books. This work describes the process of "re-representation", i.e. the transition from one medium to another. Here will be analyzed the connections between the various works of art and the motivations of the Berliner director and his theater, The Volksbühne Berlin, to “repurpose” the novels in plays and plays in movies and books. Moreover, despite their increasing integration in theater, video projections are still seen by certain number of puristas as invaders to be proscribed because of their threat to theatre's essence: performativity as the encounter between actors and an audience in the same space, at the same time. However, live video-projection images can maintain a performative nature since they are likely to generate mutual influences between themselves and the members of the audience. By analyzing Frank Castorf's *Der Idiot*, this thesis shows how cameras and their transmission devices have the capacity to be substituted to the main objects of the theatrical show: actors.

Inhaltsverzeichnis

| | |
|--|-----------|
| Einleitung | 1 |
| 0.1 Das Theater, ein Ort des Erlebens | 1 |
| 0.2 Intermedialität statt Intertextualität..... | 5 |
| 0.3 Über Castorf schreiben..... | 7 |
| 0.4 Das Problem der Quellen | 8 |
| 1. Kapitel – Frank Castorf; und die Volksbühne Berlin: | 10 |
| 1.1 Porträt des Künstlers | 10 |
| 1.2.1 DDR und westliche Kultur | 11 |
| 1.2.2 Der Klassik-Zerstörer | 13 |
| 1.2.3 Die Volksbühne: „Das Konzept bin Ich“ | 16 |
| 1.2 Die Volksbühne: „Das Theater dem Volke“ oder die utopische Kunst..... | 19 |
| 1.2.1 Die preußische Zensur: Das Verbot umgehen..... | 19 |
| 1.2.2 Vom Naturalismus bis zur Avantgarde..... | 20 |
| 1.2.3 Propaganda und Untergang: Nazizeit und FDGB..... | 21 |
| 1.2.4 Ein Wiederaufblühen: die Intendanz Castorfs | 22 |
| 2. Kapitel – Die zwei Stückfassungen: | 23 |
| 2.1 Die Dämonen..... | 23 |
| 2.1.1 Der Bungalow auf der Drehbühne | 24 |
| 2.1.2 Die Musik auf der Bühne | 29 |
| 2.1.3 Sich die Langeweile vertreiben | 30 |
| 2.2 Der Idiot: Frank Castorfs Stückfassung nach Dostojewski, in der Neustadt von Bert Neumann | 33 |
| 2.2.1 Zuschauer auf der Bühne – Bühnenbild im Zuschauerraum | 34 |
| 2.2.2 Hysterie auf der Bühne..... | 39 |
| 2.2.3 Wie lassen sich die Kameras bemerken? | 40 |
| 2.2.4 Darstellende Funktionen der Kameras..... | 42 |
| 2.2.5 Durchsichtigkeit und Undurchdringlichkeit der Videodarstellung..... | 50 |
| 3. Kapitel – Remediation | 54 |

| | |
|--|------------------------------------|
| 3.1 Von den Romanen zu den Stücken..... | 56 |
| 3.2 Von den Stücken zu den Filmen..... | 62 |
| 3.2.1 Dokumentarische Arbeit..... | 62 |
| 3.2.2 Surrealismus oder Realismus der Bühne? | 66 |
| 3.2.3 Castorfsches Merkmal: Überlange | 67 |
| 3.3 Ein Buch zum Film..... | 70 |
| 3.4 Ein Buch zum Stück..... | 73 |
| 3.5 Wo liegt die Aura? | 78 |
| 4. Darstellung und Performativ | Erreur ! Signet non défini. |
| 4.0.1 Performativ oder tun, was man sagt | Erreur ! Signet non défini. |
| 4.0.2 Migration | Erreur ! Signet non défini. |
| 4.0.3 Darstellende Kunst oder <i>performing arts</i> | Erreur ! Signet non défini. |
| 4.1 Das Performative: Wirklichkeit wird Darstellung..... | Erreur ! Signet non défini. |
| 4.2 <i>Liveness</i> : der Fall des <i>Idioten</i> | Erreur ! Signet non défini. |
| 4.3 Marketingstrategien und Theater des Publikums | Erreur ! Signet non défini. |
| Schluss..... | Erreur ! Signet non défini. |
| 5.1 Castorf, der Realitätsschöpfer | Erreur ! Signet non défini. |
| 5.2 Das Theater als Schwamm | Erreur ! Signet non défini. |
| Bildverzeichnis | 99 |
| Auswahlbibliographie | 100 |

Einleitung

0.1 Das Theater, ein Ort des Erlebens

In seinem Artikel *A New Vision of Theatre : The Timely Introduction of Video and Film in the Work of Frank Castorf, Renè Pollesch, and Olaf Nicolai* behauptet der Dramaturg Thomas Irmer, dass das Wort Theater (Griechisch: *Theatron*) etymologisch „a place to see“¹ bedeutet. Allerdings ist besser zu sagen, dass dieses *Theatron*, das Zuschauerränge bezeichnete, „ein Ort der Sicht, des Erlebens und der Erscheinung“ war. Diese zweite Begriffserklärung bezieht sich direkt auf den Dithyrambus, welcher die Urform des antiken griechischen Theaters darstellt. Im Dithyrambus gab es keine Trennung zwischen den Darstellern und den Zuschauern. Dieser war eine Hymne an den Gott Dionysos, während der die Teilnehmer dank des Austauschs zwischen dem Vorsänger, dem Chor und die Zuschauer in Trance fielen. Dabei war der Austauschakt das wesentliche Element dieser primitiven Kunstform.

Im Wandel der Zeiten wurde die Trennung zwischen den Darstellern und den Zuschauern eingeführt und paradoxerweise wurde und blieb das Theater, das vor dem Aufstieg des Kinos und seit dem antiken Griechenland meistens als höchste Kunst des Abendlandes betrachtet wurde, Jahrhunderte lang eine textorientierte Kunst. Man kam, und kommt teilweise heute noch, ins Theater um sich einen Text anzuschauen und anzuhören und als passiver Zuschauer an die Fiktion der Handlung und der Figuren zu glauben. Diese Konventionen, die vom aristotelischen Theater stammen und wofür die *Mimesis* als Grundlage dient, wurden erst Anfang des 20. Jahrhunderts in Frage gestellt, also kurz nach dem Naturalismus², als das Theater von Konstantin Stanislawski seinen Höhepunkt erreichte.

¹ IRMER, Thomas, „A New Vision of Theatre : The Timely Introduction of Video and Film in the Work of Frank Castorf, Renè Pollesch, and Olaf Nicolai“. englische Übersetzung von Marvin Carlson in: *Western European stages* 16 n. 1 (2004), S.23.

² Die Trennung zwischen den Darstellern und den Zuschauern erreichte im Naturalismus seinen Höhepunkt, als der französische Regisseur André Antoine Anfang des 20. Jahrhunderts den Begriff der vierten Wand entwickelte. Diese vierte Wand ist eine imaginäre Trennung zwischen den Schauspielern und dem Publikum, die der Glaubwürdigkeit dienen sollte. Die Darsteller müssten

Seit dem Durchbruch der künstlerischen Avantgarde und der Entwicklung der Theaterwissenschaft Anfang des 20. Jahrhunderts wurde die Entstehung von Theatervorstellungen möglich gemacht, in denen der Text in den Hintergrund kam. Dies bestätigt Erika Fischer-Lichte in ihrem Artikel *Frank Castorfs Spiele mit dem Theater: Wie das Neue in die Welt kommt* folgendermaßen:

Die historischen Avantgardebewegungen (ca. 1900-1935) setzen mit der von ihnen proklamierten „Revolution des Theaters“ (Georg Fuchs) an eben diesen Konventionen an. Von Edward Gordon Craig bis Vsevolod Meyerhold, von Erwin Piscator bis Antonin Artaud wurden sie nicht müde zu betonen, dass das Theater aufhören müsse, als Magd der Literatur zu fungieren, dass es nicht von der Literatur herkomme, ja, die Literatur geradezu von ihm ausgeschlossen werden müsse; dass Theater eine Kunst *sui generis* sei, die Literatur lediglich als ein Material unter anderen verwenden könne.³

Diese Vertreter der theatralischen Avantgarde wollten eigentlich als Reaktion auf den Naturalismus, der den Zuschauer als passives Element der textorientierten Aufführung einschränkte, die Gegenwart der Aufführung betonen. Das heißt, dass sie nicht ausschließlich die Darstellung eines Textes präsentierten, sondern auch die Wirklichkeit oder die Authentizität des Moments des Theaterevents, damit – wie im Dithyrambus – der Zuschauer auch an den theatralischen Akt teilnimmt und das Theater seinen performativen Charakter wiedererhält.

Zwei Strategien, die wir hierbei mit Brecht und Artaud exemplifizieren werden, wurden seither entwickelt und mehrmals übernommen, um das Problem der Passivität des Zuschauers zu minimieren. Das Brechtsche Theater erzeugt eine Distanz zwischen dem Publikum und der Aufführung, damit der Zuschauer sich seine eigene Situation in der Gesellschaft, der Welt und sogar der Aufführung überlegt und daraus lernt. Das Theater der Grausamkeit von Artaud⁴ zielt dagegen auf eine Vereinigung der Zuschauer mit dem Schauspieler, damit die Aufführung eine reinigende Kommunion sei, wobei die echte

spielen, als ob es kein Publikum gab. Dadurch sollte beim Zuschauer den Eindruck erweckt werden, es gäbe keine fiktionale Vorstellung sondern eine wirkliche Situation.

³ FISCHER-LICHTE, Erika: „Frank Castorfs Spiele mit dem Theater: Wie das Neue in die Welt kommt“. in: *Forum Modernes Theater* 1 (2006), S. 6.

⁴ Wegen Geisteskrankheit setzte Antonin Artaud leider niemals seine Theorie in die Praxis. Jedoch übernahmen viele Praktiker die Theorie Artauds, darunter das *Living Theater* von Julian Beck und Judith Malina, das mit der Vorstellung *Paradise Now* ein Skandal machte. Während der Aufführung luden die Darsteller die Zuschauer dazu ein, sich auf der Bühne zu entkleiden.

Katharsis erreicht werden soll. Diese zwei Haltungen kommentiert Jacques Rancière in seinem Buch *Le spectateur émancipé*:

Telles sont les attitudes fondamentales que résumant le théâtre épique de Brecht et le théâtre de la cruauté d'Artaud. Pour l'un, le spectateur doit apprendre de la distance; pour l'autre, il doit perdre toute distance [...] Le théâtre est une assemblée où les gens du peuple prennent conscience de leur situation et discutent leurs intérêts, dit Brecht après Piscator. Il est, affirme Artaud, le rituel purificateur où une collectivité est mise en possession de ses énergies propres.⁵

Obwohl der Naturalismus und sein mimetischer Charakter auf der Bühne nie verschwanden, wurden die beiden letztgenannten Strategien von vielen avantgardistischen und populären Künstlern in einem großen Umfang übernommen und rekontextualisiert.

Jedoch änderte eine neue Realität unsere Vorstellung einer Theateraufführung, und zwar die der Massenmedien, die viel Platz in unsere Gesellschaft einnimmt. Wie Philip Auslander in seinem Buch *Liveness – Performance in a Mediatized Culture* behauptet, nehmen die Live-Aufführungen die medialisierten Werke heute auf:

Initially, mediatized events were modeled on lives ones. The subsequent cultural dominance of mediatization has had the ironic result that live events now frequently are modeled on the very mediatized representations that once took the self-same live events as their models.⁶

Da die medialisierten Produkte – wie Filme und Fernsehsendungen – nicht performativ sind und nicht im Austauschakt von Zuschauern und Darstellern geschaffen werden, sondern unveränderliche Gegenstände sind, hatte diese relativ neue mediale Realität wahrscheinlich deutliche Einflüsse auf die Theateraufführungen und -darstellungen.

Diese mediale „Umsetzung“ stellt ohne Zweifel eines der Hauptmerkmale der Volksbühne Berlin und besonders ihres Intendanten Frank Castorf dar, welcher seit mehr als zwanzig Jahren die Videotechnik in seinen Inszenierungen einsetzt. Meine Magisterarbeit befasst sich teilweise mit dieser Anwendung von Reproduktionstechnologien in der Arbeit Frank Castorfs und ihren Einflüssen auf die Darstellung und das Performative. Die zwei Produktionen, die ich als Forschungsgegenstände gewählt habe, sind typisch für die

⁵ RANCIÈRE, Jacques: *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique éditions 2008, S.10, 12.

⁶ AUSLANDER, Philip: *Liveness – Performance in a Mediatized Culture*, London, New York: Routledge 1999, S. 10.

Bühnenwerkstücke des Intendanten der Volksbühne und wurden jeweils nach einem wichtigen Roman Feodor Dostojewskis geschrieben und inszeniert: *Die Dämonen* (1999), und *Der Idiot in der Neustadt von Bert Neumann* (2002). Überdies verfilmte Castorf in Zusammenarbeit mit „Volksbühne Films“ die beiden Bühnenwerke. Darüber hinaus gab Leonore Bliedernicht zwei Bücher heraus, die von diesen Dostojewski-Bühnenwerken kommen: das *Making of der Dämonen* (2002)⁷ und die Papierfassung *Der Idiot: Frank Castorfs Stückfassung nach Dostojewskij, in der Neustadt von Bert Neumann* (2003)⁸. Somit bilden die beiden Filme und Bücher sowie die zwei anderen Produktionen den Untersuchungsgegenstand.

⁷ Dieses Buch bezieht sich auf die Verfilmung der *Dämonen* und nicht auf das Theaterstück.

⁸ Dieses Buch ist eine Papierfassung des Theaterstücks des *Idioten*.

0.2 Intermedialität statt Intertextualität

Um den Kontext zu erklären, werde ich ab und zu an die Namen einiger Figuren erinnern, einige Elemente der Geschichte erwähnen sowie sehr kurze Zusammenfassungen der Romane schildern. Auch wenn der Text in diesen Adaptionen wegen seiner langen Dauer einen gewissen Platz besitzt, spielt er meistens – und ich argumentiere später damit – im Vergleich zu den anderen Aspekten der Aufführung eine untergeordnete Rolle. Unter diesen anderen Komponenten der Bühnenwelt Castorfs gibt es offensichtlich die Videotechnik, die gelegentlich beim Zeigen ihrer eigenen Materialität den Gegenstand der Aufführung darstellt. Dagegen werden die literarische Erzählform Dostojewskis mit den intermedialen Bearbeitungen der Romane Castorfs nicht verglichen. Stattdessen werden folgende Fragen behandelt: Werden viele Elemente aus den Romanen Castorfs übernommen? Inwiefern nimmt die Handlung der Romane einen wichtigen Platz in den Theaterstücken ein?

Natürlich sind die Verfilmungen und die Bücher nicht zu vergessen. Da sie *Remediations* von Bühnenbearbeitungen und – im Fall von *Making of Dämonen* – eine Medialisierung vom Verfilmungsprozess sind, stellen sie perfekte Objekte für eine intermediale Analyse dar. In diesem Fall ist die Fragestellung vierdimensional, das heißt, dass der Vergleich sich nicht nur zwischen den Romanen und den Theaterstücken beobachten lässt, sondern auch zwischen den Aufführungen und den Verfilmungen, zwischen der Aufführung des *Idioten* und der Papierfassung, zwischen der *Dämonen*-Verfilmung und dem *Making of Dämonen*. Um das Phänomen dieser dreifachen intermedialen Übertragung besser zu verstehen, wird es relevant sein, das Begriffspaar *Immediacy* und *Hypermediacy*, das wir im zweiten Kapitel tiefer erläutern werden, von den Medienwissenschaftlern David Jay Bolter und Richard Grusin zu benutzen. *Immediacy* bezeichnet die „durchsichtigen“ Medien, während *Hypermediacy* die „undurchsichtigen“ bezeichnet. Dies fassen sie in ihrem Buch *Remediation. Understanding New Media* folgendermaßen zusammen⁹:

Transparent digital application seek to get to the real by bravely denying the fact of mediation; digital hypermedia seek the real by multiplying mediation so

⁹ In diesem Satz nutzen sie die digitalen Medien als Beispiel, das Begriffspaar ist jedoch für alle Medien gültig.

as to create a feeling of fullness, a satiety of experience, which can be taken as reality.¹⁰

¹⁰ BOLTER, Jay David und GRUSIN, Richard: *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, Mass.: MIT Press 1999, S. 53.

0.3 Über Castorf schreiben

Frank Castorf ist einer der bekanntesten deutschen Theatermacher; hauptsächlich durch seine Arbeit an der Volksbühne. Dies ist der Grund, warum viele Theaterwissenschaftler und Kritiker über Castorf geschrieben haben. Abgesehen von dem Buch von Robin Detje, *Castorf Provokation aus Prinzip* (Berlin, 2002), wurden nur kurze Texte, Aufsätze oder Artikeln über Castorf verfasst, die lediglich einzelne Aspekte seiner Arbeit und einzelne Vorstellungen behandeln. Darüber hinaus könnte man das Buch von Detje als eine Biografie bezeichnen. Deshalb ist es nur eine pauschale Beschreibung des „Phänomens Castorf“. Erika Fischer-Lichte, Professorin an der Freien Universität Berlin, beschäftigt sich regelmäßig mit der Arbeit Frank Castorfs. Eine Aussage von ihr in ihrem Buch, *Ästhetik des Performativen* (Frankfurt am Main, 2004), in zur *Der Idiot* als Gegenbeispiel der Liveness Theorie von Philip Auslander angeführt wird, gab mir die Motivation, über die Darstellung und die Wirklichkeit in der Arbeit des Berliner Regisseurs zu arbeiten.

0.4 Das Problem der Quellen

Weil das Theater eine flüchtige Kunstform ist, wird der Zugang zu den Quellen problematisch. Jörg von Brincken und Andreas Enghart kommentieren dies in ihrem Buch *Einführung in die moderne Theaterwissenschaft* folgendermaßen:

„Das wesentliche Problem der Analyse besteht in der Nichtverfügbarkeit der Aufführung als Artefakt. Die Flüchtigkeit szenischer Wirkungen und der entsprechenden Reaktionen darauf ist zum einen dem zeitlichen Fortgang der Aufführung geschuldet, deren einzelne Momente sich strikt präsentisch zueinander verhalten und so ein dauerndes ‚Werden und Vergehen‘ evozieren, das sowohl die Bedeutungen als auch die materielle Gegenwärtigkeit der in Erscheinung tretenden Materialien umfasst.“¹¹

Dass ich bei keiner dieser Dostojewski-Bearbeitungen von Castorf leiblich anwesend war, stellt ein anderes bedeutendes Problem dar. Ich habe andere Stücke von ihm gesehen, aber keiner dieser zwei Dostojewski-Adaptionen. Das ist ein weiterer Grund, warum es in dieser Arbeit auch um die Verfilmungsprozesse geht. Die Filme sind zuverlässige, konstante und greifbare Artefakte.

Es existieren andere zahlreiche Lösungen, um sich eine Idee über die Gesamtheit einer Theatervorstellung zu machen. Die zwei Romane Dostojewskis sowie die Bearbeitung der *Dämonen* von Albert Camus sind meine ersten Quellen. Die Videoaufzeichnungen werden auch wertvoll sein. Aber sie sind auch nicht unproblematisch. Wie Jörg von Brincken und Andreas Enghart in ihrem Buch *Einführung in die moderne Theaterwissenschaft* erklären:

„Dabei muss jedoch unbedingt beachtet werden, dass es sich um eine selektierende Übersetzung (und Reduktion) des unmittelbaren Geschehens in ein vom Ausschnitt der Kameraperspektive diktiertes, konservierendes Format handelt, dessen mediale Strukturen noch dazu gänzlich andere sind.“¹²

¹¹ BRINCKEN, Jörg von und ENGLHART, Andreas, *Einführung in die moderne Theaterwissenschaft*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2008, S.109.

¹² *Ebd.* S. 109

Um diese Probleme zu minimieren, werde ich die Interpretation anderer Zuschauer, insbesondere Kritiker¹³ und Theaterwissenschaftler, durch Produktions- und Rezeptionsquellen untersuchen. Ich werde auch Kritiken und Analysen aus den Programmheften sowie Interviews in die Arbeit einbeziehen. Wegen unsynchronistischen Problemen¹⁴ und einer zu großen Arbeitsbelastung des Regisseurs fand kein Interview mit Castorf statt.

¹³ Ich habe über zwanzig Kritiken von jedem Theaterstück im Archiv der Volksbühne Berlin gefunden.

¹⁴ Als ich in Berlin war und im Rahmen dieser Magisterarbeit recherchierte, hatte der Intendant der Volksbühne keine Zeit für ein Interview. Als er frei war, musste ich nach Montreal zurückkehren.

1. Kapitel – Frank Castorf; und die Volksbühne Berlin:

Zunächst wird ein Überblick über das Leben des Künstlers gegeben, dessen Werke *Der Idiot* und *die Dämonen* das Hauptobjekt dieser Untersuchung sind. Im Laufe dieses ersten Kapitels werden dem Leser zuerst die bedeutendsten Ereignisse des Lebens und die relevantesten Aspekte der Persönlichkeit und Arbeit Frank Castorfs vorgestellt als Grundlage zum Verständnis dieser Analyse. Im Anschluss daran stellen wir die Volksbühne Berlin vor, die seit 1992 von Castorf geleitet wird, im Zusammenhang mit ihrer künstlerischen Leitung.

1.1 Porträt des Künstlers

West European Stage: You have had such wide experience as a director.
Can you tell me a few places where you have worked?
Frank Castorf: Yes, I have directed in Stockholm, Basel, Hamburg,
Munich, Cologne, Chemnitz – truly in Germany from the north to the
south and from the east to the west.¹⁵

Diese Zeilen sind ein Auszug aus einem Interview, das Frank Castorf der Zeitschrift *Western European stages* im Jahr 1997 gegeben hat. Sie zeigen, dass er überall in Deutschland Spuren hinterließ, dass seine Arbeit daher in Deutschland und in Europa einigermaßen bekannt ist.

Der Regisseur nimmt nämlich einen privilegierten Platz auf der deutschen und sogar europäischen Theaterszene ein. Er hat zahlreiche Künstler beeinflusst und verschiedene Preise gewonnen, darunter Auszeichnungen der Zeitschrift *Theater Heute* für die beste Regiearbeit 2002 und 2003. Dabei kam Frank Castorf erst Ende der sechziger Jahre und eher zufällig mit dem Theater in Kontakt. Als er sein Studienfach an der Universität wählen sollte, empfahl ihm Professor Hans Eisler, ein Bekannter seiner Eltern, die Theaterwissenschaft. Somit wurde er Professor Ernst Schumacher von der Humboldt-Universität vorgestellt.

¹⁵ SHAFER, Yvonne: „Interview with Frank Castorf“. in: *Western European stages* 9 (1997), S.55.

Somit wurde die Studienfachwahl Castorfs vor allem durch seine Eltern bestimmt, die sich wünschten, dass er bekannt werden und eine einzigartige soziale Stelle genießen sollte. Über seine Berufswahl äußert sich Castorf in dem Buch von Jürgen Balitzki, *Carstorf, der Eisenhandler. Theater zwischen Kartoffelsalat und Stahlgewitter*, wie folgt: „Ich habe mich beworben, nicht wissend, was das eigentlich ist – fürs Theater hatte ich mich wahrlich nicht interessiert.“¹⁶ Im Rückblick kann festgestellt werden, dass eine intuitive Entscheidung das ganze Leben des Künstlers und sogar einen bedeutenden Teil der modernen deutschen Theaterwelt bestimmte.

1.2.1 DDR und westliche Kultur

Am 17. Juli 1951 kam Frank Mario Castorf in Ost-Berlin zur Welt. Sein Vater ist der Berliner Eisenhändler Werner Castorf und seine Mutter die Modezeichnerin Ullly Nadobnik, die polnischer Herkunft ist. Das Kind, das Halbdissident und Halbkonformist¹⁷ war, wuchs in einem Land auf, in dem das „Ich“ keine große Bedeutung hatte und in dem das Gewicht des Kollektivs normalerweise schwer lastete. Trotzdem fand Castorf seine eigene Freiheit:

Als er (Castorf) zum 5. Jahrestag der Wiedervereinigung gemeinsam mit dem Bundesbeauftragten für die Stasi-Akten, Joachim Gauck, vom *Spiegel* interviewt wird, sagt er über die DDR: „Ich habe mich dort nicht unfrei gefühlt.“ Ganz Subjektivist, bleibt er seiner Befindlichkeit von damals treu. Gauck darf weiter denken, und als er gefragt wird, ob er sich in der DDR unfrei gefühlt habe, antwortet er: „Nein, denn ich wollte mich nicht unfrei fühlen. Aber ich war unfrei. Und das war Castorf natürlich auch.“¹⁸

Die DDR war ein totalitärer Staat und die Mauer stand unausweichlich, aber die Grenze hatte Löcher. Darüber äußert sich Robin Detje in seinem Buch, *Castorf. Provokation aus Prinzip* folgendermaßen: „Die Mauer ist durchlässig. Radio- und Fernsehwellen kann man nicht aufhalten – obwohl man es natürlich versucht.“¹⁹ In den Sechzigern trägt Frank Castorf, der „Amateurgammler“, rebellische westliche „Klamotten“, die seine eigene

³ BALITZKI, Jürgen: *Carstorf, der Eisenhandler. Theater zwischen Kartoffelsalat und Stahlgewitter*. Berlin: Ch. Links Verlag 1995, S. 19.

¹⁷ Wie es im Buch von Robin Detje *Castorf. Provokation aus Prinzip* erwähnt wird, war Castorf tatsächlich als Kind für seine anti-kommunistische Einstellung bekannt.

¹⁸ DETJE, Robin, *Castorf. Provokation aus Prinzip*. Berlin: Henschel Verlag 2002, S. 41-42.

¹⁹ DETJE, Robin, *op.cit.*, S. 27.

hochmodische Mutter ihm besorgte oder schneiderte. Als die erste Beatles-LP im Jahr 1965 beim VEB Deutsche Schallplatten erschien, übersetzte er Lieder von John Lennon, obwohl er nicht alles verstand. Kurze Zeit später interessierte er sich für echte Rockmusik: *The Rolling Stones*. Die *Beatles* standen zwar auf dem Index, und waren sogar ein starkes Symbol der westlichen Sex-Propaganda, aber die *Stones* betonten das Rebellentum auf besondere Weise. Der junge Frank Castorf wollte nicht einfach mit Symbolen spielen, sondern mit dem wirklichen Leben und der Sinnlichkeit der Erotik, was die *Stones* und die tschechische Befreiung der Sechziger auf besondere Weise verkörperten. Darüber äußert sich Castorf wie folgt: „Mein Traum war Prag, wie es 1968 war, mit ernstgemeinten roten Fahnen, und der Erotik, die das hatte, aber nicht dieses langweilige Westdeutschland.“²⁰

Der Wunsch, eine Theaterkarriere zu beginnen, kam erst, als er Student in der Sektion *Ästhetik und Kunstwissenschaft* der Humboldt-Universität mit dem Schwerpunkt Theaterwissenschaft war und die Moderne entdeckte. „Als Student der Humboldt-Universität haben seine Lehrer ihn auf die Avantgardebewegungen der Kunstmoderne gestoßen, auf die Surrealisten und Dadaisten, ihre antinaturalistischen Kraftgesten und ihr manifestöses Gehabe“²¹ Die Einflüsse der modernistischen Kunstbewegungen kann man noch in den heutigen Produktionen Castorfs spüren. „Castorf hat die Geschichte der Avantgardisten genau studiert und sich daraus angeeignet, was er selbst für seine Arbeit verwenden konnte, nämlich viel.“²² Die Radikalität von André Breton, die selbstkritische Ironie von Dada, die kontrollierten Fehler der Surrealisten, die auf den kreativen Mächten des Unbewusstseins gründeten, prägen noch heute die Bühnenwerke des Intendanten der Volksbühne Berlin. Allerdings muss erwähnt werden, dass er, obwohl er die ideologiekritische Einstellung Bretons teilt, nicht mit seiner totalen revolutionären Leitlinie einverstanden ist, die fordert: man muss bereit sein, „seinen Eltern ins Gesicht zu spucken.“²³ Wie schon gesagt: Castorf hatte eine gute Beziehung zu seinen Eltern.

Hauptsächlich bei Rudolf Münz, Joachim Fiebach und Ernst Schumacher studierte Castorf von 1971 bis 1976 das Theater an der Humboldt-Universität. Er bekam die Note „sehr gut“ für seine Abschlussarbeit, *Grundlinien der 'Entwicklung' der weltanschaulich-*

²⁰ *Berliner Zeitung*, 6.1.1995, in: DETJE, Robin: *op.cit.*, S. 29.

²¹ DETJE, Robin: *op.cit.*, S. 37.

²² DETJE, Robin: *op.cit.*, S. 38.

²³ DETJE, Robin: *op.cit.*, S. 40.

ideologischen und künstlerisch-ästhetischen Positionen Ionescos zur Wirklichkeit. Nachdem er sein Diplom abgeschlossen hatte, wollte Schumacher ihn als Assistent anstellen. Er trat jedoch die angebotene Stelle nicht an. Er machte lieber Theater; er lebte lieber im wirklichen Leben und in der Sinnlichkeit der Erotik, wo er weniger kontrolliert wurde, wo er „Kunstproduktion als Versteck“²⁴ schaffen konnte. „[...] nach der Biermann-Ausbürgerung fühlt sich Castorf an der Uni zu exponiert und kontrolliert: ‚Theater war eine Möglichkeit, sich dem zu entziehen.‘“²⁵

1.2.2 Der Klassik-Zerstörer

Im Jahr 1976 wurde Castorf Dramaturg am Theater der Bergarbeiter in Senftenberg tätig, was ihn wenig inspirierte, weil er sich als Verteidiger und Vertreter des DDR-Theaters politisch korrekt verhalten musste. Er musste Publikumsdiskussionen dokumentieren und seine Erklärungen sollten der Leitlinie der Partei folgen. Wegen Nachlässigkeit bekam er im Februar 1978 einen Verweis. Zu dieser Zeit entwickelte er eine Theorie über das Verhalten der Schauspieler, die in seinem Aufsatz *Drei junge Schauspieler zwischen Theorie und Praxis, Ausbildung und Beruf, Müssen und Wollen* formulierte.²⁶ Seiner Meinung nach können und sollen die Darsteller sich auf der Bühne befreien. Da die Gegenwart einer Aufführung den Kern der Theaterkunst bildet, kann ein befreiter Schauspieler zu jedem Zeitpunkt rebellisch werden. Später wird er in seinen Inszenierungen aus diesem Grund Wert auf die Freiheit der Schauspieler legen.

Im Jahre 1981 begannen seine Probleme mit der Zensur, als er die Inszenierung von Karl Grünbergs Stück *Golden fließt der Stahl* mit Manfred Rafeldt im Stadttheater Brandenburg aufführte. Der Oberspielleiter des Stadttheaters, Dieter Wardetzky, interpretierte die Vorstellung als Affront gegen die DDR, und so verhinderte er bereits die Premiere.

Allerdings wurde seine erste Inszenierung, die ein klassisches Werk zerstörte, 1982 im Theater Anklam aufgeführt, wo er seit 1981 Oberspielleiter war. Das Stück war *Othello*

²⁴ DETJE, Robin: *op.cit.*, S. 60.

²⁵ DETJE, Robin: *op.cit.*, S. 60.

²⁶ Dieser Aufsatz erschien 1981 in der Sammlung *Darsteller und Darstellungskunst in Theater*, die von Ernst Schumacher herausgegeben wurde.

von Shakespeare. Der Bericht der Stasi über diese Inszenierung beschreibt diese Vorstellung als Widerstandsakt gegen die DDR:

Auch der Kenner des Originalwerkes konnte kaum ahnen, welche Bühnenfigur hier von welcher was wollte. Den Text, der überhaupt gesprochen wurde, murmelten die Schauspieler in Englisch. Zu verstehen war nichts, ich weiß also nicht, was wirklich gesagt wurde [...] Othello reckt seinen Hals nach Desdemona und bellt mehrmals wie ein Hund. Man sieht aus dieser Aufzählung, wie die Vorführung aller menschlichen Würde beraubt worden ist. Es wird gegen Shakespeare und gegen das Publikum gespielt.²⁷

Ohne sich im Leben politisch zu positionieren, stellten seine Inszenierungen für bestimmte Menschen politische Akte dar. In einem sozialistischen System ist das Volk im Prinzip das Wichtigste. Wer sich nicht vom Volk verstehen lässt, wird als Verräter gesehen. Die von der Avantgarde geprägten Werke Castorfs widersetzten sich zweifellos dem sozialistischen Realismus, der in der DDR als Standard herrschte. Deshalb machte er sich Feinde: die, die ihn nicht verstanden. Man fing bald an, ihn „Klassik-Zerstörer“ zu nennen. Die Bezeichnung war aber nicht unbedingt negativ. Als er 1986 das Stück *Bernarda Albas Haus* von García Lorca für das Neue Theater Halle inszenierte, äußerte sich die Kritikerin Ingeborg Pietzsch folgendermaßen:

Eine Zertrümmerung findet statt. Castorf zerlegt den Text, das Stück in Einzelelemente, in fast filmische Bilder und Sequenzen, er baut „Momente“ voller Spannung, die schnell wieder abreißt, um erneuter Spannung (mitunter allerdings auch banalem, eintönigem Leerlauf) Platz zu machen. Eine ungewöhnliche Phantasie teilt sich mit.²⁸

Das Ziel Castorfs war – und ist heute noch – sich vom Text zu befreien, um durch eine Apologie der Gegenwart der Aufführung eine relativ Freiheit zu schaffen: „Er bildet mit seinen Schauspielern anarchistische Banden, diese Stimmung soll sich auf das Publikum übertragen, zwecks Selbstbefreiung.“²⁹

Eine große Rolle spielt dabei die Improvisation. Der Text wird gemischt und rekonstruiert. Er integriert fremde Texte (auch in Fremdsprachen). Eher unpassende Musikstücke wie die des *Stones* sind zu hören und oft bedeutender als der Text des Stücks, deren Wörter Hintergrundklänge werden. Die Vorstellung wird daher ein merkwürdiger

²⁷ Stasiakte, S. 56,57. in: DETJE, Robin: *op.cit.*, S.83-84.

²⁸ PIETZSCH, Ingeborg: *Theater der Zeit*, 4, 1987. in: DETJE, Robin: *op.cit.*, S. 128.

²⁹ DETJE, Robin: *op.cit.*, S. 133

„Mischmasch“, der sich bis zu einer Überlänge zieht. „Auf die Frage, wie viel Prozent vom ursprünglichen Paul-Zech-Stück denn geblieben seien, antwortet Castorf nach der Premiere dem Kritiker Dieter Kranz im Berliner Rundfunk: ‚Na ja, 7 Prozent.‘³⁰

Seine Inszenierungen waren immer umstritten. Er hatte große Erfolge und wurde zugleich vom Staat in seiner Arbeit behindert und sogar bestraft. Seine *Nora* von Ibsen (1985) und sein *Bau* von Heiner Müller (1986), mit dem er das Verfahren der Überlänge entwickelte³¹, waren Höhepunkte seiner DDR-Karriere. Allerdings wurde seine Fassung von Brechts *Trommeln in der Nacht* (1984) bereits vor der Premiere abgesetzt. Darüber hinaus wurde er 1987 von Peter Sodann, Schauspielregisseur des Landestheaters Halle, entlassen. Obwohl er sich Feinde machte, fand er immer einen Menschen, der Vertrauen in ihn setzte. Darunter beispielsweise Gerhard Meyer, Generalintendant des Städtischen Theaters Karl-Marx-Stadt, wo Castorf *Der Bau* von Heiner Müller (nach Kafka) und *Ein Volksfeind* von Ibsen (1988) inszenierte.

Bereits vor der Wende wurde Castorf in den Westen eingeladen. Im Jahr 1989 arbeitete er in Köln, München und Basel. Der Regisseur erklärte später seine Entscheidung, im Westen zu arbeiten:

Ich wollte mich in einem anderen Kulturraum vorstellen und dort natürlich mit spektakulären Arbeiten Erfolg haben; ich wollte Westgeld verdienen, einen Paß haben, Grenzgänger sein, die Freundin mitnehmen können – also all das, worüber sich der DDR-Bürger geärgert hätte.³²

Im Westen entdeckte er, dass die „freie“ BRD nicht so frei war. Die Freiheit, die Castorf auf der Bühne präsentiert, schockiert das Publikum im höchsten Grad. Dort war die Zensur und die Kontrolle der Kunst durch den Staat praktisch inexistent. Hier hatte der Staat keine Einwände. Die Kritik kam dagegen direkt aus dem Zuschauerraum. Das Publikum wusste nicht, wie es eine solche Befreiung der Schauspieler annehmen sollte. Castorf beschrieb die Reaktion der Zuschauer während der Premiere seiner Inszenierung Lessings von *Miss Sara Sampson* in Prinzregententheater München wie folgt:

Bei der Premiere gab es den ersten wirklichen Skandal. Die Leute schrien und jubelten, und mitten in der Vorstellung brach ein Zuschauer auf seinem Sitz

³⁰ DETJE, Robin: *op.cit.*, S. 139

³¹ Die Premiere dauerte vier Stunden 58 Minuten.

³² BALITZKI, Jürgen: *op.cit.*, S. 71.

zusammen, was einen ungeheuren Krach machte. Der kam dann zu mir, wollte das Missverständnis aufklären, weil ihm die Inszenierung sehr gefallen hatte. Wie so oft, ob in Hamburg, Köln oder München, wussten sich die Leute nach der Aufführung nicht zu verhalten.³³

Im Westen existierten auch Konventionen, mit denen man nicht brechen konnte, ohne starke Reaktionen zu erzeugen. Obwohl das Regietheater seit einigen Jahren existierte und regelmäßig auf die Bühne gebracht wurde, war das bürgerliche Theater ebenfalls in der BRD vorherrschend und das Publikum erwartet diese Theaterform. Castorf zeigte etwas Neues; eine außergewöhnliche Weise, die Katharsis zu erleben, die auf beiden Seiten der Mauer irritierte, erschütterte, aber auch beeindruckte.

Nach diesen drei Inszenierungen kam der Regisseur aus dem Westen in die einstürzende DDR zurück. Er wird erst nach dem Mauerfall wieder im Westen arbeiten.

Als die Mauer fiel, saß er mit Peter Brasch wegen einer Umbesetzung des *Volksfeinds* von Ibsen in der Kantine des Karl-Marx-Städter Schauspielhauses. Sie fuhren nach Berlin und verbrachten den Abend im Zwiebfisch, eine alte 68er Kneipe am Savignyplatz. Ein neues Zeitalter für ihn und Deutschland fing an.

1.2.3 Die Volksbühne: „Das Konzept bin Ich“

Ein Jahr vor dem Mauerfall inszenierte Castorf das Stück von Paul Zech über das Leben des legendären französischen Dichters Arthur Rimbaud, *Das trunkene Schiff*, für die Volksbühne Berlin, die kaum mehr Zuschauer anlockte. „Bevor Castorf hier Intendant wurde, war die Volksbühne lange Jahre kein wichtiges Theater mehr“³⁴

Als der vierzigjährige Regisseur 1992 Intendant der Volksbühne wurde, war das einst glänzende offizielle Theater der DDR, wie viele alte DDR-Institutionen, verfallen. Er musste das alternde und inkompetente Ensemble erneuern. Zahlreiche nötige Kündigungen wurden vom neuen Intendanten in diesem Zusammenhang gemacht. Er stellte Matthias Lilienthal als Chefdramaturg und Bert Neumann als Chefbühnenbildner ein. Dies stellte aber die leichteste Aufgabe dar. Das Wichtigste blieb allerdings noch: „Es soll ein ungeheurer Auftritt werden.

³³ BALITZKI, Jürgen: *op.cit.*, S. 72.

³⁴ BALITZKI, Jürgen: *op.cit.*, S. 85.

Die Castorf-Lilienthal-Neumann-Bande treibt ein gewagtes Ziel: die nach Maueröffnung 15 Prozent gefallene Platzausnutzungsquote der Volksbühne auf 25 Prozent zu heben.³⁵

Castorf errichtete bereits am Anfang seine Intendanz als Diktatur des Theaters. Alles und alle sollten um ihn kreisen: „Die Volksbühne konzentriert sich auf ihr Kerngeschäft: Castorf. Das Konzept ist sein Ich.“³⁶ Das Ich, welches sich befreien muss; das Ich, in dem das Chaos, der Wahnsinn und die Anarchie explodieren müssen. Somit wird die Diktatur auch gegen dagegen gerichtet. Castorf denkt, dass das Theater eine zentralisierte Kunst ist. Er verhält sich in diesem Zusammenhang radikal. Er gibt den anderen Platz, bleibt aber der strenge Kapitän des Schiffs. Niemand außer ihm wählt die Richtung.

Die Strategie war gut, weil so die Volksbühne überlebte und wieder eine der wichtigsten Bühnen Deutschlands wurde. Die Zeitung *Die Woche* bezeichnete sie sogar in den Neunzigern als „die aufregendste und umstrittenste Bühne Deutschlands“. Castorf fand ein neues Publikum, ein Publikum, das erschüttert werden wollte. Der Regisseur beschrieb dieses Publikum, für das er seine Kunst schaffte, folgendermaßen:

We are playing to a very specific young audience that is hungry – hungry for something which is different, which appeals to them, and so we have, as it were, a kind of Social Darwinism: the strongest productions are those which appeal to the audience and which will last. We have a special public here with people, who are young, still rebellious, but thoughtful, and still on the edge of the careers they will follow.³⁷

Bis Ende der neunziger Jahre befasste sich Castorf mit dem Thema Freiheit an der Volksbühne. Erfolginszenierungen wie *Clockwork Orange* und *Frau am Meer* (1993), *Nibelungen - Born Bad* (1995) und *Trainspotting* (1997) sind daher typisch für diese Arbeit an der Freiheit. Im Jahr 1999 fing jedoch eine neue Phase an: der russische Zyklus, zu dem natürlich *Die Dämonen* und *Der Idiot* gehören, aber auch andere Vorstellungen wie *Erniedrigte und Beleidigte* nach Dostojewski (2001), *Der Meister und Margarita* von Bulgakow (2002), *Schuld und Sühne* nach Dostojewski (2005) und *Nach Moskau ! Nach Moskau!* nach *Die drei Schwestern* von Tschechow (2010).

2002 wurde sein Vertrag als Intendant um zehn Jahre verlängert. Heute wird von einigen seine Arbeit in Frage gestellt, nicht weil seine Inszenierungen mit den Konventionen

³⁵ DETJE, Robin: *op.cit.*, S. 194.

³⁶ DETJE, Robin: *op.cit.*, S. 218.

³⁷ SHAFER, Yvonne: *op.cit.*, S. 55.

brechen, sondern da die Castorfsche Provokation gekünstelt geworden ist. Diese Kritik ist im Übrigen keine neue. Sein ehemaliger Professor an der Humboldt Universität, Joachim Fiebach, äußerte sich dazu Mitte der Neunziger wie folgt: „Ich finde, er wiederholt sich, und das wird schon recht langweilig. Aber das machen ja viele Regisseure, Künstler und auch Theoretiker, weil sie immer wieder ihren selben Phänomenen nachjagen.“³⁸ Wer ohne Erneuerung die Provokation erzeugen will, provoziert einfach nicht mehr. Deshalb werden die provokationsorientierte Werke eines Künstlers, der immer die gleiche Methode benutzt, letztlich sinnlose Gegenstände.

³⁸ BALITZKI, Jürgen: *op.cit.*, S. 29.

1.2 Die Volksbühne: „Das Theater dem Volke“ oder die utopische Kunst

Wovon war und ist die künstlerische Leitung der Volksbühne Berlin geprägt? War die Volksbühne vor der Intendanz Castorfs eine durch die mimetische oder Brechtsche Praxis beeinflusste Institution? Was ist die Beziehung der Volksbühne zur Intermedialität? Hatte sie eine harmonische oder entgegengesetzte Verbindung zu anderen Medien und Kunstformen? Die wichtigste Frage lautet: hat Castorf einen Bruch mit der Tradition eingeführt oder gibt es eine logische Kontinuität in der künstlerischen Leitung der Volksbühne?

1.2.1 Die preußische Zensur: Das Verbot umgehen

Ende des 19. Jahrhunderts gab es in Preußen strenge Zensurinstrumente: das sogenannte Konzessionssystem³⁹ und die von der Polizeiverordnung geübte Kontrolle bei der Generalprobe jeder öffentlichen Theatervorstellung. Bestimmte Stücke von Autoren wie Ibsen und Zola und manche politische Botschaften wurden vom Staat nicht geduldet. Wer der Kontrolle der Zensur entgehen wollte, musste private Aufführungen organisieren. Wie konnte man ein großes Publikum mit privaten Veranstaltungen erreichen? Es gab eine einzige Lösung: die Gründung eines Vereins. Die Freie Volksbühne wurde zuerst zu diesem Zweck gegründet.

Der Verein hatte allerdings ein höheres Ziel. Die Freie Volksbühne sollte der Arbeiterklasse den Zugang zu Kultur erleichtern und das Proletariat durch neue Dramaturgie erziehen. Cecil W. Davies beschreibt diese Tatsache in der Einleitung seines Buches *Theater for the people, The story of the Volksbühne* wie folgt:

„Founded in 1890, the Freie Volksbühne was the first and it is still the largest of audience organisation that are a characteristic feature of German theatre-going. It was a child of its time, born of a marriage between political and artistic movements, socialism and naturalism.“⁴⁰

³⁹ Diese zwei Bedingungen waren nötig, um eine Konzession zu bekommen: Ausweise in ordentlichem Zustand für die ganze Gruppe und die Hinterlegung einer Geldsumme beim Polizeipräsidium, die zwei Monate Gagen entspricht und die festhalten wurde, solange der Betrieb tätig war.

⁴⁰ DAVIES, Cecil W.: *Theatre for the people*. Austin: University of Texas Press 1977, S.3.

„Die Kunst dem Volke“ – dieser Spruch, den man an der Fassade des Theaters am früheren Bülowplatz (heute Rosa-Luxemburg-Platz) lesen konnte, fasst die Intention des Vereins bündig zusammen.

1.2.2 Vom Naturalismus bis zur Avantgarde

Die Ästhetik der ersten 25 Jahre des Vereins war hauptsächlich vom Naturalismus geprägt. Bereits vor Stanislavski in Russland und Antoine in Frankreich führte die Freie Volk Bühne den Realismus auf der Theaterbühne ein. Gerhart Hauptmann war in diesem Zusammenhang eine der zentralen Figuren des Vereins. Jedoch wurden auch viele andere deutsche und fremde Autoren (klassische und zeitgenössische) gespielt, darunter Goethe, Schiller, Shakespeare, Tolstoi und Ibsen.

1913-14 wurde das Theater am Bülowplatz nach einem Entwurf von Oskar Kaufmann mitten im ostjüdischen Getto, dem Scheunenviertel, errichtet. In diesem Haus vereinigten sich die Freie Volksbühne und die Neue Freie Volk Bühne. Wegen finanzieller Probleme, die im Rahmen der ökonomischen Situation am Anfang des Ersten Weltkriegs entstanden, vereinigte sich die Organisation 1915 mit Max Reinhardt, der aus diesem Grund zum ersten Direktor des Theaters ernannt wurde. Mit dem berühmten Regisseur verdoppelte die Freie die Zahl ihrer Mitglieder, die ein Jahr später 140 000 betrug. Die Ästhetik Reinhardts stellte allerdings einen Bruch mit dem Naturalismus dar, der bis dahin der vorherrschende Stil in der Freien Volksbühne gewesen war. Die Inszenierungen Reinhardts waren große Erfolge. Der Regisseur zeigte das, was das Publikum sehen wollte, und er war ein Vertreter der neuen Tendenz, des Expressionismus. Er benutzte geschickt die neuen technischen Mittel, wie die elektrische Beleuchtung, und führte wieder die systematische Nutzung der Drehbühne ein, um das Bühnenbild in unaufhörliche Bewegung und Veränderung zu setzen:

Ne pouvant concevoir le théâtre sans la magie de l'illusion, de la poésie et du rêve, le génie de Reinhardt est d'unir les théories de la mise en scène de Craig et d'Appia, l'importance qu'il accorde à la lumière, aux innovations techniques les plus modernes [...] Poussant à la perfection chaque détail, il utilise des effets d'accoustique et surtout des éclairages d'une rare beauté qui, illuminant

la scène de manière insolite, permettent à l'aide de rideau transparents de créer des illusions d'optique.⁴¹

Einige Jahre später, von 1924 bis 1927, wurde Erwin Piscator als Oberregisseur eingestellt. Der engagierte Künstler schaffte politische Werke, die die Leitung der Freien Volksbühne oft verärgerte. Dagegen erzeugten die avantgardistischen szenischen Verfahren Piscators, der andere Medien wie Filmsequenzen, Diaprojektionen oder das Konzept des Kabarets in seiner Inszenierungen integrierte, keine Konflikte mit der künstlerischen Leitung. Aus diesem Grund wurde der Regisseur von der Freien Volksbühne eingestellt. Allerdings verließ der Regisseur 1928 wegen Meinungsverschiedenheiten die Volksbühne und gründete seine eigene Piscator-Bühne im Theater am Nollendorfplatz.

1.2.3 Propaganda und Untergang: Nazizeit und FDGB

1937 wurde das Theater am Bülowplatz, das seit bereits einigen Jahren nicht mehr frei war und sogar ein Instrument der Propaganda Goebels darstellte, verstaatlicht. Bis zur Wende sollte das Theater unter staatlichen Aufsicht bleiben. Nach dem Zweiten Weltkrieg bekam die Organisation der Volksbühne, die im Westen ein neues Haus baute, die Kontrolle des während des Kriegs zerstörten Theaters am Rosa-Luxemburg-Platz nicht zurück. Es wurde zwischen 1950-54 vom Freien Deutschen Gewerkschaftsbund mit 800 statt 2000 Plätzen wiederaufgebaut. Die Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz wurde in der Folge eines der wichtigsten Theater der DDR. Die Intendanz Benno Bessons (1974-77) stellte den Höhepunkt der DDR-Zeit dar. Der Regisseur, Vertreter des Brechtschen Theaters, diente dem Studenten Castorf als Vorbild. Die beiden Regisseure verstehen das Theater als Spielplatz, wo die Kunst durch den kollektiven Spaß immer wieder neu geschaffen werden muss, wo das Burleske und das Groteske nötig sind:

[...] son propos (Bessons) consiste à saisir ces forces contradictoires que sont les personnages concrets, inscrit dans le mouvement de l'histoire, mais toujours avec cette dimension propre de l'inventivité théâtrale qui, pour lui, fait tout le sens de la mise en scène. Son style est souvent marqué des traces du grotesque cher à Shakespeare ou à Molière. En outre, Besson a une approche à la fois vierge et totale de chaque mise en scène qu'il entreprend; c'est dans l'esprit

⁴¹ PALMIER, J.-M.: „Max Reinhardt“, in: CORVIN, Michel (Hrg.): *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre*, Paris: Larousse 2003, S. 1377.

d'une récréation et d'une réinterprétation théâtrales qu'il convie son collectif de travail à s'engager.⁴²

1.2.4 Ein Wiederaufblühen: die Intendanz Castorfs

Nach Bessons Abgang verlor die Institution zusehends an Bedeutung. Die Ernennung Castorfs zum Intendanten der Volksbühne weckte das Theater aus seinem lethargischen Zustand, das vor der Wende keine wichtige Institution mehr war. Die heutige radikale Intendanz dieses nach wie vor hoch subventionierten Theaters stellt allerdings eine logische Kontinuität in seiner langen Existenz dar. Die Avantgarde, die Anwendung von anderen Medien, die Groteske und vor allem die Freiheit prägen die künstlerische Leitung Castorfs. Darüber hinaus will Castorf immer neue Zuschauer erreichen und alle Schichten der Gesellschaft für sein Theater gewinnen. Kein großes Theater in Berlin außer der Volksbühne bietet heute noch Studentenkarten für 6 Euro an.

⁴² AMEY, C.: „Benno Besson“. in: CORVIN, Michel (Hrg.): *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre*, Paris: Larousse 2003, S. 209.

2. Kapitel – Die zwei Stückfassungen:

Um den Leser in das Hauptthema einzuführen, bietet das folgende Kapitel teilweise formale Beschreibungen der Theaterstücke (das heißt der Bühnenbilder, der Kostüme, der Requisiten, der Musik sowie des Schauspiels) als unabhängige Kunstwerke an. Mit anderen Worten werden wir Schilderungen der beiden Theateraufführungen erstellen, als ob wir die Romane nicht gelesen hätten und nur die Stückfassungen kennen würden.

Darüber hinaus werden diese „unabhängigen“ Kunstprodukte hinsichtlich ihres mimetischen Charakters untersucht. Dies soll dem Verständnis der vergleichenden Analyse im dritten Kapitel dienen.

2.1 Die Dämonen

Die Berliner Premiere der *Dämonen*⁴³ wurde am 19. Mai 1999 auf der großen Bühne der Volksbühne Berlin aufgeführt. Da die Vorstellung relativ erfolgreich war, wurde eine Verfilmung im Jahr 2000 mit der Theater-Inszenierung als Grundlage gedreht.

Zu Beginn des Abschnittes werden wir zunächst die Handlung des Romans von Dostojewski sehr kurz zusammenfassen⁴⁴, damit der Leser die Bemerkungen über die Handlung und die Hauptfigur des Romans versteht. Die Frage der Bearbeitung⁴⁵ wird erst im dritten Kapitel behandelt.

Stepan Trofimowitsch Werchowenski liegt seit 20 Jahren der Witwe Warwara Petrowna Stawrogina auf der Tasche. Ihr Sohn, Nikolai Stawrogin, dessen Hauslehrer Stephan Trofimowitsch war, hat seit Jahren seine Mutter nicht besucht. Es gehen beunruhigende und seltsame Gerüchte um, dass Nikolai ein Betrüger und ein Vergewaltiger geworden sei. Nach einem Aufenthalt in der Schweiz kehrt der Sohn in sein Geburtshaus

⁴³ Fassung von Frank Castorf auf der Grundlage der Neuübersetzung von Swetlana Geier unter dem Titel *Böse Geister* und der Dramatisierung von Albert Camus, *Die Besessenen*, übersetzt von Hinrich Schmidt-Henkel.

⁴⁴ Für unsere Zwecke genügt eine Zusammenfassung, die sich auf die wichtigsten Handlungsstränge beschränkt.

⁴⁵ Die Frage, ob die Bearbeitungen werkgetreu sind oder nicht, ist in dieser Arbeit nicht von Bedeutung. Allerdings wird sie im dritten Kapitel kurz behandelt.

zurück. Fast im gleichen Moment taucht der Sohn Stephan Trofimowitschs, Pjotr Stepanowitsch Werchowenski, wieder auf. Der Junge Werschowenski, mit dem der Student Schatow, der Ingenieur Kirillow und der Intellektuelle Schigalew eine Verschwörergruppe bildet, hat das Ziel, eine nihilistische Revolution auszuführen, in der Nikolai die zentrale Figur sein soll, weil er nach Werchowenski kein Mitgefühl für die Menschheit hat. Nikolai ist jedoch nicht gewillt, diese Rolle zu übernehmen. Seine eigenen Probleme sind schon zu besorgniserregend. Seine Mutter will ihn mit Lisaweta Nikolajewna verheiraten. Er hätte gern Lisaweta zur Frau genommen, jedoch hat er schon Marja Timofejewna in Sankt Petersburg geheiratet. Er flieht mit Lisaweta, als Marja und ihr Bruder, Lebadkin in einer Brandstiftung getötet werden. Als Nikolai und Lisawetta sich zum Tatort begeben, wird Lisawetta erschlagen, weil man vermutet, dass sie die Täterin ist. Am Ende des Romans begeht Nikolai, der mit Dascha, der Schwester des ermordeten Schatows, ins Exil in die Schweiz gehen sollte, aus Schuldgefühl Selbstmord.

2.1.1 Der Bungalow auf der Drehbühne

Für diese erste Dostojewski-Bearbeitung Castorfs baute der Bühnenbildner Bert Neumann, der seit ein paar Jahren der offizielle Bühnenbildner Castorfs war, eine zerbrechliche Kiste aus Pressholz, die einem modernen und billigen Bungalow ähnelt: „Bert Neumanns Bühnenbild hat die unkomplizierte Form einer Fertigbau-Baracke, die oft auf der Drehbühne kreiselt und dabei aus dem Schornstein qualmt wie eine alte Lokomotive.“⁴⁶



Bild 1

⁴⁶ WILLE, Franz: „Aufführungen“, in: *Theater heute* 6 (1999), S. 56.

Die Schönheit war nicht das Ziel des Bühnenbildners. In ihrer Beschreibung des Bühnenbildes betont Mathilde La Bardonnie die Hässlichkeit wie folgt:

La Datcha [...] est perdue au milieu de la steppe, nulle part, avec sa baie vitrée en équerre laissant voir deux canapés en Skaï blanc, plus la télé qui doit passer en boucle un succédané trash de *La Dolce Vita*. Dehors, pour seule végétation un cactus géant résume la laideur atroce dans un bac grisâtre. La Datcha n'est pas en sombre bois romantique: c'est un bungalow en mince aggloméré, un parallélépipède genre Algeco, décor dégueulasse d'un futurisme intemporel [...]⁴⁷

Diese Konstruktion sieht so hässlich aus, dass sie ästhetisch fesselnd wird. In der Regel wird die Realität in der Kunst schöner geschildert⁴⁸, jedoch beschließen Castorf und Neumann mit den *Dämonen*, sie als schlechteres Abbild von ihr zu zeigen. Die Akkumulation von hässlichen Elementen gibt dem Bühnenbild Anziehungskraft. Die Hässlichkeit des Bühnenbildes, die fast Ekel erregt, wirkt zwangsläufig auf den Zuschauer, der von dieser merkwürdigen Installation schockiert oder verwirrt wird.

Diese unschöne Datscha, in der die Haupthandlung des Romans Dostojewskis, die überraschend dargestellt wird, stattfindet, ist wahrscheinlich eine metonymische Illustration des Stadtbildes des Post-Wende-Ost-Deutschlands und sogar des postsowjetischen Russlands, die noch zehn Jahre nach der Wende im Vergleich zum kapitalistischen Westen hässlich und baufällig aussahen. Dies bestätigt Franz Wille in seinem Artikel über die *Dämonen* für die Zeitschrift *Theater Heute* (1999): „Für Frank Castorf und seine Schauspieler ist Dostojewskis russisches Panorama aber nicht die Vorahnung das sowjetische Drama von Lenin zu Stalin bis Breschnew, sondern die Beschreibung der postsowjetischen Gegenwart“⁴⁹. Darüber hinaus erreicht die Metapher der Zerbrechlichkeit und des Niedergangs am Ende der Aufführung ihren Höhepunkt, als die Mauern aus Pressholz zersplittern und auf diese Weise nur das Skelett des Hauses übrig bleibt.

⁴⁷ LA BARDONNIE, Mathilde: „À Chaillot, Frank Castorf adapte passionnément Dostoïevski. ‚Démon‘ est merveille“, in: *Libération*, 17. 01. 2001, S.43.

⁴⁸ Dies gilt jedoch nicht für die Ästhetik der Moderne.

⁴⁹ WILLE, Franz: *op.cit.*, S. 56.



Bild 2

Es ist zu bemerken, dass die Datscha Neumanns im Laufe der Aufführung dank der Drehbühne periodisch kreiselt, so dass das Publikum alle Ecken dieses Hauses sehen kann. Die Aussichtswechsel, die die Rotation der Bühne ermöglichen, geschehen hauptsächlich während der Szenenübergänge, was manchmal versteckte Schauspieler erscheinen lässt und eine symbolische Veränderung der Kulisse erzeugt. Auch wenn der Zuschauer immer die gleiche Datscha sehen kann, stellt die Bewegung der Bühne den Übergang zu einem anderen dramatischen Ort dar, das heißt, zu einer anderen Stelle, wo die Handlung des Romans sich abspielt. Zum Beispiel als Nikolai in sein Geburtshaus – den Familiensitz Stawrogins – zurückkehrt, befindet sich die Datscha in Frontalstellung zum Publikum, das heißt, dass die Fassade vor den Augen des Zuschauers liegt. Allerdings wird die Datscha so gedreht, dass die Rückseite des Bühnenbildes sich dem Zuschauer darbietet, als die Handlung des Romans sich im Haus Schatows abspielt. Auf diese Weise versteht das Publikum, dass die Handlung sich woanders abspielt, auch wenn keine wirkliche Veränderung der Kulisse stattfindet und der szenische Ort relativ wenig geändert wird.

In einem anderen Zusammenhang hat diese Rotation eine Enthüllungs- und Bedeckungsfunktion. Anders gesagt, ermöglicht die Bewegung der Bühne einerseits dem Publikum, die Datscha in ihrer Gesamtheit zu sehen, und andererseits den Schauspielern, sich in der Datscha zu verstecken, wenn sie die Rückseite zeigt. Somit hat der Zuschauer Zugang zur Intimität der Figuren, und gleichzeitig wird seine Aussicht relativ beschränkt. Diese Bewegung wirkt sich daher direkt auf den „Spielzustand“ der Schauspieler aus, die in dieser Konstruktion ihre Rolle spielen müssen. Deshalb baute Bert Naumann ein Bühnenbild, wie er selbst behauptet, in dem man wirklich leben kann:

„Meine Sehnsucht ist es“ sagt Bert Neumann, „Räume zu schaffen“ in denen man sich wirklich gerne aufhält; in seinem „Dämonen“-Bungalow schauten sich die Schauspieler hinter verschlossenen Rolläden „La Dolce Vita“ an, während die Zuschauer nur die Fassade sahen, und die Zimmerfluchten, die er vor über einem Jahr für Renè Pollesch in den Prater der Volksbühne gebaut hat, sind mittlerweile gut eingewöhnt“.⁵⁰

Eine letzte Bemerkung über die Rotation ist ästhetischer Natur. Wie schon erwähnt, brachten Castorf und Neumann mit dieser Datscha ein schlechteres Abbild der Realität auf die Bühne. Allerdings erzeugt die Drehung der Bühne einen merkwürdigen Schönheitseffekt. Weil dieses Bühnenbild ziemlich groß ist, wirkt seine Bewegung eindrucksvoll. Das Publikum wird von seiner ersten Rotation überrascht und von der folgenden fasziniert. Allerdings ist ein anderes Verfahren noch schöner und beeindruckender. Die Figuren gehen, wenn sie sich von einem Ort zu einem anderen begeben, während die Bühne in die andere Richtung gedreht wird. Somit sieht der Zuschauer einen gehenden Schauspieler, der an der gleichen Stelle bleibt, während sich das Bühnenbild hinter ihm sich bewegt. Der Effekt ist verwirrend und wirkt surrealistisch. Dementsprechend entsteht, durch diese Bewegung und Entwicklung der Bühne, aus der hässlichen Datscha ein sehr überraschendes und faszinierendes Kunstwerk.

Neben der Datscha liegt ein von einem Steinweg durchquerter Swimmingpool, der auch ein künstlicher Teich sein kann, in dem die Schauspieler laufen und schwimmen können.



Bild 3

⁵⁰ DIEZ, Georg: „Der Neonrealismus. Warum der Bühnenbildner Bert Neumann eine ganze Stadt in die Berliner Volksbühne baut“. in: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*. 13. 10. 2002.

Dies beschreibt Viola Bolduan in ihrem Artikel über *Die Dämonen* für die Zeitung *Wiesbadener Kurier* wie folgt: „Flach ist das Wasser im unvermeidlichen Pool und hat irgendwo doch seine gefährliche Tiefe, in der man noch richtig nass werden kann.“⁵¹ Während der ersten Stunde der Aufführung gehen die Schauspieler um den Swimmingpool herum. Niemand wird nass, und das Wasser scheint unfreundlich und sogar gefährlich zu sein. Als Jedoch die Verschwörung Pjotr Werchowenskis bekannt wird, werden fast alle Figuren nass; mit der Ausnahme von Pjotr Werchowenski, der mit einem Gartenschlauch einen „simulierten Pipi“ in den Swimmingpool macht.



Bild 4

Wenn die Figuren in den Swimmingpool tauchen, symbolisiert wahrscheinlich dieser Akt einen Versuch, Sünden abzuwaschen. Je größer die Sünden einer Figur sind, desto tiefer taucht der Schauspieler und desto länger bleibt er im Wasser. Als Schatow, der die Ideologie der Gruppe Werchowenskis nicht mehr teilt, über einen möglichen Verrat ausgefragt wird, taucht er sehr tief und bleibt mindestens eine Minute unter Wasser. Dieser Moment ist deswegen überraschend und unerwartet, weil die Mehrheit der Fläche des Swimmingpools eine Tiefe von einigen Zentimetern hat, und die Figuren, die sich bis dahin nass machten, im Pool nur geplanscht haben. Ein anderes bedeutendes Beispiel ist das lange Baden der nackten Nikolai und Dascha im tiefen Teil des Swimmingpools. Gerade vor diesem Moment im Wasser gibt Nikolai Dascha seine Untat bei einer jungen Mädchen zu. Somit stellt das Baden

⁵¹ BOLDUAN, Viola: „Leben ist eine gut gespielte Beiläufigkeit“, in: *Wiesbadener Kurier*, 08. 05. 2000.

ohne Kleidung zweifellos einen Versuch für Nikolai dar, seine Sünden abzuwaschen und sich von seinem Schuldgefühl zu befreien. Die Szene endet mit dem Versprechen von Dascha: sie verspricht ihm, wenn niemand etwas von Nikolai wissen wollen würde, mit ihm in die Schweiz zu fliehen, um ein neues und verstecktes Leben anzufangen.

Um mit dem Swimmingpool abzuschließen, muss man erwähnen, dass die Präsenz von Wasser auf der Bühne einen besonders faszinierenden Effekt erzeugt. Das Wasser und seine Materialität trennen sich vom Rest des Bühnenbildes, das seinen künstlichen Aspekt deutlich zeigt. Auf diese Art bringt das Wasser den Zuschauer zur Realität sowie zur Welt der Sinne zurück. Denn das Baden ist ein wirkliches Baden, und keine Darstellung. Die Anwesenheit von Wasser – und andere Verfahren, die im Schauspiel liegen, und die später behandelt werden – lässt daher einen Kontrast zwischen Wirklichkeit und Darstellung bilden, der die Authentizität der Aufführung betont.

2.1.2 Die Musik auf der Bühne

Die meiste der Musik in den *Dämonen* wird von akustischen Instrumenten erzeugt (hauptsächlich Klavier, aber auch Posaune), deren Musiker sich direkt auf der Bühne befinden. Als der Zuschauer ein Tonband hört, begleitet die Musik die Handlung in gleicher Weise wie Filmmusik. Allerdings nimmt sie an der Aufführung als kleine Nummer direkt teil, wenn sie wirklich auf der Bühne gespielt wird. Sir Henry, der auch eine kleine Rolle (der Verlobte Lisaweta Nikolajewnas) auf Englisch spielt, bemüht sich auf das Klavier, um schöne und aufmunternde Stücke in der Datscha schallen zu lassen. Die Musik, die Sir Henry am Flügel in der Datscha spielt, geht im Bühnenbild auf und erzeugt den Eindruck von Gemütlichkeit und Leben. Diese Musik ist, wie das Wasser, „organisch“ sowie natürlich und wirkt damit spontan und echt. Ein schönes und berührendes Musikstück spielt am Ende der Aufführung, als die Mauern auf dem Boden liegen und das Innere der Datscha ganz sichtbar ist. In diesem Moment kreiselt das Bühnenbild, während Sir Henry am Flügel und Bernhard Schütz (Schatow) mit der Posaune eine traurige Freejazz-Improvisation aufstimmen. Wie die anderen Musikeinsätze erzeugt diese Stück Gefühlsreaktionen, die das Publikum in die Echtheit der Gegenwart setzt.

2.1.3 Sich die Langeweile vertreiben

Das Schauspiel in den *Dämonen* von Castorf ist kontrastreich. Ruhige Momente und gewaltige Krisen bestimmen den Rhythmus der Aufführung. Dies bestätigt Viola Bolduan:

Frank Castorf bringt insgesamt 15 Personen auf die Bühne, in lautem turbulenten Durcheinander mit Wodka und Striptease auf dem Flügel, und gibt seinem Stück doch immer wieder Ruhepunkte, an denen das Publikum still hineinschauen kann durch die großen Fenster dieses Flachbaus, der die Optik beherrscht.⁵²

Auch wenn die Darsteller im Ruhestand sind, ist ihre Energie unbegrenzt. Das Aufflammen bleibt immer latent. Alle Figuren haben jederzeit das Potenzial zu explodieren. Die Szene zwischen Schatow und Marja Timofejewnas vor der Ankunft Nikolais stellt ein gutes Beispiel dafür dar. Die junge und zarte Frau redet mit Schatow hauptsächlich mit einer schwachen und hohen Stimme. Doch als Schatow sie nur ein wenig ärgert, bricht sie in Schreie aus und schlägt sogar mehrmals mit seinem Spazierstock auf die zerbrechlichen Mauern der Datscha. Die Slapstick Szene Henry Hübchens (Stepan Trofimowitsch) ist in diesem Zusammenhang erwähnenswert. Nach einer ziemlich heftigen Diskussion mit seinem Sohn Pjotr entschließt sich Stephan Trofimowitsch, sich in einen Liegestuhl zu legen. Er versucht, die Ruhe zu bewahren und es gelingt ihm auch. Allerdings hat er einige Schwierigkeiten mit dem einfachen Mechanismus des Plastikstuhls. Er bittet seinen Sohn um Hilfe, der jedoch nur lacht und sich nicht rührt. Schließlich fällt Stephan Trofimowitsch in den Swimmingpool; er wird nass und ist zuerst ratlos und dann wütend. Die Szene, die ruhig angefangen hatte, aber komisch und lustig geworden ist, endet in einer Apotheose der Wut und wirkt im Überblick dramatisch.

Diese Momente, in denen die Figuren die Kontrolle verlieren, bringen das Publikum zum Lachen, allerdings sind sie auch tragische Bilder von Menschen, die sich ohne Drang und Motivation in einem langweiligen Leben selbst zugrunde richten. Dies kommentiert Peter Laudenbach in seinem Artikel *Save our Soul* für die Zeitschrift *Tip*: „Das alles in völliger Lethargie, in einer Trägheit, die noch Henry Hübchens Duell mit einem Liegestuhl

⁵² BOLDUAN, Viola: *op.cit.*

oder Martin Wuttkes rasante Clownspesen im Tanz mit einem Revolver in einen Hauch Müdigkeit und Existenzvergessenheit tauchen.“⁵³

Darüber hinaus geben diese Augenblicke der Übertreibung dem Spiel der Darsteller eine gewisse Künstlichkeit und zielen überhaupt nicht auf Identifikation. Allerdings verleihen die Kontraste, welche die Exzesse im Spiel erzeugen, den Ruhepunkten eine überzeugende Echtheit. Nach den Krisen, die provozierend sein können, kommt ein Ruhepunkt, der die authentisch wirkt. Die heftigen Gefühlsausbrüche schockieren und machen das Publikum aufmerksam, so dass der Zuschauer sich besser auf die ruhigen Momente konzentrieren kann und den Eindruck hat, dass die Figur und der Schauspieler sich vereinigen. Dieses Verfahren erreicht seinen Höhepunkt am Ende der Aufführung, als Herbert Fritsch (Kirillow), der mit einem jungen Mädchen redet, das Publikum direkt anspricht. Er spricht über die Existenz von Gott und interagiert mit dem Publikum. Er gibt aber niemals seine Rolle auf. Der Zuschauer weiß nicht, ob der Schauspieler oder die Figur spricht. Es sind nämlich die beiden, weil die Figur Kirillows Herbert Fritsch geworden ist. Die Figur, die der Schauspieler darstellt, ist vornehmlich von der Persönlichkeit des Darstellers geprägt. Dann treten die anderen Schauspieler auf und sagen ein gemeinsames, unpassendes und dadurch lachhaftes „Ciao“.



Bild 5

Dies stellt einen Bruch in diesem berührenden Moment dar und setzt definitiv der Aufführung ein Ende. Das „Ciao“ funktioniert wie der brechtsche Verfremdungseffekt. Es

⁵³ LAUDENBACH, Peter: „Save our Souls“, in: *Tip*, 12. 1999.

bringt das Publikum in die Wirklichkeit, das heißt in die Gegenwart der Aufführung und bedeutet: „das war nur Theater.“

Um abzuschließen, muss man einige Wörter über die Körper der Schauspieler hinzufügen. Da die Gestik manchmal hoch stilisiert ist, wird die Aufmerksamkeit der Zuschauer direkt auf die Materialität der Körper gerichtet, wobei oft die Wörter vergessen werden. Über dies äußert sich Barbara Petsch in ihrem Artikel *Sackerltee statt Samovar* für die Zeitung *Die Presse* folgendermaßen: „Castorfs Inszenierung wirkt virtuos – dank Darstellern, die mit Körpersprache mehr sagen als mit Worten“⁵⁴. Die Handlung des Romans wird auf diese Weise gewissermaßen nicht nur durch den Text dargestellt, sondern auch durch die Inszenierung und die Körpersprache der Darsteller. Weil die Schauspieler ihre Idiosynkrasien besitzen, bringen sie einen Teil ihres Lebens in die Aufführung. Die Inszenierung in *Die Dämonen* ermöglicht den Schauspielern, den Körper in seiner gesamten realistischen Dimension zu nutzen. Die Authentizität der Aufführung wird dadurch erheblich betont.

⁵⁴ PETSCH, Barbara: „Sackerltee statt Samovar“, in: *Die Presse*, 11. 05. 1999.

2.2 Der Idiot: Frank Castorfs Stückfassung nach Dostojewski, in der Neustadt von Bert Neumann

Die Premiere der Stückfassung des Romans *Der Idiot* fand am 15. Oktober 2002 auf der großen Bühne⁵⁵ der Volksbühne Berlin statt. Diese Theatervorstellung, die sechs Stunden dauerte, hatte einen gewissen Erfolg. Die Vorstellung und einige ihrer Mitarbeiter wurden mit bedeutenden Preisen ausgezeichnet, darunter die Preise der Zeitschrift *Theater Heute* für bestes Schauspiel – Martin Wuttke (Fürst Myschkin) – , das Bühnenbild – Bert Neumann – und die Inszenierung des Jahres (2002-03); das Stück gewann ebenso den Friedrich-Luft-Preis der *Berliner Morgenpost* für die beste Berliner Theateraufführung des Jahres 2002.

Wie im letzten Abschnitt werden wir erstens einen Überblick über den Plot des Romanes von Dostojewski erstellen. Der junge und arme russische Prinz, Fürst Myschkin kehrt nach einem vierjährigen Aufenthalt in einer Schweizer Heilanstalt in seine Heimat Sankt Petersburg zurück. Dieser Mann ohne große Lebenserfahrung, der an Epilepsie leidet, wird von den anderen Figuren als Idiot bezeichnet. Während seiner Rückkehr trifft er im Zug Rogoschin, zu dem er ein gespanntes Verhältnis haben wird, weil die beiden Männer sich in die gleiche Frau, Nastassja Filippowna, verlieben. Als er in den Kreis der Jepantschin-Familie eingeführt wird, freundet er sich mit der Frau des Generals, Jelisaweta Prokofjewna Jepantschina (geborene Myschkina), an und er verliebt sich in die jüngste Tochter des Jepantschin Paars, Aglaja. Die Wünsche und die Sehnsüchte der Zentralfigur verwirklichen sich im Verlauf der Handlung nicht. Nastassja Filippowna, die ein diebisches Vergnügen dabei empfindet, Männer zu quälen, wird von Rogoschin ermordet. Myschkin macht sich zu seiner Beziehung mit Aglaja lächerlich und wegen Nastassjas Todes wird er wieder krank und sogar apathisch.

⁵⁵ Eigentlich fanden die Premiere und die folgenden Aufführungen in der *Neustadt*, einem Bühnenbild von Bert Neumann, statt, in dem andere Vorstellungen auch aufgeführt wurden, darunter *24 Stunden sind kein Tag. Escape from New York* nach John Carpenter inszeniert von Renè Pollesch, die ebenso als 4-teilige TV-Serie verfilmt wurde. Im Laufe der Arbeit wird gezeigt, dass dieses Bühnenbild die Konstellation der großen Bühne und ihren Zuschauerraum völlig verändert hat, sodass die große Bühne von da an *Neustadt* genannt wurde.

2.2.1 Zuschauer auf der Bühne – Bühnenbild im Zuschauerraum

Reinhard Wengierek, Journalist bei der *Berliner Morgenpost*, bietet einen interessanten Überblick über die *Neustadt* von Bert Neumann in seinem kurzen Artikel *Neustädter Totaltheater*:

Verschwunden sind Bühne und Zuschauersaal. Stattdessen Sperrholzkisten mit Türen, Fenstern, Dächern. Lauter kleine Wohnmaschinen. Dazu Kosmetiksalon, Shops, Kneipe, Bar ‚Las Vegas‘ und Partnervermittlungsstudio ‚Happy Time‘. Alles was eine Stadt braucht. Verschachtelt, übereinander getürmt. Vom Rundhorizont bis dorthin, wo sonst die letzte Parkettreihe ist. Treppe als Markplatz und fahrbare Tribünen (getarnt als Hotel ‚Romantic World‘) dazwischen, sozusagen Beobachtungsposten fürs Publikum.⁵⁶

Da sie als Bühnenbild eine entscheidende Rolle in dieser Produktion spielt, ist es besonders relevant, zuerst diese *Neustadt*, die außergewöhnliche Theaterdekoration, vorzustellen, in der die Inszenierung Castorfs stattfindet.

Die Mehrheit der großen Theaterbühnen Europas sind mit drehbaren Systemen ausgestattet, die dank einer 180° Rotation schnelle Szenenwechsel ermöglichen.

Zu dieser Kategorie gehört zweifellos die Volksbühne Berlin, die eines der wichtigsten Theater Europas darstellt, und in der man dieses System jahrelang benutzt hat, um den Zauber des Theaters wirken zu lassen. Allerdings verwendet man die Drehbühne in *Der Idiot* auf originelle Weise. Statt die Kulisse kreisen zu lassen, mit dem Ziel eine andere auftauchen zu lassen, schaut sich das Publikum in diesem Fall die Aufführung direkt auf der Drehbühne sitzend an. Hierdurch wird das Blickfeld der Zuschauer breiter. Für das Stück hat Bert Neumann ein dreistöckiges Gerüst gebaut, dessen Grundriss ein rechter Winkel ist. Zwischenwände teilen das Publikum in mehrere Zuschauergruppen und bilden auf diese Weise kleine Logen.

⁵⁶ WENGIEREK, Reinhard: „Neustädter Totaltheater“. in: *Berliner Morgenpost*, 22. 9. 2004.



Bild 6



Bild 7

Darüber hinaus besitzt jede Publikumsinsel ihren eigenen Fernseher, der über den Köpfen der Zuschauer hängt und überträgt, was die Kameras filmen. In dieser Konstruktion können etwa 200 Zuschauer sitzen. Rings um die Sitzreihen befindet sich die Kulisse, die sich auch inmitten des Zuschauerraums befindet, von dem aus sich die Zuschauer normalerweise die Aufführung anschauen.

Auf der Bühne zur Linken der Zuschauer steht ein vierstöckiger Bau aus Wellblech. 12 Fenster ohne Scheibe zeigen die verschiedenen Zimmer dieser Konstruktion, die an einen Wohnblock mit Sozialwohnungen denken lässt.



Bild 8

In jedem Fenster hängen Jalousien oder – im Erdgeschoss – Gitter. Mitten im obersten Fenster erkennt man einen gegen das Publikum geneigten Fernseher, der wie die in den „Logen“ das überträgt, was live gefilmt wird. Die Handlungen, die in diesem Teil des

Bühnenbildes stattfinden, wurden hauptsächlich in den Räumen im ersten und zweiten Stock inszeniert, d.h. in den Wohnungen von Nastassja Filippowna und von der Jepantschin Familie.

Auf der anderen Seite der Bühne sind zwei Gebäude zu sehen. Erstens sieht man ein Haus mit drei Etagen, in dessen Erdgeschoss das Schaufenster der Bar *Las Vegas* zu sehen ist.



Bild 9

Weiterhin gibt es das Haus Rogoshins. Auf dessen Dach befindet sich eine riesengroße Leinwand, welche die gleiche Übertragungsfunktion wie die Fernseher hat.



Bild 10

Außerdem führt eine riesig weite Treppe auf zwei Hochflächen, die den ganzen Zuschauersaal ausfüllen.



Bild 11

Auf der ersten Ebene befindet sich links (aus der Perspektive der Zuschauer) eine Trinkhalle aus Sperrholz. Auf der anderen Seite ist im Vordergrund ein kleiner Friseursalon zu sehen. Etwas höher auf dem zweiten Plateau steht links (aus der Perspektive der Zuschauer) ein Eingang zu einem Parkplatz. Rechts erkennt man einen Mini-Supermarkt im Vordergrund, der auch als Lagerplatz dient. Dahinter stellt ein Gebäude mit zwei Stockwerken ein Reisebüro dar. Über den Eingang zum Parkplatz hängt eine weite Leinwand, und ganz im Hintergrund zeigt sich die Skyline einer x-beliebigen Metropole.

Weil der Aufbau vom Zuschauerraum aus wirklichkeitsgetreu aussieht, da die verschiedenen Gebäude mit echten Möbeln und Haushaltsgeräten⁵⁷ ausgestattet sind, wäre es eventuell legitim zu behaupten, dass das Bühnenbild von Neumann vom Hyperrealismus geprägt ist. Aber dies ist nicht der Fall. Schon wenn man den Fassaden etwas näher kommt⁵⁸, bemerkt man, wie Brigitte Salino erklärt, dass sie nicht ausgefeilt sind:

Car la *Neue Stadt* [sic] n'est pas qu'un décor. C'est aussi un champ d'expérimentation où les spectateurs peuvent se promener, comme dans les coulisses ou un studio de cinéma qui ne viserait pas l'excellence de la reconstitution. Quand on s'approche des façades, on se rend compte que rien

⁵⁷ Zum Beispiel ist der Wasserhahn des Friseursalons tatsächlich an fließendes Wasser angeschlossen.

⁵⁸ Das Publikum hatte die Möglichkeit, sich während der Pause frei im Bühnenbild zu bewegen.

n'est figolé: la ville de Bert Neumann ne cache pas qu'elle est une enclave temporaire dans la Volksbühne et dans Berlin.⁵⁹

Darüber hinaus ist die *Neustadt* kein Abbild einer echten Stadt. Obwohl sie ein riesiges Bühnenbild ist, besteht sie nur aus einigen zusammengesetzten Gebäuden, die eine echte Stadt evozieren und darstellen, wie Neumann selbst behauptet:

In der Neustadt gibt es zum Beispiel einen Hafenausblick, der sehr echt aussieht. Aber man sieht die Ränder. Ich werde immer sauer, wenn mir im Theater eine Illusion als echt verkauft werden soll. Wenn sie aber als Zitat erscheint, habe ich Spaß dran: Das Meer aus Tüchern, wie bei Fellini. So eine Naivität gefällt mir.⁶⁰

Paradoxerweise hat dieses riesige Bühnenbild, das dem Zuschauer sehr viel zu bieten hat, eine metonymische Funktion. Die kleine *Neustadt* besteht aus Realitätsfragmenten, welche die gesellschaftliche Vielfalt einer deutschen Stadt darstellen.⁶¹ Dazu äußert sich Peter Michalzik in seinem Aufsatz, *Das Bild, die Frau, die Epilepsie und die Scham. Frank Castorfs Inszenierung von Dostojewskis Roman Der Idiot* folgendermaßen:

Mit dieser Stadt ist eine Tendenz zu einem vorläufigen Ende gekommen, die mit Castorfs *Endstation Amerika* nach Tennessee Williams und den *Dämonen* begonnen hatte: Neumann hat dabei das Theater als eigenes Biotop erfunden, als Lebensraum, der Realismus und Künstlichkeit auf einer neuen Ebene mischt, wo das Soziale weiter ins Theater integriert werden kann [...].⁶²

Dieses Stadtbild kann nur auf der Bühne existieren. Zum einen, weil die Gebäude wegen ihrer zerbrechlichen Konstruktionen schlechtem Wetter in der Realität nicht standhalten könnten, aber vor allem da die verschiedenen Konstruktionen aus komplett unterschiedlichen Milieus stammen. Infolgedessen wird die Gesamtheit des Bühnenbildes, das mit verschiedenartigen isolierten realistischen Elementen gebildet wurde, nicht hyperrealistisch, sondern surrealistisch. Georg Diez kommentiert dies wie folgt: „Wirklichkeit kommt auf Neumanns Bühnen höchstens als Wirklichkeitszitat vor, als

⁵⁹ SALINO, Brigitte: „Un ‚Idiot‘ pour réinventer Berlin“. in: *Le Monde*. 27.10.2002.

⁶⁰ KRANZ, Olivier: „Raum Installateur (Interview mit Bert Neumann)“. in: *Berliner Morgenpost*, 01. 07. 2003.

⁶¹ Das Bühnenbild respektiert nicht die Epoche, in der die Handlung sich spielt. Dies erzeugt einen Verfremdungseffekt. Darüber werden wir im dritten und vierten Kapitel reden.

⁶² MICHALZIK, Peter, „Das Bild, die Frau, die Epilepsie und die Scham. Frank Castorfs Inszenierung von Dostojewskis Roman Der Idiot“, in: LUTZ, MACHO, STAUPE, ZIRDEN (Hrg.): *Der (Im-)Perfekte Mensch Metamorphosen von Normalität und Abweichung*. Köln: Böhlau Verlag 2003, S. 320.

Videobild, als Warenschild, als Neonzeichen. Neumanns Erfindung ist der Naturalismus einer denaturierten Welt⁶³

Wie das Bühnenbild zielt das Schauspiel – auf seine eigene Weise – nicht die Realität abzubilden, sondern die Wirklichkeit der Aufführung zu betonen. Im nächsten Punkt werden wir die Arbeit der Darsteller untersuchen.

2.2.2 Hysterie auf der Bühne

Da drei starke, impulsive und leidenschaftliche Figuren, in diesem Fall Aglaja und Jelisaweta Jepantschina sowie Nastassja Filippowna, im Mittelpunkt der Geschichte stehen, ist es nicht weiter verwunderlich, dass fast alle Figuren hysterische Reaktionen aufweisen. Die drei weiblichen Figuren geben den Ton an und die anderen ziehen mit übersteigerten Gefühlen nach. Die Energie erreicht gleich zu Beginn der Aufführung einen Höhepunkt und letzterer dauert bis zum Ende der Show. In den *Dämonen* erleben die Figuren auch hysterische Krisen, aber der *Idiot* ist eine sechs Stunden lange hysterische Krise, die oft unerträglich wird. Dementsprechend klingen die Ausdrücke der Schauspieler übertrieben, aber niemals falsch. Dies fasst Robin Detje so zusammen: „Es geht nicht um die äußerliche Wirklichkeitstreue, es geht um die Wahrheit der Gefühle, die um jeden Preis veräußert werden muss. Der Mensch spricht bei Castorf erst wahr, wenn er kreischt.“⁶⁴ Die Handlungen degenerieren zwar häufig bis zum Unsinn und Schmierentheater, aber dies wirkt nicht einmal vulgär. Man will keinen Effekt erzeugen. Der Regisseur hat seinen Schauspielern nur Freiheit gegeben und diese freuen sich darüber, sie auszuleben. Somit hat der Zuschauer den Eindruck, dass die Arbeit der Darsteller ein Spiel ist.

Castorf entwickelt Verfremdungsstrategien. Wenn Myschkin am Anfang der Aufführung zum Beispiel den Slapsticktrick der Banane unerträglich wiederholt, ist es, doch keineswegs um eine komische und verfremdete Realität zu erzeugen, sondern um gleichzeitig die tiefe unterentwickelte emotionale Intelligenz der Figur und die natürlichen Triebe der Schauspieler zu zeigen und auf diese Weise den Abstand zwischen dem Zuschauer und den Darstellern zu eliminieren. „Wir müssen – immer wieder durch Slapstick gebrochen – in

⁶³ DIEZ, Georg: *op.cit.*

⁶⁴ DETJE, Robin, *op.cit.*, S. 170.

eine merkwürdige, tiefende Realität kommen.’ Wirklichkeitstreu ist das Ziel – ohne Slapstick glaubt Castorf nicht, es überhaupt mit Wirklichkeit zu tun zu haben.⁶⁵

Ein anderes Verfremdungsverfahren, das in *Der Idiot* verwendet wird, erzeugt fesselnde Effekte. Castorf lässt in gewissen Momenten jene Schauspieler, die fremder Herkunft sind, sich in ihrer eigenen Sprache ausdrücken. So schreien die drei Schwestern Jepantischna (Margarita Breitreiz, Irina Potapenko und Cordelia Wege) Fürst Myshkin im Friseursalon auf Russisch an. Warwara Ardalionowna (Brigitte Cuvelier) äußert sich häufig auf Französisch und Antip Burdowski (Sir Henry, der aus Quebec kommt) spricht auf Englisch und singt auf Französisch⁶⁶. Als Sir Henry sich als Burdowski vorstellt, erklärt er: „Hi, I am Burdowski and I come directly from Quebec.“ Die Darsteller geben ihre Rollen nicht auf, aber sie integrieren teilweise ihre tatsächliche Identität. Sie befinden sich daher zwischen Darstellung und Wirklichkeit, d.h. die Realität spielt eine Rolle in der Repräsentation.

Das Schauspiel ist alles in allem nicht wirklichkeitsgetreu, aber gleichzeitig auch keine abstrakte und verfremdete Konstruktion, die sich vom realen Leben unterscheidet; das Schauspiel in *Der Idiot* ist Castorfsgetreu. Auf diesen Punkt wird im letzten Kapitel eingegangen. Wir werden unter anderem untersuchen, inwiefern unterscheidet sich die Verfremdungsstrategien Catsosfs von dem Brechtschen Verfremdungseffekt.

Der nächste Punkt betrifft ein wichtiges Element dieser Theatervorstellung, der auch ein Akteur der Aufführung darstellt. Das heißt die Kameras, die allgegenwärtig sind. Wir werden nämlich ihre Rolle, Wichtigkeit und Implikationen während der Aufführung untersuchen.

2.2.3 Wie lassen sich die Kameras bemerken?

Bevor en detail erläutert wird, wie das komplexe Kamera-System mit der Videoübertragung konkret interagiert, ist es sinnvoll, in einigen Zeilen die Anordnung der Kameras und ihrer Anwendung zu machen. Wie schon erwähnt, ist es kein neues Phänomen, wenn Castorf die Videotechnik in seinen Inszenierungen integriert. Jedoch gewann die

⁶⁵ DETJE, Robin, *op.cit.*, S. 140-141.

⁶⁶ Er begleitet sich auf dem Piano und singt zwei Lieder von Gilles Vigneault, *Mon Pays* und *Gens du Pays*.

Präsenz dieser audiovisuellen Technologie in seinen Produktionen eine grundlegende Bedeutung, seit er mit dem jungen Filmregisseur und Kameramann Jan Speckenbach zusammenarbeitet. Dies behauptet Thomas Irmer in seinem Aufsatz über die Integration der Video in der Arbeit Castorfs, Renè Polleschs, und Olaf Nicolais: „Beyond any doubt, this development of new visual aesthetic in Castorf’s work was only possible because of his collaboration with another specialist, the video artist and camera operator Jan Speckenbach.“⁶⁷ Dieser Kinokünstler macht seinen technischen Sachverstand dienstbar und bietet seine gleichzeitig gepflegte und wissentlich nachlässige künstlerische Arbeit. Das heißt, dass die Fertiggestaltung, die Speckenbach bietet, scheint nicht sorgfältig. Allerdings ist dieser Eindruck der Nachlässigkeit gewünscht, um eine Ästhetik, die das filmische Medium betont und auffällig macht⁶⁸. Infolgedessen ist die Videotechnik in den Produktionen Castorfs, bei denen Speckenbach teilnimmt, effizienter. Das komplexe Videosystem, die wir im nächsten Abschnitt beschreiben werden, beweist, wie der Videokünstler professionell arbeitet.

In *Der Idiot* gibt es zwei Typen von Kameras: 3 Handkameras (Sony PD 150), deren Kameramänner⁶⁹, Speckenbach selbst und Andres Deinert sichtbar auf der Bühne sind; und 8 Überwachungskameras mit automatisierten Schwenk-Neige-Köpfen, die an den Mauern des Hauses des Generals Jepantschin hängen. Diese 8 Kameras sind auch sichtbar und filmen sich sogar gegenseitig. Die 3 Sony PD 150 liefern Bilder mit hoher Auflösung, während die Überwachungskameras die Handlungen in schlechter Bildqualität übertragen. Man kann die Bildpunkte wahrnehmen; die Tiefenschärfe ist zu groß, deswegen ist die Einstellung niemals scharf; die Beziehung Höhe/Breite/Tiefe ist nicht realitätsgetreu; und die Farben scheinen wässrig zu sein. Durch diese Nutzung der beiden Videomedien kontrastiert viel das Haus des Generals mit den anderen Orten, in denen die Schauspieler sich bewegen.

⁶⁷ IRMER, Thomas: *op.cit.*, S. 25.

⁶⁸ Dies ist ebenso das Ziel der Ästhetik von *Dogma 95*. Über diesen Zusammenschluss von Kinokünstlern werden wir im Übrigen kurz später reden. Eine Parallele zwischen der Arbeit Speckenbachs und der von den Dogma-Künstlern wird gezogen werden.

⁶⁹ Es gibt drei Kameras für zwei Kameramänner. Das heißt, dass die drei Kameras nicht gleichzeitig von den zwei Kameramännern manipuliert werden. Wegen des komplizierten Anschlusses, können die Kameramänner nicht die Kameras überall im Bühnenbild tragen. Deshalb gibt es mehr Kameras als Kameramänner.



Bild 12 (Sony PD 150)



Bild 13 (Überwachungskamera)

Die Live-Aufnahmen der Aufführung werden dem Publikum durch mehrere Verbindungsstellen übertragen. Die Kamerabilder erscheinen auf 12 Monitoren in den Zuschauerinseln; 2 Monitore innerhalb des „Spielplatzes“ der Bühnendarsteller; 2 Leinwände, die im Bühnenbild nicht geschickt wie die Monitore (die auch in der Wohnung Fernseher darstellen) integriert sind; und im Foyer der Volksbühne auf einer Kinoleinwand, welche die einzige Möglichkeit für die Zuschauer, die sich dort befinden, darstellt, sich die Aufführung anzuschauen.⁷⁰ Diese Video-Installation bietet daher ein überwältigendes mediales Angebot. Abgesehen von denjenigen, die sich die Aufführung nur dank der Kinoleinwand anschauen, können die Zuschauer sich mit dem Visuellen der Aufführung auf verschiedene Art und Weise in Verbindung setzen. Der Zuschauer hat nicht nur die Wahl zwischen der direkten Beziehung, ohne Medialisierung, mit den Darstellern und dem Video, sondern auch zwischen den verschiedenen audiovisuellen Verbindungsstellen.

2.2.4 Darstellende Funktionen der Kameras

In *Der Idiot* von Castorf haben die Kameras drei wichtige Funktionen: sie zeigen die Handlungen, die nicht direkt vor den Augen der Zuschauer stattfinden; sie vervielfachen die Perspektiven; und sie bieten Nah- und Großaufnahmen.

Bevor die Rolle der Kameras weiter analysiert wird, ist es wesentlich, dass folgende heikle Frage beantwortet wird: bietet Video bzw. das fotografische Verfahren eine

⁷⁰ Die Eintrittskarten für diese Sitzplätze kaufte man für nur fünf Euro.

Darstellung der Wirklichkeit oder setzt es uns in direkte Verbindung mit ihr? Viele Medienwissenschaftler wie Andrée oder Siegfried Kracauer schreiben der Fotografie und dem filmischen Verfahren das Vermögen zu, dem Zuschauer unmittelbar die Gegenstände zu zeigen. Die Kraft des fotografischen Mediums läge in der Tatsache, dass ein Film, ein Video oder ein Foto nicht eine Darstellung der Wirklichkeit präsentiert, sondern die Wirklichkeit selbst.⁷¹ Allerdings sind zahlreiche Theoretiker nicht dieser Meinung, darunter Thomas E. Wartenberg, der in seinem Aufsatz *Film und Representation* (2001) den Beweis dafür anführt, dass die Photographie tatsächlich eine Darstellung der Realität bietet.

Wir werden seine Argumentation hier kurz beschrieben. Zuerst legt er die These seiner Widersacher dar. Um das zu tun, fasst er die Schlussfolgerung des französischen Kinokritikers André Bazin zusammen, der seine Betrachtung dank der mechanischen spezifischen Besonderheit der Fotografie stützt:

The photographic image is the object itself; the object freed from the condition of time and space that governs it. No matter how fuzzy, distorted, or discolored, no matter how lacking in documentary value the image may be, it shares, by virtue of the very process of its becoming, the being of the model of which it is the reproduction; it is the model. [...] For the first time an image of the world is formed automatically, without the creative intervention of man [sic]⁷²

Trotz der Tatsache, dass die Bildqualität schlecht sein könnte und daher nicht realitätsgetreu, wird das fotografische Bild des Gegenstands nach Bazin das Objekt, weil die Interpretation und die technischen Fähigkeiten des Künstlers durch die mechanischen Reproduktion eliminiert werden. In diesem Zusammenhang vergleicht Bazin das filmische Medium mit prothetischen Sehgeräten, wie dem Teleskop und dem Mikroskop, die uns ermöglichen, die Realität genauer zu sehen.

Allerdings kann diese These relativ schnell entkräftet werden. Wartenbergs begründet sein erstes Argument mit dieser Aussage vom amerikanischen Philosophen Noel Carroll:

⁷¹ Kracauer ist allerdings darüber geteilter Meinung. In seinem Buch *The last things before the last* behauptet er, dass das fotografische Verfahren die Interpretation und die Repräsentation der Künstler eliminiert, trotzdem erzeugt die Fotografie einen gewissen räumlichen und zeitlichen Abstand mit dem fotografierten Gegenstand, weil das fotografische Bild immer zeitlich und meistens räumlich versetzt.

⁷² BAZIN, André: *What is Cinema?* 1. Bd.. Übersetzung Hugh Gray, Berkeley: University of California Press 1967, S.13.

Suppose that I am watching *Casablanca* and what I see on the screens is Rick's bar. I cannot, on the basis of the image, orient my body to the bar – to the spatial coordinates of that structure as it existed some time in the early forties in California (nor could I orient my body by means of the image to the putative fictional locale [in North Africa] of the film). The space, so to speak, between the set of Rick's bar and my body is discontinuous.⁷³

Es gibt daher einen bedeutenden Unterschied zwischen der fotografischen Reproduktion und den prothetischen Sehgeräten. Während ein Fernrohr oder eine Lupe die direkte Verbindung mit den Gegenständen bzw. die Kontinuität zwischen dem Wahrnehmenden und dem Wahrgenommenen bewahren, zeigt ein Filmbild dem Zuschauer Schauspieler oder Objekte, die sich nicht im gleichen Raum befinden. Die räumliche und zeitliche Kontinuität zwischen dem Publikum und dem Gegenstand oder die Ko-Präsenz vom Zuschauer und dem wahrgenommenen Objekt wird somit vom filmischen Verfahren gebrochen. Demnach ist ein Filmbild eine Darstellung der Wirklichkeit und nicht die Wirklichkeit selbst.

Im Kontext des *Idioten* von Castorf gilt dieses Argument allerdings nicht mehr. Da die Zuschauer (das Wahrnehmende) und die Schauspieler (das Wahrgenommene) „ko-präsent“ sind, mit anderen Worten, weil sie den gleichen Raum belegen, wird die räumliche und zeitliche Kontinuität gewahrt. Die Kameras übertragen nicht nur die Inszenierung live, sondern sie filmen auch Gegenstände und Menschen, die ohne ihre Hilfe direkt sichtbar und hörbar sind. Zeigen die Live-Übertragungen in dieser Theatervorstellung also keine Darstellungen, sondern die Realität selbst? Wir werden dank Bazin selbst beweisen, dass es nicht der Fall ist.

Zwei weitere Argumente, die aus der zwiespältigen Aussage Bazins stammen, werden beweisen, dass dies nicht der Fall ist. Das erste formuliert Wartenberg im Zusammenhang mit der Diskontinuität von Carroll. Bazin schrieb, wie bereits erwähnt, „The photographic image is the object itself.“ Wartenberg betont das Wort *Image*, das eine Vorstellung impliziert: „What is significant about this display is not the fact that it is spatially detached from the space that my body occupies, but that it presents an image through which I see the

⁷³ CARROLL, Noel: *Theorizing the Moving Image*. New York: Cambridge University Press 1997, S. 62.

objects it displays.“⁷⁴ Er macht darauf aufmerksam, dass die fotografischen oder filmischen Werke im Gegensatz zu den prothetischen Sehgeräten uns nicht in direkte Verbindung mit dem vorgestellten Gegenstand setzen, sondern in Verbindung mit seinem Bild, das dementsprechend eine Darstellung ist:

Once we are looking at an image of a thing rather than the thing itself, we are in the realm of representation. Whereas devices that employ lenses like glasses, microscopes, and telescopes work without the mediation of an image, mirrors and cameras do not. For this reason, they involve representations of objects rather than their direct presentation.⁷⁵

Das zweite Argument betrifft das Wort *automatically* und diesen Ausschnitt in der Aussage Bazins: „No matter how fuzzy, distorted, or discolored [...] the image may be.“ Bazin behauptet, dass das fotografische Verfahren sich von anderen Medien – wie der Malerei – unterscheidet, weil es sich mechanisch bzw. automatisch erledigt, das heißt: ohne den kreativen Eingriff des Menschen, der zwangsläufig seine Interpretation bietet. Man muss nämlich annehmen, dass die Aufnahme des Bildes sich dank der Wirkung des Lichts auf den Film oder den Sensor automatisch ereignet. Dennoch gibt es eine Reihe Faktoren, die vor und nach dieser Aufnahme vom Menschen kontrolliert werden müssen. So wird die Interpretation nicht im Prozess der Fotografie eliminiert. Die Kamera ist in gleicher Weise wie der Stift oder der Pinsel ein Medium, das einen „Manipulator“ verlangt. Der Fotograf oder der Kameramann muss vor der Auslösung des „automatischen“ Prozesses das Objektiv und seine Blende, die Verschlusszeit (beim Film), die Lichtempfindlichkeit und die Bildeinstellung wählen. Danach finden das Entwickeln oder die digitale Bearbeitung, der Schnitt (beim Film), und die Post-Produktion statt, die heute mehr und mehr die Drei-D-Grafikverarbeitung impliziert. Alle diese Faktoren bestimmen, ob das Bild – bewusst oder nicht – realitätsgetreu ist, ob die Farben, die Perspektive, die Verhältnisgleichung und die Schärfe „echt“ wirken oder nicht. Infolgedessen ist das kreative Handeln des Menschen nötig und erwünscht. Jedes fotografische Kunstwerk (ob ein Film, ein Clip oder ein Foto) wird von seinem Schöpfer geprägt. Der Stil Mapplethorpes unterscheidet sich sehr von der Ästhetik Helmut Newtons, obwohl beide erotische Bilder fotografierten. Die Filme von Steven

⁷⁴ WARTENBERG, Thomas E.: „Film and Representation“. in: SUKLA, Ananta Ch.: *Art and Representation*. Westport: Praeger Publishers 2001, S. 215.

⁷⁵ WARTENBERG, Thomas E.: *op.cit.*, S. 216.

Spielberg haben wenig Ähnlichkeit mit denen von Lars Von Trier, obschon beide Fiktion machen.

Da Fotografie und Kino den Betrachter mit einem Bild (und nicht direkt mit dem Gegenstand bzw. dem Dargestellten) in Kontakt bringen, weil dieses Bild das kreative Schaffen des Menschen braucht, das dem Bild eine besondere Eigenschaft gibt, ist es nicht falsch zu behaupten, dass ein Film oder ein Foto eine Darstellung, eine Repräsentation der Realität ist und nicht die Realität selbst.

Wenn wir davon ausgehen, dass das fotografische oder das filmische Bild eine Darstellung ist, können wir die drei darstellenden Funktionen der Kameras in der Stückfassung des *Idioten* von Castorf analysieren. Wie schon erwähnt, enthüllen die Kameras die Handlungen, die vor dem Publikum „verborgen“ werden. Was zeigen sie, das „nicht sichtbar“ ist?

Wenn die Etymologie des Wortes Theater als Ort des Sehens in Betracht gezogen wird, ist das Bühnenbild von Neumann besonders problematisch, weil er dem Zuschauer nicht immer ermöglicht, in direktem visuellen Kontakt mit den auf der Bühne darstellenden Schauspielern zu sein. Dies bestätigt der Video-Bildregisseur Jan Speckenbach: „Wenn ich im Kino Harrison Ford halb sehe, finde ich das in Ordnung, wenn ich im Theater Wuttke halb sehe, weiß ich, hier stimmt was nicht“⁷⁶ Häufig, wenn sie nicht hinter einem Vorhang, einer Tür oder etwas anderem völlig verdeckt sind, spielen die Darsteller teilweise hinter einem Stück des Bühnenbildes (zum Beispiel: einer Mauer, den halbgeöffneten Jalousien oder einem Balken). „Nur wenige Szenen spielen auf der offenen Bühne, das meiste in den engen Räumen der Container.“⁷⁷ Auf diese Weise zeigen sie ihre halben Körper oder nur ein Glied. Speckenbach, der die Anwendung des Live-Videos in der Aufführung gegenüber dem Bühnenbild Neumanns erklärt, äußert sich folgendermaßen: „The principle of concealing and revealing is reflected on the Neumann stage which works with fragments of reality that are in themselves only pieces that are hidden by other.“⁷⁸ Wenn die Inszenierung sich auf beiden Seiten der Bühne stehenden Gebäuden abspielt, sind die Zuschauer gezwungen, den Handlungen in den Fensterausschnitten zu folgen. Dies bewirkt eine Frustration des Zuschauers. Zum Glück gibt es die Live-Aufnahmen, die in den Fernsehern und auf den

⁷⁶ PAULY, Katrin: „Der Big Brother von Neustadt“. in: *Berliner Morgenpost*, 02. 07. 2003.

⁷⁷ DORA, Grit: „Im Dickicht der Neustadt“. in: *Dresdner Kulturmagazine*, 08. 2003.

⁷⁸ IRMER, Thomas: *op.cit.*. S. 25.

Leinwänden übertragen werden. Der Zuschauer hat so die Möglichkeit, der Aufführung auf eine befriedigendere Weise zu folgen. Im Übrigen finden die letzten 15 Minuten der Vorstellung in diesen gleichen Gebäuden statt, jedoch sind die Jalousien geschlossen. Für diese allerletzten Momente befinden sich die auf der Drehbühne sitzenden Zuschauer in der gleichen Situation wie diejenigen, die im Foyer der Aufführung auf der Kinoleinwand folgen. Die Übertragung stellt den einzigen Zugang zum Stück dar. Während dieser 15 Minuten könnte der Live-Zustand des Videos in Frage gestellt werden. Es wäre möglich eine Aufzeichnung laufen zu lassen, und das Publikum würde nichts merken. Allerdings darf nicht außer Acht gelassen werden, dass nur Jalousien und Vorhänge die Darsteller von den Zuschauern trennen. So werden die Stimmen der Schauspieler, auch wenn sie zugleich von einem technologischen Medium bzw. dem elektrischen Verstärken übertragen werden, durch Schallwellen bis zum Zuhörer transportiert. Dieser Grund führt zu der Annahme, dass die Handlungen zweifelsohne *in real time* stattfinden.

Diese „Enthüllungsfunktion“ der Kameras gilt nicht nur für die letztgenannten Handlungen, die normalerweise im Theater sichtbar sein sollten, sondern sie zeigen auch Szenen, die man nicht sehen soll; weder im Roman Dostojewskis, noch in der Theateraufführung. Mehrmals schleicht sich Speckenbach mit seiner Handkamera in die versteckten Ecken des Bühnenbildes, die Hinterbühne bzw. Ruheräume für die Schauspieler sind. Wenn der Kameramann solche Orten betritt, entdeckt man nicht sich ausruhende Schauspieler, sondern Figuren, die noch lebendig sind, auch wenn die Haupthandlung nicht ihre Anwesenheit verlangt.

Die Video reproduziert nicht nur das, was auf der Bühne gespielt und im Original Dostojewskis erzählt wird, sondern es erweitert auch unseren Blick bis zu den Handlungen, die sich gleichzeitig abspielen, welche nicht im Roman erwähnt werden⁷⁹. Was die Nebenfiguren machen und was sie erleben, während der Protagonist sich vor unserer Augen verändert, muss man sich beim Lesen selbst vorstellen, aber im Fall der Stückfassung Castorfs wird es uns teilweise vorgeführt. Hier werden neue geheime Welten eröffnet, die der Leser des Romans Dostojewskis sich vielleicht nicht vorgestellt hatte. Dem Zuschauer wird keine genaue Interpretation des Romans geboten, sondern er wird viel mehr in gewissem

⁷⁹ Diese Handlungen werden nicht wörtlich gespielt, wie es später erwähnt wird, sondern werden sie von den Schauspielern, die nicht in der Haupthandlung impliziert sind, suggeriert. Wie normale Menschen leben sie. Obwohl die Schauspieler in Hinterbühne sich befinden, leben die Figuren weiter.

Maße dazu aufgefordert, seine eigene anzustellen. Ohne ihre Rollen aufzugeben, spielen die in den Ecken stehenden oder sitzenden Darsteller nicht wirklich. Sie sind da – in einem einigermaßen neutralen Zustand. Das Zusammentreffen zwischen diesen Bildern und der Haupthandlung bewirkt beim Zuschauer eine originale Interpretation, ähnlich des Kouleschow Effektes im Kino das Gleiche tun könnte. Die bestimmte Darstellung der Haupthandlung suggeriert den Zuschauern, einen präzisen emotionalen Zustand auf die nicht direkt auf diese Handlung bezogenen Figuren zu projizieren:

Voici un exemple: au retour de l'entracte, les cris et pleurs assourdissants d'un bébé se font entendre. Visiblement désespéré, le personnage de Lebedev tente de le calmer. Caché dans un coin du décor, le personnage de Rogojine est filmé alors qu'il n'est aucunement concerné par l'action. Le sentiment d'exaspération face à la situation de Lebedev, qui semble ne plus pouvoir supporter les lamentations du bébé, est projeté sur Rogojine. S'il avait été pris à part, nous l'aurions vu dans un état plutôt neutre. L'action principale influence l'interprétation que fait le public d'un personnage qui, finalement, n'est pas en interaction avec la trame centrale.⁸⁰



Bild 14



Bild 15

Trotzdem verdeckt das Bühnenbild nicht immer das Hauptmedium einer Theatervorstellung, das heißt die Schauspieler. Diese bewegen sich oft vor den Augen der Zuschauer und erfüllen daher den Wunsch des Theaterpublikums der Ko-Präsenz. Allerdings

⁸⁰ BOISVENUE, Jean-François: „Quand la caméra devient spectacle: Le rôle de la vidéo dans l'Idiot de Frank Castorf“. in: *Intermedialités: Théâtraliser*, Internet-Ausgabe, Nummer 5, 2011, S. 9.

werden sie immer noch gefilmt. „Wuttke (der Schauspieler) rennt. Und Speckenbach (der Kameramann) rennt hinterher“⁸¹

Während man das Gegenteil erwarten könnte, da sie – als Zwischenglied – die direkte Beziehung zwischen dem Publikum und den Schauspielern eliminieren, bringen die Kameras und ihre integrierten Mikrofone die Zuschauer in eine nähere Beziehung zu den Schauspielern. Anstatt eine Barriere zu bilden, bieten die von Castorf und Speckenbach begünstigten Großaufnahmen einen direkten Zugang zur Gestik und Mimik der Darsteller. Es darf nicht vergessen werden, dass die *Neustadt* ein titanisches Bühnenbild ist, in dem die Präsenz eines Schauspielers sich schnell verlieren kann. Die Nah- und Großaufnahmen stellen sozusagen Erweiterungen des Sehens, visuelle und sonore Instrumente dar, die das theatralische Erlebnis erhöhen und verstärken, anstatt seine performative Eigenheit abzuschaffen. Es gibt immer wieder leibhaftige Schauspieler auf der Bühne; die Ko-präsenz existiert weiterhin. Was die Kameras dem Publikum ermöglichen, ist sich gewissermaßen auf der Bühne, wo der Kameramann steht, zu stellen und infolgedessen ein stärkeres Erlebnis der Aufführung zu genießen. Die Kameras vervielfachen die Perspektiven. Der Zuschauer hat somit die Möglichkeit, sich seinen eigenen „Schnitt“ oder seine eigene Aufführung zu schaffen. So nimmt die Videotechnik ebenso an der Aufführung teil und bietet sozusagen eine erhöhte Realität. Dies bestätigt Thomas Irmer, wenn er schreibt: „On the stage they (Kameras) have become a ‘third eye’, which can enlarge, complete, correct, destroy, or confirm our ‘given’ view of the totality of the stage setting. [...] Watching becomes a new art.“⁸² Im Gegensatz zum Kino und dem Fernsehen wählt das Publikum im Theater, obwohl die Inszenierung uns auf bestimmte Orte und Figuren aufmerksam macht, worauf es seinen Blick richtet. Jedoch gibt die Vermehrung der Perspektiven den Zuschauern im Fall des *Idioten* Castorfs noch mehr Wahlfreiheit, weil das visuelle Angebot mit einer normalen Gesamtübersicht der Bühne nicht eingefangen werden kann. Der Zuschauer *muss* wählen.

Wie werden Überwachungskameras verwendet? Ermöglichen sie wie die Handkameras mit ihren Nahaufnahmen dem Zuschauer, sich den Darstellern zu nähern? Da ihre Bildqualität nicht sehr hoch ist, könnte man diese Frage mit Nein beantworten, weil sie die Realität nicht genau widerspiegeln. Dennoch, da sie ihre Medialität und ihre Eigenheit –

⁸¹ PAULY, Katrin: *op.cit.*

⁸² IRMER, Thomas: *op.cit.*. S. 23, 25.

als Überwachungskameras – anzeigen, bringen sie das Publikum in eine unmittelbare Verbindung mit der Handlung, auf Grund der Tatsache, dass es plötzlich Voyeur wird. Der Zuschauer beschwert sich nicht über die schlechte Bildqualität. Ganz im Gegenteil fühlt er sich privilegiert, in die Intimität der Figuren einzutreten. Wenn diese Kameras einen Live Schnitt/Gegenschnitt ermöglichen, der im Fernsehen benutzt wird, zieht man nie eine Parallele zu diesem Medium. Die Überwachungskameras in *Der Idiot* werden vor allem als visuelle Sensoren betrachtet. Sie sind sozusagen wie prothetische Sehgeräte, die uns Zugang zu Orten geben, die gewöhnlich nicht zugänglich sind. Im Gegensatz zu den Handkameras sind sie keine technologischen Instrumente, die für ein filmisches Kunstwerk von Nutzen sind. Sie übertragen daher geschickt eines der Hauptmerkmale des Romans Dostojewskis, der den Leser ebenfalls in die Intimität seiner Figuren eindringen lässt. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Kameras zum Voyeur und zum anderen Reporter sind, was Katrin Pauly in ihrem Artikel-Interview *Der Big Brother von Neustadt* deutlich macht: „In der Liste der Mitwirkenden steht neben seinem Namen (Speckenbach) ‚Video-Bildregie‘. Natürlich ist er mehr: der Big Brother von Neustadt, Voyeur und Reporter.“⁸³ Im nächsten Abschnitt wird die Videodarstellung im Zusammenhang mit dem Begriffspaar *Immediacy* und *Hypermediacy* untersucht.

2.2.5 Durchsichtigkeit und Undurchdringlichkeit der Videodarstellung

Bewirken die von den Kameras gebotenen Bilder in *Der Idiot* *Immediacy* oder *Hypermediacy*-Effekte? Zweifellos wäre es gefährlich, diese Frage aus einer einseitigen Perspektive zu beantworten. Im Stück benutzen Castorf und Speckenbach eine Anwendung des Videos, die unaufhörlich zwischen Durchsichtigkeit und Undurchsichtigkeit hin und her pendelt. Die Videobilder und ihre Aufnahmen- und Übertragungssysteme (Kameras, Fernseher und Leinwände) erzeugen die während der gesamten Aufführung *Immediacy* und *Hypermediacy* Effekte, die sich innerhalb eines Kontinuums vereinigen.

Wie bereits erwähnt, erzeugen die Handkamera und ihre Groß- und Nahaufnahmen „Unmittelbarkeitsverbindungen“ zwischen den Schauspielern und den Zuschauern. Man kann diese Kamera mit einem durchsichtigen Interface vergleichen. Die Definition eines

⁸³ PAULY, Katrin: *op.cit.*

transparent Interface erläutern David Jay Bolter und Richard Grusin in ihrem Buch *Remediation: Understanding New Media*: „[...] A transparent interface would be one that erases itself, so that the user is no longer aware of confronting a medium, but instead stands in an immediate relationship to the contents of that medium.“⁸⁴ In diesem Zusammenhang dient die Videotechnik dem übertragenen Gegenstand bzw. dem Dargestellten; mit anderen Worten den Schauspielern und der Inszenierung des *Idioten*. Sie zielt daher darauf ab, zugunsten der Aufführung zu verschwinden und erzeugt dementsprechend, wie Bolter und Grusin es nennen, einen *Immediacy*-Effekt.

Dagegen verhalten sich die Kameras und ihre Übertragungsgeräte so, dass sie eindeutig ihre Medialität anzeigen. Da sie sehr komplex ist, bewirkt die Konstellation der Videotechnik beim Zuschauer *Hypermediacy*-Effekte, die Bolter und Grusin folgendermaßen definieren:

In all its various forms, the logic of hypermediacy expresses the tension between regarding a visual space as mediated and as a ‘real’ space that lies beyond mediation. Lanham (1993) calls this the tension between looking at and looking through [...].⁸⁵

Diese Spannung zwischen *looking at* und *looking through* liegt bei Castorfs Inszenierung vor. Die Vielfalt der Videobilderträger (die Leinwände und die Fernseher) kann man als eine visuelle Montage betrachten, die sich in gleicher Weise wie die leibhaftige Inszenierung zeigt, welche man direkt auf der Bühne verfolgt (*looking at*) und welche man durch mehreren Übertragungsgeräte hindurch sieht (*looking through*). Wenn man jedoch nur einen der Fernseher oder eine der Leinwände ansieht, verschwindet diese (oder dieser) in einem gewissen Maße, weil man dank der Nahaufnahmen direkt die Ausdrücke der Darsteller sehen kann (*looking at*).

Allerdings ist die Situation nicht so einfach zu beschreiben. Die Bildgestaltung Speckenbachs kennzeichnet sich nicht nur durch die Nah- und Großaufnahmen, sondern sie wird auch von Lars von Trier beeinflusst, der mit Thomas Vinterberg das „Keuschheitsgelübde“ von *Dogma 95* abgelegt hat. Es gibt verschiedene visuelle Verfahrene Lars von Triers, die Speckenbach übernommen hat. Zum einen gibt es, wie schon erwähnt, die außergewöhnlich häufige Verwendung der Großaufnahme. Zum anderen ist auch in den

⁸⁴ BOLTER, Jay David und GRUSIN, Richard: *op.cit.*, S. 23-24.

⁸⁵ *Ibid.*, S. 41.

Filmen Triers die Handkamera allgegenwärtig. Die andauernde Bewegung der Kamera bzw. die Vernichtung der Fixpunkte, welche die Anwendung dieser Art von Kamera erzeugt, führt dazu, dass die Präsenz der Kamera im Film deutlich bemerkbar ist. Deswegen sieht man das Dargestellte weniger direkt als durch etwas hindurch (*looking through*). In *Der Idiot* von Castorf ist die Anwesenheit der Kameras durch die Verwendung der Handkamera unabstreitbar, aber in erster Linie weil der Regisseur den Kameramann in einigen Szenen direkt ins Zentrum der Handlung stellt. Auf diese Weise wird er sozusagen ein Akteur wie die anderen Schauspieler. Ebenfalls wie Lars von Trier stellt Speckenbach seine Kamera in den Dienst des Events. Das bedeutet, dass er das Ereignis aufnimmt, ohne dass er sich wie ein Regisseur verhält. Hier sind einige Ausschnitte des Keuschheitsgelübdes von Trier und Vinterberg, die diese künstlerische Leitlinie erklären:

1. Es muss ausschließlich an Originalschauplätzen gedreht werden. Es dürfen keine zusätzlichen Gegenstände oder Sets verwendet werden [...] 7. Zeitliche oder geografische Verfremdungen sind verboten. (Das heißt: der Film hat im Hier und Heute zu spielen.) [...] Ich schwöre, nicht auf ein 'Werk' hinzuarbeiten und fortan den Moment stärker zu gewichten als das Ganze.⁸⁶

Dies passt natürlich zu der Bildgestaltung Speckenbachs in *Der Idiot*. Obwohl die Theateraufführung inszeniert wurde, ist die Videoaufnahme frei, zumindest dem Schein nach. Die Kamera ist Tempus der Handlung und verlässt niemals die Bühne, als ob sie eine Spionin wäre. Auf diese Weise wird der Zuschauer Voyeur. Er tritt tiefer in die Gegenwart der Aufführung ein. Das Schauspiel und das Bühnenbild sind zwar nicht Realitätsgetreu, aber die Videoaufnahme überträgt sorgfältig die Realität der Aufführung. Die Kamera ist hier und jetzt, an Originalschauplatz; das heißt im Bühnenbild. Die Filme Lars Von Triers respektieren diese Regel. Paradoxerweise sie sind zwangsläufig Kunstwerke; Lars Von Trier schafft Filmwerke. In diesem Zusammenhang geht die Einsatz der Kamera in *Der Idiot* eigentlich weiter als Lars Von Trier in der Logik von *Dogma*. Die Arbeit Speckenbachs ähnelt der Live-Reportage. Das gesamte Ereignis bzw. die Aufführung wird fast ohne Montage übertragen.⁸⁷ Obwohl sie an die Theaterwerk teilnimmt, bildet die Videoaufnahme

⁸⁶ TRIER, Lars von; VINTERBEG, Thomas: „Das Keuschheitsgelübde“. in: *Kino Xenix*. 17. 02. 2004 <http://www.xenix.ch/archiv/04maerz/geluebde.html> (04 April 2011).

⁸⁷ Tatsächlich gibt es eine einfache Direktmontage. Allerdings geschieht der Perspektivenwechsel zwischen den verschiedenen Kameras nie oder fast nie während einer Szene. So sind die aufgenommenen Szenen lange Sequenzen.

kein Werk, sondern sie berichtet die geschehende Inszenierung. Dementsprechend ist der „Moment stärker als das Ganze.“

Zusammenfassend ähnelt die Bildgestaltung Speckenbachs der von Lars von Trier, die in gleicher Weise wie das Übertragungssystem in *Der Idiot* zwischen etwas Betrachten (*looking at*) und durch etwas Sehen (*looking through*) hin und her pendelt. Der aufgenommene Teil der Theateraufführung muss in diesem Kontext durch zwei „Undurchdringlichkeitsschichten“ wahrgenommen werden, was einen starken *Hypermediacy*-Effekt bewirkt, der schließlich ein totaler *Immediacy*-Effekt wird.

Da sie die *Hypermediacy*-Effekte vervielfachen, verwandeln Castorf und Speckenbach eine einfache Videoübertragung in ein echtes Kunstwerk. Das heißt, dass die Videotechnik nicht nur die Theateraufführung begleitet und sie unter anderen Gesichtspunkten darstellt, sondern sie wird auch wegen ihrer extremen Komplexität eine Vorstellung für sich; Thomas Irmer schreibt in diesem Sinn: „Watching becomes a new art“⁸⁸ Mit anderen Worten wird die Videotechnik und unsere Beziehung dazu eine Kunstform, die sich als extrem durchsichtig zeigt, weil sie sich in direkter Verbindung mit dem Publikum befindet. Das bedeutet, dass sie nicht nur eine Darstellung der Wirklichkeit bietet, sondern auch die Wirklichkeit selbst.

⁸⁸ IRMER, Thomas: *op.cit.*. S. 25.

3. Kapitel – *Remediation*

In unserer Medienkultur hat das einmalige Kunstwerk, das heißt das Kunstwerk, das nicht durch Reproduktionstechnologien bekannt wird⁸⁹, wenig wirtschaftlicher Wert, weil es im Vergleich zu einem Film nur von einer beschränkten Gruppe von Wahrnehmenden gesehen oder zugehört wird. In einem Museum werden die ausgestellten Kunstwerke in einem größeren Ausmaß bekannt, wenn man sich beispielsweise den Katalog der Ausstellung kauft. Aber bei diesem Kunstwerk, das im Buch steht, handelt es sich um eine Repräsentation. Die Reproduktion einer Theateraufführung stellt in diesem Kontext ein interessantes Problem dar. Weil das Theater eine flüchtige Kunstform ist, die kein echtes Artefakt hinterlässt und in Zeit und Raum beschränkt ist, ist die exakte Reproduktion einer Theateraufführung fast unmöglich. Wenn man eine Theatervorstellung in einem reproduzierbaren Produkt verändern will, ist die Bearbeitung nötig.

Dieses Verfahren, das in der Übertragung eines Gegenstands oder eines Kunstwerks in ein anderes Medium besteht, nennen Richard Grusin und David Jay Bolter die *Remediation*. Allerdings ist der Begriff viel komplexer, weil die *Remediation* auch andere Medienphänomene umfasst. Die *Remediation* bezeichnet nämlich drei Tatsachen unserer Medienkultur. Die erste, die für die vergleichende Analyse in diesem Kapitel von hoher Relevanz ist, ist die *Remediation as the mediation of mediation*. Das englische Wort *Repurposing*, das in der Entertainment Industrie gebraucht wird, beschreibt diese Medienmanifestation. Das *Repurposing* geschieht, wenn man das Eigentum eines Gegenstands, der in einem besonderen Medium geschaffen wurde, in einem anderen Medium bearbeitet oder benutzt. Bolter und Grusin definieren den Begriff folgendermaßen:

To take a „property“ from one Medium and reuse it in another. With reuse comes a necessary redefinition, but there may be no conscious interplay between media. The interplay happens, if at all, only for the reader or viewer who happens to know both versions and can compare them.⁹⁰

⁸⁹ Zu dieser Kategorie gehören Theateraufführungen, Performances und Live-Konzerte, sowie Gemälde, Installationen und originale Skulpturen.

⁹⁰ BOLTER, Jay David und GRUSIN, Richard: *op.ct.*, S.45.

Die Interaktionen zwischen den verschiedenen Medien der vielschichtigen Bearbeitungen, die die Gegenstände dieser Arbeit darstellen, werden daher in diesem Kapitel untersucht.

Es gibt aber auch zwei weitere bedeutende Tatsachen, die die *Remediation* bezeichnen und die sinnvoll für diese Arbeit sind. Das heißt die *Remediation as the inseparability of mediation and reality* und *Remediation as reform*. Die Medien und deren Produkte hängen zwangsläufig von der Realität ab. Wenn ein Künstler ein Werk schafft, erzeugt er eine *Remediation* der Realität, auch wenn dieses Werk ganz abstrakt ist. Er benutzt Stücke der Realität, um eine andere zu bilden. Wenn dieses Werk reproduziert oder bearbeitet wird, geschieht mit diesem Werk nicht nur eine *Remediation*, sondern auch eine *Remediation* der *Remediation* der Realität: „Just as there is no getting rid of mediation, there is no getting rid of the real.“⁹¹ Die *Remediation* impliziert auch, dass alte Medien von neuen neu geschaffen oder rehabilitiert werden. Ein gutes Beispiel für neu gestaltetes Medium ist das Web-Fernsehen. Dieses Medium, das heute durch eine steigende Geschwindigkeit beim Herunterladen möglich ist, sieht nicht so anders aus, als das traditionelle Fernsehen. Allerdings sind die Interface und die Nutzungsgewohnheiten ungleich. Die Bildqualität des Web-Fernsehens kann mit der höheren Bildauflösung des neuen Plasmabildschirms schwerlich verglichen werden, jedoch kann man sich die Sendungen im Internet zu gewünschten Zeiten anschauen, während das Fernsehen immer noch hauptsächlich auf einen Zeitplan beschränkt ist. Ein rehabilitiertes Medium ist die Schallplatte, die mit dem Scratching und DJing wieder hochmodisch geworden ist; und das Super 8 Apple *Application* für Iphone haucht dem alten Medium des 8 Millimeter-Films neues Leben ein. „Furthermore, because all mediations are both real and mediations of the real, remediation can also be understood as process of reforming the reality as well.“⁹²

⁹¹ BOLTER, Jay David und GRUSIN, Richard: *op.ct.*, S.56.

⁹² BOLTER, Jay David und GRUSIN, Richard: *op.ct.*, S.56.

3.1 Von den Romanen zu den Stücken

Wie schon erwähnt, hat die russische Periode Castorfs im Jahr 1999 mit den *Dämonen* angefangen. Nach dieser Vorstellung inszenierte der Intendant der Volksbühne seine Bearbeitung von *Erniedrigte und Beleidigte* im gleichen Bühnenbild, allerdings ohne Wasser. Für *Erniedrigte und Beleidigte* wurde eine Leinwand über dem Dach des Containers aufgehängt, auf der Videos und Live-Übertragungen projiziert wurden. Im Jahr 2002 brachte er seine Stückfassung des *Idioten* auf die Bühne, in dem das Video eine große Bedeutung gewann. Man kann daher einer Kontinuität sowie einer logischen Entwicklung folgen, wie Bert Rebhandl in seinem Artikel *Thinking out of the box* betont, in dem er einen Vergleich zwischen den *Dämonen* und dem *Idiot* anstellt:

„Neustadt‘ is the exact opposite of the set Neumann designed for *The Possessed* (1999) [...] For that he put a Bungalow in the center of the stage, where it remained throughout the performance visible but at a distance. It was like a camera long shot, but the actors were able to hide from direct view, for example by drawing the curtains. The close-ups were shown later, when in 2001 Frank Castorf and his crew made a film of *The Possessed* [...] While *The Possessed* seems split between these two ways of presentation, between live long shot and recorded close-up, in ‚Neustadt‘ the two strategies are combined.⁹³

Bevor die Verfilmungen der beiden Stücke im Rahmen dieser Arbeit untersucht werden, wird zunächst die *Remediation* der Romane in den Theaterfassungen kommentiert. Das Ziel dieser Analyse besteht allerdings nicht darin, zu untersuchen, ob die theatralischen *Remediations* der Romane Dostojewskis, das heißt die Bühnenbearbeitungen, werkgetreu sind oder nicht. Diese Frage ist für diese Arbeit irrelevant, weil der Ausgangspunkt die Stückfassungen und nicht die Romane sind. Darüber hinaus gilt „Werktreue“ in der Adaptionen- und Intermedialitätsforschung schon seit einiger Zeit als veraltetes Kriterium. Deshalb wird vor allem die darstellende Funktion der Romane für die Theatervorstellung herausgearbeitet: In welchem Ausmaß ist die Handlung wichtig und was bleibt von Dostojewski noch in der Theaterraufführung?

⁹³ REBHANDL, Bert: „Thinking out of the box“. in: *Frieze*, 05. 2003, S. 47.

Die Beziehung zwischen der Aufführung, ihrer Inszenierung und ihrer fiktionalen Welt, die durch den Text kreiert wird, muss zuerst deutlich gemacht werden. Weil die Aufführung kein konkretes Kunstwerk ist und sie ein flüchtiges Medium ist, lässt sich das Verhältnis zwischen Wirklichkeit und Darstellung nicht so klar identifizieren wie in einem Gemälde oder in einem Film. John Dilworth erläutert diese Tatsache in seinem Aufsatz *Theater, representation, types and interpretation* wie folgt:

[...] plays are, it seems clear enough that they could not be concrete particulars or events, because of the multiplicity of performances associated with them, so that a claim that plays are representations would be immediately saddled with theoretical difficulties about how non-paradigm, non-concrete entities could nevertheless serve as representations.

Das Dargestellte und das Darstellende in einem figurativen Gemälde sind klar und einschichtig. Das Bild (das Darstellende) stellt einen Gegenstand (das Dargestellte) dar. Hingegen ist die Theateraufführung⁹⁴ vielschichtig. Während der Text selbst eine fiktionale Welt darstellt, stellen die Schauspieler und die materiellen Ausstattungen in der Gegenwart der Aufführung diese schon dargestellte fiktionale Welt dar. Dazu kommt noch die Inszenierung, das heißt die Interpretation oder die gewählten Darstellungsmethoden der Regisseure. Diese führt daher zu dieser Konklusion: Die Aufführung besitzt seine eigene fiktionale Welt, die durch die Theaterarbeit und die Gegenwart der Aufführung entsteht. Dies bestätigt Dilworth folgendermaßen:

Or in other words, our more complete or redefined theoretical picture of talk about plays is one in which such talk is about the play *as represented* by some concrete representing entity, but which represented play is, in its turn, itself a *representation of something else*, namely its own fictional world.⁹⁵

Das ist keine Entdeckung: in den *Dämonen* und im *Idiot* von Castorf unterscheidet sich die fiktionale Welt der Aufführung wesentlich von der Geschichte des Romans Dostojewskis. Erstens wird die Handlung nicht in der Zeit des Romans dargestellt, sondern in der der Aufführung. Allerdings – abgesehen von einigen Interventionen, insbesondere durch Lieder wie *Gens du Pays* von Gilles Vigneault oder *Je ne t'aime pas* von Kurt Weill, die von den Schauspielern auf der Bühne gesungen werden – bleibt der Text der Epoche

⁹⁴ Diese Bemerkung betrifft nur das Theater, in dem es einen narrativen Text gibt.

⁹⁵ DILWORTH, John: „Theater, representation, types and interpretation“. in: *American Philosophical Quarterly*, 39, 2, April 2002, S. 199.

Dostojewskis ziemlich treu. Die anachronistische Fremdheit wird durch andere Verfahren erzeugt. Die Darsteller tragen Kostüme, nutzen Requisiten und bewegen sich in einem Bühnenbild, das direkt aus einer modernen kapitalistischen Gesellschaft zu kommen scheint. Darüber hinaus verhalten sich die Figuren wie Mitglieder dieser Gesellschaft und nicht wie russische Menschen, die in der Zeit Dostojewski lebten. Sie rauchen Zigaretten mit gelben Filtern; sie kochen und frisieren sich mit elektrischen Geräten; sie schauen fern; sie tragen Cowboyanzüge und sie arbeiten am Computer. Eine Parallele zum Film *Romeo + Juliet* von Baz Luhrmann mit Leonardo DiCaprio kann gezogen werden. Der Text von Shakespeare wurde nicht verändert, sondern nur gekürzt. Allerdings wurde die Handlung in ein Vergnügungsviertel der USA verlegt. Die Integrität des Romantextes in den beiden Dostojewski-Bearbeitungen von Castorf wurde nicht in dem Maß respektiert wie in *Romeo + Juliet*, jedoch erzeugt die Diskrepanz (im Film und in den beiden Dostojewski-Bearbeitungen) zwischen dem Text und dem Hintergrund den gleichen Verfremdungseffekt. Dementsprechend wird die eigene fiktionale Welt sowie die Originalität der Werke betont.

Während die fiktionale Welt des Films dauerhaft ist – das heißt, dass der Schnitt und das Spiel im filmischen Werk unveränderlich bleiben, weil der Film eine fertige Kunstform darstellt – ist die fiktionale Welt des Theaterstücks in jeder Aufführung erneut zu bilden. Somit besitzt jede Aufführung ihre Eigenheit. Dies ist besonders typisch für die beiden Dostojewski-Bearbeitungen und alle Werke von Castorf, da er seine Schauspieler im Rahmen der Inszenierung teilweise improvisieren lässt. Beim Lesen der Textfassung von Castorf ist diese Eigenheit deutlich zu bemerken. Die Dialoge werden selten in ihrer Integrität respektiert; das gilt insbesondere für die hysterischen Höhepunkte und die Slapstick-Szenen. Die letztgenannten hoch theatralisierten Momente sind fruchtbare Zeitpunkte, in denen die Improvisation leicht entstehen kann. Diese geschehen durchaus häufig und manchmal zufällig in *Der Idiot* sowie in *Die Dämonen* von Castorf. In der Videoaufnahme des *Idioten* ist solch ein zufälliger Improvisationsakt direkt am Anfang zu sehen. Rogoschin (Bernhard Schütz), Lebedjew (Herbert Fritsch) und Myschkin (Martin Wuttke) stehen in der ersten Szene vor der Bar Las Vegas locker zusammen. Rogoschin sägt einen der Stäbe aus Metall an, die im Eingang der Bar stehen, damit Myschkin in die Bar hineinschleichen kann und ein

pornographisches Plakat, das das Bild von Nastassja Filipowna darstellt⁹⁶, mitzunehmen. Anstatt die beiden Extremitäten des Stabs anzusägen, biegt Rogoschin den Stab nach oben. Myschkin stiehlt das Plakat und Bernard Schütz (der Schauspieler) vergisst den Stab. Kurz darauf stößt er sich zufällig und heftig die Stirn an dem Stab. Er verletzt sich und blutet. Dieser Unfall war nicht geplant. Statt seine Rolle aufzugeben, nutzt er den Schmerz, um den Zorn auszudrücken, und auf diese Weise die Impulsivität Rogoschins zu betonen. Dadurch wird die Eigenschaft der Figur des Romans Dostojewskis respektiert, jedoch nicht wie Dostojewski es schrieb (das heißt: nicht in den Worten des Autors).

In diesem Zusammenhang kann man die Frage stellen, was die Motivationen Castorfs in seinem Bearbeitungsprozesse sind. Wie wird die Adaption geschaffen und wie wird die Handlung übertragen? Einen Teil dieser Fragen beantwortet Castorf selbst in einem Interview für die *Berliner Morgenpost* 2003. Auf die Frage des Interviewers: „Wie werden aus einem 1000-Seiten-Roman Rollenbücher?“ Antwortete der Regisseur:

Im Hotel Hübner zu Warnemünde an der Ostsee. Schöne Suite, Wein. Dann das Zusammenstreichen aller wichtigen Sachen. Damit zur Probe, dann Verdichtung der Verdichtung der Verdichtung. Mich interessieren weniger Sätze oder Dialoge. Sondern die Kolportage, die Gefühle.⁹⁷

Diese Antwort lässt darauf schließen, dass die Diskrepanz zwischen der Textbearbeitung von Castorf und den auf der Bühne geäußerten Sätzen nicht nur das Resultat der Improvisation, sondern auch die Konsequenz des Probensprozesses ist. Während dieses Prozesses treffen die Vorstellungen der Schauspieler und die des Regisseurs zusammen, was eine Bühnenshow entstehen lässt, die in jeder Aufführung ihre Eigenheit und ihre einmalige fiktionale Welt zum Entstehen bringt. Wer die Romane gelesen hat, kann dank kleiner Details, wie Anspielungen und Handhabungen von besonderen Requisiten, die Geschichte Dostojewskis erkennen. Die Vase, über die Myschkin in *Der Idiot* mehrmals springt, stellt ein gutes Beispiel dafür dar. Die ganze Handlung um die Vase, damit zusammenhängenden Dialoge und Schauplätze des Romans, die insgesamt mehrere Seiten umfassen, wird in der Aufführung zu diesem gesprungenen Tanz komprimiert. Castorf hat nur die Situation und die

⁹⁶ Auf dem Plakat steht eine andere Frau. Der Gegenstand stellt allerdings das Bild von Nastassja Filipowna dar.

⁹⁷ HEINE, Mathias; KIRSCHNER, Stefan und WENGIEREK, Reinhard: „Religiosität ist ein Anker. Anarchist und Wertkonservativer: Frank Castorf über Dostojewski und sein Marathon-Theater“. in: *Berliner Morgenpost*, 05. 07. 2003.

Gefühle, die die Handlung um die Vase erzeugen, beibehalten. Ein anderes vielsagendes Beispiel ist die an Nikolai Stawrogin gerichtete flehentliche Bitte von Pjotr Stepanowitsch Werchowenskis. Weinend bittet Pjotr Nikolai, sein Führer und Zar zu werden. Allerdings befindet sich Pjotr in einem Schrank, so dass das Publikum sowie Nikolai kein Wort von seiner Bitte verstehen können. Was vom Text von Dostojewski bleibt, sind nicht die Worte, sondern die Situation im Text und ihr Resultat. Die Bemühungen Werchowenskis sind erfolglos. Nikolai will einfach nichts von seiner Bitte wissen.

Die sogenannte „Verdichtung der Verdichtung der Verdichtung“ und die große Bedeutung, die der „Kolportage“ sowie den „Gefühlen“ gegeben werden, hat eine unmittelbare Konsequenz. Wer die Romane von Dostojewski nicht gelesen hat, wird große Schwierigkeiten haben, der erzählten Geschichte zu folgen. Darüber hinaus können manche Dostojewskikenner verwirrt und sogar schockiert werden. Das ist nämlich der Fall bei Sergej Krylow, der in seinem Artikel *Dieser Castorf ist mir ein Rätsel* in der *Frankfurter Allgemeine Zeitung* seine Verblüffung und seine Vorwürfe gegen Castorfs Theateradaption der *Dämonen* folgendermaßen äußert:

Das ist ein seltsames Theaterstück. Man hat das Gefühl, dass sich der Regisseur aus Dostojewskis Romanvorlage „Die Dämonen“ einige Motive herausgepickt hat, um sie dann nach Spaß und Belieben auf der Bühne umzusetzen. Was treibt ihn dazu, die Figuren in einem Bungalow mit Glasschiebetüren auftreten zu lassen? Es scheint mir, dass er das Bild eines neuen Russlands malen will. Die Menschen haben jetzt einen Swimmingpool und Plastikliegestühle, und mit dem wieder erlangten Reichtum sind die Ideologien verloren gegangen. Aber das ist, Entschuldigung, nicht Dostojewski.⁹⁸

In der Tat geht es weniger um Dostojewski als um Castorfs Theateraufführung und das Ensemble der Volksbühne. Der Berliner Regisseur macht sich Dostojewski zwar zu eigen, um seine Geschichte des *Idioten* und der *Dämonen* zu erzählen, aber die Erzählform von Castorf ist unkonventionell. Die Form hat, wie er selbst behauptet, nichts mit der narrativen Kunst zu tun. Es geht stattdessen um eine andere Kunstform:

Was mich jetzt ausschließlich interessiert, ist, neue und zutiefst verstörende Geschichten zu erzählen. Das hat nichts mit dem narrativen Ansatz zu tun,

⁹⁸ KRYLOW, Sergej: „Dieser Castorf ist mir ein Rätsel“. in: *Frankfurter allgemeine Zeitung*, 08. 05. 2000.

sondern mit einer anderen Form – die sozusagen eine lodernde ist. Meine Kunst geht gegen Herzversteinerung.⁹⁹

Die Handlung der Romane Dostojewskis hat einen Rahmen, welcher Castorf und seinem Ensemble die Möglichkeit gibt, eine originelle Bühnenshow zu schaffen. Das französische Wort *Prétexte* gibt eine treffende Beschreibung über die Funktion des Texts Dostojewskis wieder. Dieser stellt eine Nebenmotivation und lediglich die erste Phase einer vielschichtigen Theaterarbeit dar. Die Romane dienen als „Prätexte“, aus denen die Bearbeitung sowie Neubearbeitung entstehen soll.

Schließlich könnte man die Stückfassungen von *Die Dämonen* und *Der Idiot* als undurchsichtige *Remediations* der originellen Texte Dostojewskis bezeichnen. Auch wenn manche Passagen der Romane von den Schauspielern direkt zitiert werden – beispielsweise als in *Der Idiot* Myschkin die Symptome einer Epilepsiekrise beschreibt¹⁰⁰ – ist die Diskrepanz zwischen der fiktionalen Welt der Romane und den Aufführungen beträchtlich. Wer an Dostojewski sich festhalten will, könnte behaupten, dass die Inszenierungen von Castorf reichhaltig *Hypermediacy*-Effekte beinhalten. Ist jedoch der Begriff *Hypermediacy* in diesen Fällen tatsächlich relevant? Kann in diesem Kontext wirklich von *Remediation* die Rede sein? Castorf schuf eher neue und originelle Kunstwerke, mit denen das Publikum in direkte Verbindung gesetzt wird.

⁹⁹ HEINE, Mathias; KIRSCHNER, Stefan und WENGIEREK, Reinhard: *op.cit.*.

¹⁰⁰ Dostojewski litt selbst an der Epilepsie. Diese Passage ist daher eine persönliche Aussage des russischen Autors.

3.2 Von den Stücken zu den Filmen

Im Jahr 2006, das heißt sechs Jahre nach der Verfilmung der *Dämonen*-Inszenierung, wurde ein Film nach der Stückfassung des *Idioten* gedreht. Obwohl die beiden Filme gemeinsame Merkmale in sich bergen, unterscheiden sie sich in vieler Hinsicht. Der Hauptunterschied besteht darin, dass der *Remediation*-Prozess des *Idioten* eine viel undurchsichtigere Verfilmung erzeugte als die der *Dämonen*. Während die Filmbearbeitung der *Dämonen* der Inszenierung und ihrem Text generell treu blieb, wurden die Inszenierung und die Handlung in der *Idiot*-Verfilmung rekonstruiert.

3.2.1 Dokumentarische Arbeit

2000 erhielten Castorf und die Volksbühne die Bestätigung seitens der Fernsehkanäle ZDF und *Arte*, dass die Verfilmung der *Dämonen* auf deren Theaterkanal übertragen würden. Da das Projekt geringes Vertrauen erweckte, mussten Castorf und sein Team den Film mit einem mageren Budget von 350 000 Mark drehen. Deshalb verzichtete der Kameramann Andreas Höfer, der vom Schauspieler Henry Hübchen bei Castorf eingeführt wurde, auf den 16-Millimeter-Film. Dank einer Kommanditeinlage von Sony hatte der Kameramann die Chance, mit einer neuen DV-Cam zu arbeiten. Ursprünglich hatte das Team, wie der Kameramann Andreas Höfer in einem Interview für die Zeitschrift *Film und TV Kameramann* berichtet, einen ganz anderen Plan: „Auf der Bühne ist es vier Stunden lang, aber hier wollte Castorf die lange, siebenstündige Fassung spielen und dokumentieren lassen.“¹⁰¹ Mit einem Betrag von 350 000 Mark musste das Team sich der Situation anpassen: Die Anzahl der Drehtage wurde von zwanzig auf zehn reduziert; die geplante siebenstündige Filmfassung wurde auf dreieinhalb Stunden gekürzt; der technische Aufwand wurde limitiert. In diesem Kontext waren die wichtigsten Elemente dieser Dreharbeit der Kameramann, die Schauspieler und das der Mecklenburgischen Natur angepasste Bühnenbild von Bert Neumann.

¹⁰¹ HÖFER, Andrés: „Interview mit Andreas Höfer“. in: *Film und TV Kameramann*, 49, Nr. 08. 2000. S. 18.



Bild 16

Weil der Kameramann keine Zeit hatte, kurze Takes zu machen, und sich deswegen mit kurz geprobten Sequenzaufnahmen begnügen musste, wurde ein anderer Ausrüstungsgegenstand eliminiert, der keinen Platz während dieses anspruchsvollen Drehens gehabt hätte: das Stativ. Höfer benutzte nämlich nur die digitale Handkamera. Die Bildgestaltung sieht dementsprechend nervös und frenetisch aus. Das Licht ist grell und scharf. Hinzu kommen Mängel an Endgestaltung: der Schatten des Kameramanns, der sich ein- oder zweimal in einer Scheibe widerspiegelt, ist manchmal zu sehen; das Mikrofon erscheint oft im Bild und der Schnitt bricht häufig die Kontinuität des Films ab. All dies erinnert an den *Dogma*-Stil. Darauf weisen viele Artikel zur *Dämonen*-Verfilmung hin. Tom Mustroph schreibt kurz in seinem im *Südkurier* erschienenen Artikel *Theater – Film – Filmtheater. Die Berliner Volksbühne hat für sich die Mehrfachvermarktung entdeckt*: „Die verwackelte Handkamera, der über weite Strecken originale Ton und die zum Teil im Film selbst gespielte Musik erinnerten an die skandinavische *Dogma* Gruppe.“¹⁰² In seinem Kommentar betont Mustroph die „im Film selbst gespielte Musik“. Auch wenn das vorrangig ein Merkmal des *Dogma*-Stils ist, wurde ein großer Teil der Musik bereits in der Inszenierung auf der Bühne gespielt. Das entspricht der *Dogma*-Regel, die darin besteht, das

¹⁰² MUSTROPH, Tom: „Theater – Film – Filmtheater. Die Berliner Volksbühne hat für sich die Mehrfachvermarktung entdeckt“. In: *Südkurier*, 08. 01. 2001.

Ereignis hier, jetzt und ohne Inszenierung aufzunehmen. Allerdings war es wahrscheinlich nicht geplant, den Film im *Dogma*-Stil zu drehen.

Da die Inszenierung und die Kulisse bereits existierte und kein Drehbuch geschrieben wurde, erweist sich diese Frage des Interviewers, die im oben zitierten Interview mit Andreas Höfer gestellt wurde, als sehr relevant: „Inwieweit war denn die Arbeitsweise dokumentarisch?“ Hier die Antwort Höfers:

Vor allem in der Art, wie wir die Szenen eingefangen haben. Wir haben die Takes, die Theaterszenen, so lange geprobt wie sie sind, Stellproben gemacht, denn das waren ja andere Räume als auf der Bühne. Wir sind zum Beispiel in den Sumpf gegangen oder in eine verfallene Scheune oder mitten auf die Wiese, all solche Sachen, die du auf der Bühne nicht machen kannst. Damit mussten ja auch die Schauspieler für sich neue Vorgänge erarbeiten. Auf der Bühne ist sehr viel übers Wort passiert, was du hier viel einfacher optisch erzählen kannst.¹⁰³

Die Theater- und Filmarbeit unterscheiden sich erheblich. Allerdings wurden sie in dieser Verfilmung vereinigt. Während die Filmkunst dem Theater dient, passt sich die Schauspielkunst dem Film an und zieht sogar aus ihm Nutzen. Die Filmarbeit ermöglicht, dass die Handlung leicht und schnell an verschiedene Orten transportiert werden kann und dank Großaufnahmen die Expressivität der Schauspieler durch Mikrogesten ausgedrückt wird. Zum Beispiel als Stepan Trofimowitsch mit Dascha über ihre eventuelle Heirat redet, bemerkt der Zuschauer zweifelsohne die Ratlosigkeit des Mädchens in ihren Augen, was im Theater nicht besonders deutlich war. Eine andere Möglichkeit des Films, die in diesem Fall und insbesondere in der *Idiot*-Verfilmung angewendet wurde, ist die Parallelmontage. In der *Dämonen*-Verfilmung erfolgt eine Solche Montage, als Kirillow und Nikolai Stawrogin sich über Gott und den Tod unterhalten. Mitten in der Szene, die sich in einem alten, engen, dunklen und schmutzigen Keller abspielt, transportiert die Parallelmontage den Zuschauer gegenüber der Datscha, wo Warwara Petrowna Dascha dazu überredet, Stepan Trofimowitsch zu heiraten. Als Dascha dem Plan von Warwara Petrowna zustimmt, wird der Zuschauer wieder in die „Kellerszene“ zwischen Kirillow und Nikolai Stawrogin versetzt. Im *Idiot*-Film wird die Parallelmontage sogar angewendet, um die Chronologie der Handlung durcheinanderzubringen.

¹⁰³ HÖFER, Andréas: *op.cit.*, S. 20.

Obwohl die Inszenierung der *Dämonen* leicht verändert oder adaptiert wurde, bleibt der Film, wie schon erwähnt, ihr einigermaßen treu. Dies und der Mangel an Fertiggestaltung lässt manchen, z.B. den Kritiker Mathias Ehlert, behaupten Castorf besäze kein großes Talent für das Kino:

Während die Volksbühne im Theater bereits ihren unverwechselbaren Stil gefunden hat, agiert sie im Film noch mit sympathisch unverteckter Unsicherheit [...] Nur die Schauspieler („unsere wichtigsten Produktionsmittel“, so der künftige Konzernchef Castorf) agieren professionell wie immer und haben wenig Mühe, ihre theatralischen Exaltiertheiten auf ein zelluloidverträgliches Maß herunterzuschrauben.¹⁰⁴

Dieser Kommentar ist erstaunlich und zwiespältig. In diesem Zusammenhang könnte die Frage nach der Identität der Volksbühne gestellt werden. Sind die Schauspieler der Volksbühne kein wesentlicher Teil des Ensembles? Inwiefern standen die Schauspieler für den Film unter einer Leitung? Ist die Schauspielerei nicht ein untrennbares Element des Kinos? Mit anderen Worten ist zu behaupten, dass nicht nur die Schauspieler professionell agieren, sondern auch der Regisseur, die sie gut geleitet hat. Allerdings ist Castorf vor allem Theaterregisseur und das Kino bleibt ihm wahrscheinlich noch einigermaßen fremd. Diese Bemerkung von Robin Detje in seinem Artikel *Nach Hollywood. Frank Castorf schickt seine ‚Dämonen‘-Inszenierung aufs Land, Michael Almereyda zieht mit ‚Hamlet‘ in die große Stadt* beschreibt vielleicht auf bessere Weise die Situation:

Aber man sieht und staunt, wie viel von sich selber er ins neue Medium hinüber retten kann, nämlich fast 100 Prozent. Andererseits sieht man auch, dass er im neuen Medium keinen neuen Castorf findet, der vorher noch nicht dagewesen wäre: Castorf bleibt Castorf, Punkt.¹⁰⁵

Castorf ist ein Theatermacher. Somit ist anzunehmen, dass sein Film vorrangig von seiner Theatererfahrung geprägt ist. Er schuf mit der *Dämonen*-Verfilmung (ebenso mit der *Idiot*-Verfilmung) ein außergewöhnliches filmisches Werk, das überraschend sein kann und von den Konventionen der Filmkunst abweicht.

¹⁰⁴ EHLERT, Mathias: „Frei nach Dostojewski. Sehenswerte Talentprobe: Frank Castorfs Theater-‚Dämonen‘ auf der Leinwand“. in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 17. 11. 2000.

¹⁰⁵ DETJE, Robin: „Nach Hollywood. Frank Castorf schickt seine ‚Dämonen‘-Inszenierung aufs Land, Michael Almereyda zieht mit ‚Hamlet‘ in die große Stadt“. in: *Theater heute*, 01. 2001, S. 17.

3.2.2 Surrealismus oder Realismus der Bühne?

Obschon Mathias Ehlert behauptet, dass die Schauspieler ihre „theatralischen Exaltiertheiten“ für die Kamera etwas zurückgehalten haben, bleibt die Schauspielerei in den beiden Filmen überaus theatralisch und in keiner Weise naturalistisch. Sie überreagieren, reagieren auf merkwürdige Weise. Statt realistische Gesten stellen diese Reaktionen oft Symbole dar. Beispielsweise treten alle menschlichen Figuren im *Idiot*-Film nackt und lüstern in der Wohnungen Nastassja Philipovnas auf. Diese Inszenierung symbolisiert, dass alle Männer in Nastassjas Bann stehen. In *Die Dämonen* fliehen die Figuren ab und zu in die Ferne der Wiese, um die Flucht und die Feigheit zu symbolisieren. Die einzige Sache, die die Schauspieler auf realistische Weise in Szene setzen – und sie machen das so oft, dass es wie ein Spiel zu sein scheint – ist Rauchen¹⁰⁶.



Bild 17 (*Die Dämonen*)



Bild 18 (*Der Idiot*)

Die Bühnenbilder der beiden Theatervorstellungen dienen als Filmset und sie sehen in der Nähe der Kamera noch künstlicher als in den Aufführungen aus. Man spielt auch in der Natur, allerdings steht ein Teil des Bühnenbildes stets in der Nähe, und besonders im Fall des *Idioten*, weil die Neustadt aus mehreren Elementen besteht.

¹⁰⁶ Dies scheint eine Konsequenz der Verfilmung zu sein, weil die Zigarette nicht so anwesend in der Theaterfassung ist. Der Rauch sieht gut auf der Leinwand aus. Tatsächlich wird die Zigarette als ein ästhetisches Objekt behandelt, wie in zahlreichen Filmen, die vor dem Aufstieg der Propaganda gegen das Rauchen gedreht wurden.



Bild 19 (*Der Idiot*)

Dies kommentiert die Volksbühne selbst in einer Pressemitteilung für die Premiere der *Idiot*-Verfilmung folgendermaßen:

Ein Film (*Der Idiot*), der unordentlich sein will und daraus seine Kraft gewinnt. Die Menschen in diesem Film, allen woran Martin Wuttke als Fürst Myschkin, sind Gehetzte in der durch und durch künstlichen Welt einer Filmkulisse. Sie hetzen durch die Neustadt Bert Naumanns, dem Originalset der „Idiot“-Theaterinszenierung.¹⁰⁷

Tatsächlich ist dieser Film in seiner Unordnung wahrscheinlich noch theatralischer und surrealistischer als die Theaterinszenierung. Wenn man die beiden Kunstwerke – das heißt die Verfilmung und die Stückfassung des *Idioten* – in den gleichen Medien präsentieren würden, bemerke man vielleicht, dass sie auf der realistischen und surrealistischen Ebene äquivalent sind. Jedoch der Unterschied zwischen den beiden Medien und das Annahme, dass es im Theater mehr Platz für das Ungewöhnliche und die Fantasie gibt und dass das Kino der Ort für die realistische Erzählform darstellt, ist verantwortlich dafür, dass der Film – und es gilt auch für die *Dämonen*-Verfilmung – sich als noch ausgefallener präsentiert.

3.2.3 Castorfsches Merkmal: Überlange

Ein konventioneller Film dauert normalerweise zwischen eineinhalb Stunden und zwei Stunden. *Die Dämonen*, der dreieinhalb Stunden dauert, und die fast fünfstündige

¹⁰⁷ *Filmpremiere „DER IDIOT“ – Ein Film von Frank Castorf*, Pressemitteilung (Volksbühne Berlin), 02. 06. 2006.

Verfilmung des *Idioten* sind dementsprechend keine konventionellen Filme. Somit übertrug Castorf sein Mittel der Überlänge auf seine Filme, die demzufolge als anstrengende Kunstwerke bewertet werden können. Wie Hans-Dieter Schütt in seinem Artikel *Ententanz-Ekstase. Theatertreffen und auch nicht: Castorf Film-,Dämonen'* behauptet, hat das dreieinhalbstündige anstrengende experimentierte Filmwerk Castorfs, das *Die Dämonen* darstellen, einen echten künstlerischen Wert:

Der Film, an zehn Tagen an der Ostsee gedreht, ist eine aufgedrehte dreistündige Zumutung. Aber grandios in seinem Dilettantismus, in seinem heiligen Zorn gegen das saubere Handwerk, in seiner Ekstase bei Planschen, Ententanz, Ohrenbeißen, Sumpfduell und In-die-Wiese-Hineinlaufen.¹⁰⁸

Auch wenn die beiden Verfilmungen eine kürzere Dauer als die Inszenierungen haben, mag diese Dauer für das filmische Medium zu lang sein. Obwohl die Filme viele künstlerische Qualitäten besitzen, hätten die filmischen Adaptionen verkürzt werden können, wie im Artikel *Und Dostojewski hat doch Recht* behauptet wird: „Und weil's so schön schrecklich ist, hätte man gut und gerne noch eine Stunde herausschneiden können.“¹⁰⁹ Nach zwei Stunden von diesem harten Kino verliert der Zuschauer an Konzentration und muss sich zwingen, den Rest anzuschauen.

In diesem Zusammenhang musste man auf Elemente der Handlung verzichten, weil die Filme eine kürzere Dauer als die Inszenierungen einnehmen. Zum Beispiel wurde die Slapstick-Nummer von Henry Hübchen mit dem Plastik-Liegestuhl in der *Dämonen*-Verfilmung gestrichen und man eliminierte auch die Szene des schreienden Babys mit Lebedjew im *Idioten*-Film. Generell werden sie jedoch nicht völlig eliminiert. Zwischentitel, laufende und überdeckte Texte erzählen auf literarische Weise die nicht gespielten Szenen. Somit wurde ein neues Medium in diese *Remediation* eingeführt. Man kann zweifellos behaupten, dass die Verfilmungen der beiden Inszenierungen intermediale Kunstwerke darstellen, das heißt mediale Gegenstände, die mehrere Verbindungen zwischen verschiedenen Medien implizieren. Diese integrierten Texte beschränken sich nicht nur darauf, die Handlung zu ergänzen, sondern bestehen auch aus verschiedenen Kommentaren

¹⁰⁸ SCHÜTT, Hans-Dieter: „Ententanz-Ekstase. Theatertreffen und auch nicht: Castorf Film-,Dämonen“ in: *Tagesspiegel*, 05. 05. 2001.

¹⁰⁹ R.S.: „Und Dostojewski hat doch Recht“. in: *Tagesspiegel*, 17. 11. 2000.

zur Handlung. Manchmal ist nur ein einziges Wort eingeblendet¹¹⁰, doch kann der Zuschauer auch gelegentlich Ausschnitte lesen, die direkt aus den Romanen kommen. Diese Erscheinung von fremden Texten bringt eine neue Bedeutungsschicht in der Verfilmung, die in der Inszenierung nicht existierte.



Bild 20 (*Die Dämonen*)



Bild 21 (*Der Idiot*)

Um mit den Verfilmungen abzuschließen, muss man erwähnen, dass sie relativ durchsichtige *Remediations* der Inszenierungen darstellen. Obwohl manche Teile der Handlung anders oder in einer anderen chronologischen Reihenfolge gezeigt werden und obwohl die Verfilmungen kürzer sind und mehr Medien implizieren, bleiben sie den Inszenierungen treuer als die Theatervorstellungen der Romane. Es werden in den Verfilmungen die Hauptelemente – die Schauspieler, die Texte, die Bühnenbilder und die Musik – der Inszenierungen verwendet, was einen *Immediacy*-effekt erzeugt. Wenn man sich bereits die Stückfassung angeschaut hat, erkennt man das Urkunstwerk. Und folgt man den Inszenierungen, bemerkt man, dass das filmische Medium häufig zugunsten des Theaters verschwindet.

¹¹⁰ Zum Beispiel erscheint das Wort „Gier“ als Zwischentitel mehrmals am Anfang der *Idioten*-Verfilmung; es werden auch in den beiden Filmen französische und deutsche Dichtungen zitiert; und auch andere originale und nicht originale Texte kommentieren die Handlung.

3.3 Ein Buch zum Film

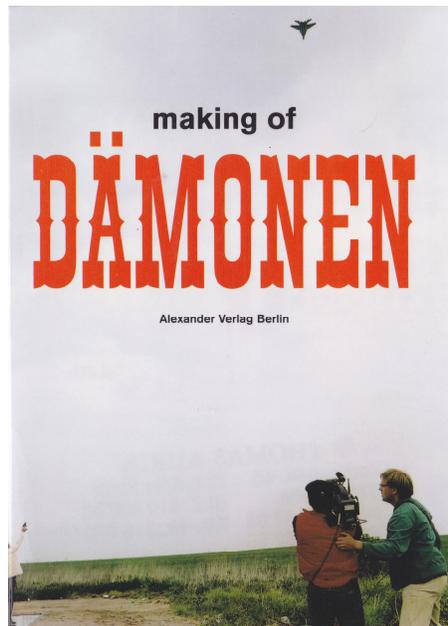


Bild 22

Ende 2001, ein Jahr nach dem Drehen der *Dämonen*-Verfilmung, erschien das Buch *Making of Dämonen*, herausgegeben von Leonore Blievernicht.

Dieses Buch umfasst 146 Seiten. Auf den ersten 25 Seiten stehen die einzigen kurzen Texte dieses Buches, die einen „dreidimensionalen Einstieg zum Film“¹¹¹ bieten. Das Essay besteht aus drei Spalten, die Ulrich Seidler in seinem Artikel *Ein Buch zum Film zum Stück zum Buch. ‚Making of Dämonen‘ – die Volksbühne bei der Arbeit* in der *Berliner Zeitung*, so kommentiert: „Das Vorführen der Denk-Instrumente stellt eine angemessene rezeptorische Bewaffnung für den Hauptteil des Buches dar.“¹¹² Die erste Spalte nennt *Was gedacht ist*; die zweite *Was geschehen*; und die dritte *Was sich denken lässt*.

¹¹¹ BLIEVERNICHT, Leonore (Hrg.): *Making of Dämonen*. Berlin: Alexander Verlag 2001, Einband.

¹¹² SEIDLER, Ulrich: „Ein Buch zum Film zum Stück zum Buch. ‚Making of Dämonen‘ – die Volksbühne bei der Arbeit“. in: *Berliner Zeitung*, 04. 05. 2002.

DIE DÄMONEN. DER FILM

Was gedacht ist

1 „Und man fängt an mit dem Anfang, der so wunderbar ist, weil er mir entspricht.“
Frank Castorf

Was geschieht

1 Ein Betonklotz mitten in der Weite eines endlosen Feldes. Gelb leuchtet der Himmel. Western Angst. In dieser absurden Steinwabe im mehr oder weniger Nichts: Zwei lachende Menschen. Ein konvulsischer Anfall von Mann und Frau. Musik setzt ein. Der Mann bekommt einen Hustenanfall. Vielleicht geht es ihm doch nicht ganz so gut, wie seine Erscheinung gern ausdrücken möchte.

DER FILM. DIE DÄMONEN

Was sich denken läßt

1 John Ford THE SEARCHERS: Die Siedler wohnen in einem ähnlich absurden Haus in der Prärie, ein gemauertes Gefängnis aus dem sie doch noch vertrieben wurden. „Ach, Ethan, dieses Land...“ Es ist die Angst in einem Western. Die Angst, daß das Land und die Menschen nicht zusammengehören. DIE DÄMONEN sind auf den Kopf gestellte SEARCHERS. Verwirrte Kantianer, bis hierher, die im Death Valley der Begriffe die Anschauung verloren haben.

Bild 23

Der Hauptteil des Buches sind die 120 folgenden Seiten, auf denen die Bilder „ohne Bildnachweise, ohne Erklärung, ohne Rahmen“¹¹³ stehen. Auf diesen 120 Seiten sind Situationen zu sehen, die während der zehn Drehtage geschahen, wie zum Beispiel der Aufbau des Bühnenbildes, die vielen ausgetrunkenen Bierflaschen, die arbeitenden Techniker, die erschöpften Schauspieler oder Castorf auf einem Liegestuhl.

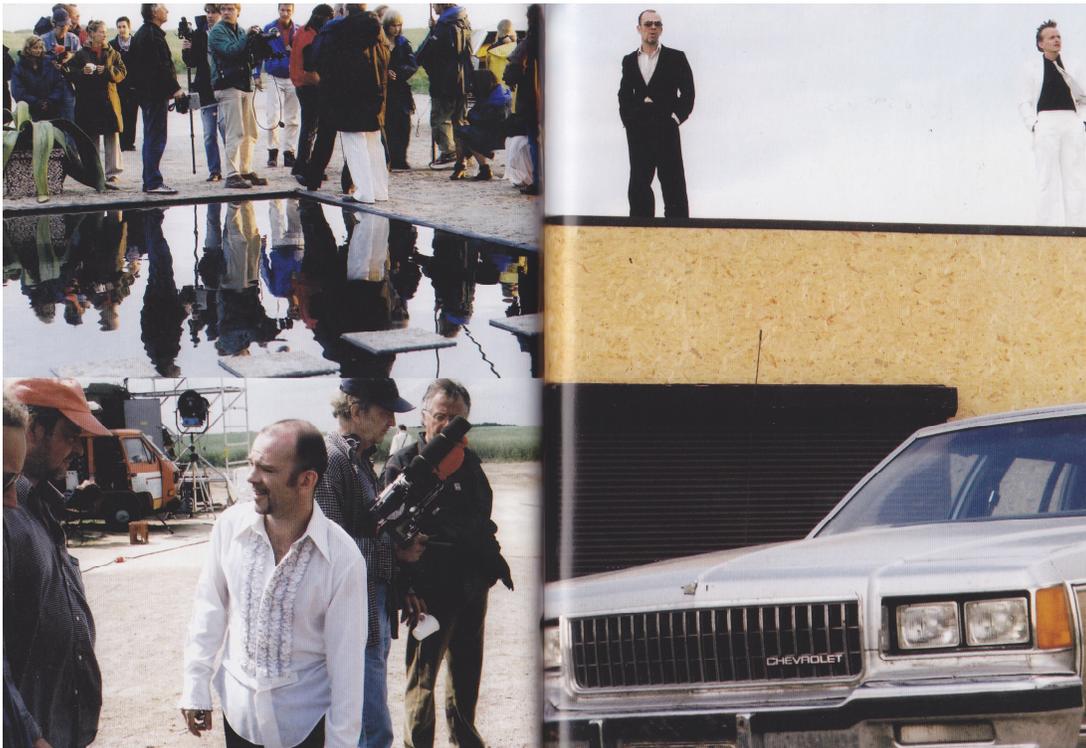


Bild 24

Ulrich Seidler deutet diesen Hauptteil des Buches folgendermaßen:

Es sind mehr als Blicke hinter die Kulissen oder ins Private der Schauspieler; es sind wahllos aus der Zeit gehackte und zusammengewürfelte Momente intensivsten Lebens: der Erschöpfung, der Schaffenseligkeit, des Überdrusses, der Gemeinsamkeit und des Konfliktes [...] Dieses Buch vermittelt wenigstens eine Idee davon, wie es wäre, dabei gewesen zu sein.¹¹⁴

Dieses Buch stellt daher keine *Remediation* dar, sondern eine Medialisierung des filmischen *Remediation*-Prozesses. Es ist eine dokumentarische Arbeit, die fragmentarisch diese zehn anstrengende Drehtage als Herausforderung schildert. Somit ist das Buch ein Zusatz zum Film, eine Art Fanartikel, der fast keine Verbindung mit dem Theaterstück hat.

¹¹⁴ SEIDLER, Ulrich: *op.cit.*.

3.4 Ein Buch zum Stück



Bild 25

Nach dem Erfolg des *Idioten* vom Castorf wurde im Jahr 2003 von Synwolt Verlag Berlin ein Buch veröffentlicht, das aus einer Papierfassung der Theatervorstellung besteht. Dieses Buch heißt *Der Idiot, Frank Castorfs Stückfassung nach Dostojewskij in der Neustadt von Bert Neumann*. Es wird zunächst eine kurze Beschreibung dieser außergewöhnlichen Publikation erstellt.

Das Buch hat 176 glänzende Seiten, ist 21,5 Zentimeter breit und 14 Zentimeter hoch. Es sieht daher nicht wie ein normales Buch aus, sondern hat das Format einer Broschüre oder eines Fotoalbums. Auf dem Einband sieht der Leser ein verpixeltes Bild von Sophie Rois in ihrer Rolle als Lisawetta Prokofjewna. Die ersten Seiten stellen in Bildern und Texten Castorf, Neumann und die Schauspieler vor.

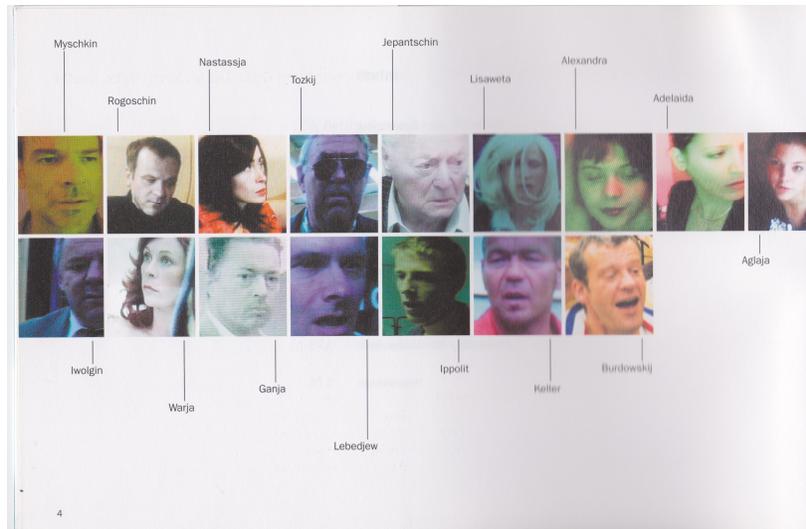


Bild 26

Von der Seite 6 bis zur Seite 79 stehen kleine Bilder (3 pro Seite) von der Aufführung, die von Bert Neumann mit einer Sony Cybershot gemacht wurden.

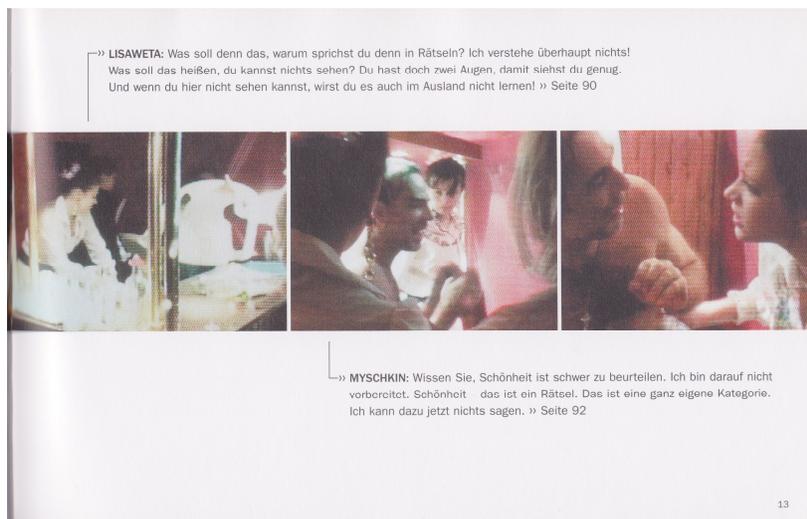


Bild 27

Diese Bilder stellen Snapshots von den Monitoren und Videoscreen, die im Regiezimmer zu sehen waren, dar. Unter den Bildern kann man Ausschnitte des Dialogs lesen. Das Ganze ähnelt daher einem Fotoroman, damit der Leser die Geschichte folgen kann.

Bis zur Seite 165 steht der Text der Stückfassung von Castorf. Schließlich werden das Produktionsteam sowie die außergewöhnliche Technik, die für diese Megatheaterproduktion nötig war, vorgestellt.

Obwohl das Buch relativ klein ist und wenig vorstellt, ist es ein sehr komplexer und vielschichtiger Kunstgegenstand, der sich nicht leicht analysieren lässt. Wenn die in diesem Buch und im Regiebuch (Stand: 26.02.03) stehenden Texte mit den Dialogen der aufgenommenen Aufführung verglichen werden, bemerkt man, dass die drei Textfassungen sich erheblich unterscheiden. Die Dialoge der Aufführung ergeben eine längere Fassung, als die beiden geschriebenen Texte¹¹⁵; und der Text des vom Synwolt Verlag veröffentlichten Buches ist die kürzeste Version. Zunächst wurden die Regieanweisungen auf ein Minimum reduziert. Zweitens wurde der Text selbst gekürzt. Die Bilder sind natürlich interessante Belege und geben einen Eindruck der Ästhetik der Inszenierung, allerdings bleiben sie nur unbewegliche Ausschnitte dieses siebenschündigen Theaterstücks. Dieses Buch stellt daher eine verkleinerte Fassung der monumentalen Theatervorstellung dar. Wer sich das Theaterstück schon angeschaut hat und einige Details verpasste, kann sich mit diesem Buch eine neue Interpretation der Vorstellung in Ruhe machen. Das Buch kann als Zusatz zum Theaterstück bezeichnet werden. Dies deutet Dirk Pilz in seinem Artikel *Lesetheater* für die Zeitschrift *Zitty* an:

Der Band zu Castorfs monumentaler Dostojewskij-Bearbeitung *Der Idiot* zum Beispiel: ein stauenwertes Werk. Während der Inszenierung in der Volksbühne saß man geschlagene sieben Stunden auf einem harten Stuhl, sah Vieles nicht und das Meiste nur in den aufgehängten Fernsehgeräten. Geblieben sind die Eindrücke des grandiosen Bühnenbaus von Bert Neumann. Jetzt aber das: Beim Blättern und Lesen kommt die Inszenierung in gedruckter Form viel aufregender daher. Vorn sind kleine, verwaschene Bildchen zu einem Comic zusammengeklebt, hinten steht der komplette Text. Man schaut sich die Bilder an, liest die entsprechenden Sätze dazu – und bisher verschleierte Zusammenhänge werden plötzlich klar.¹¹⁶

Das Buch mit dessen Ästhetik stellt mehr als eine bloße dokumentarische Arbeit dar. Die Fotos von Bert Neumann und ihre Anordnung auf den Seiten machen daraus ein echtes Kunstwerk. Die Bilder sind in Wirklichkeit *Remediations* von *Remediations* von einer

¹¹⁵ Die Improvisation, die Spontaneität der Schauspieler während der Aufführung und die Veränderungen in letzter Minute sind wahrscheinlich dafür verantwortlich.

¹¹⁶ PILZ, Dirk: „Lesetheater“, in: *Zitty*, Juli/August, 16. 2002.

Remediation. Das Stück an sich stellt eine erste *Remediation* dar, weil es eine Bearbeitung des Romans ist. Die Live-Übertragungen stellen eine zweite *Remediation*-Schicht dar, weil die Inszenierung mit ihren Darstellern gefilmt wird. Schließlich stellen die Snapshots von dem Bildschirm und den Monitoren die letzte *Remediation* dar. Die Fotos sind nicht klar und sehen verpixelt aus. Die Farbe und die Bildauflösung entsprechen in keiner Weise der Realität¹¹⁷. Das Buch ist daher eine undurchsichtige Verbindungsstelle, die den Leser nicht in unmittelbaren Kontakt mit dem originalen Werk setzt. Somit wird in dieser *Remediation* ein *Hypermediacy*-Effekt erzeugt. Das Buch besitzt seine Eigenheit und ist daher fast ein unabhängiges Kunstwerk, obwohl es eine *Remediation* bleibt, das heißt, dass es die Inszenierung unbedingt braucht, damit es existieren kann.

Allerdings stellt das Buch nicht nur eine *Remediation* der Inszenierung dar, sondern in der gleichen Weise wie das *Making of Dämonen* eine Medialisierung der theatralischen *Adaptionsarbeit*. Da die Technik und das Bühnenbild grandios wirken, werden sie am Ende dieses Buch gepriesen. Dieser Ausschnitt, der die Videoausstattung beschreibt, erklärt die beachtliche Videotechnik in dieser Theatershow:

14 Videomonitore für die Vorschau, **12 Monitore** für die Zuschauer, im Hotel an verschiedenen Positionen verteilt, **2 Monitore** für die Schauspieler, **8 Überwachungskameras** im Haus des Generals, fest auf Schwenk-Neigeköpfe montiert, **8 Fernbedienungen**, **16 flexible Anschlüsse** für **3 Sony PD-150-Kameras**, **24 Kamerasignale** laufen bei der Bildregie auf, **3 Videobeamer**, **3 Screens**, davon **2 Rückprojektoren** (16:9 und 4:3), sowie **1 Aufprojektor** (4:3), **8 x 30 Meter Steuerleitungen**, ca. **2000 Meter Kabel**. **2 Videotechniker** und **2 Aushelfer**, 7 Tage Einrichtungszeit.¹¹⁸

Der zweite Ausschnitt betrifft das Bühnenbild und betont die Herausforderung, die es darstellt:

Die Frage, wie die altersschwache Drehbühne mit Seilantrieb auf die bisher nicht gekannte Last von ca. 30 t Gesamtmasse reagieren würde, wollten wir zuverlässig geklärt wissen. Eine theoretische Berechnung, egal mit welchem Ergebnis, hätte nicht alle Zweifel ausgeräumt. Ein Belastungstest mit dreißig

¹¹⁷ Es ist zu bemerken, dass auch der Text nicht der Realität der Aufführung entspricht. Zunächst weil er sich von den Dialogen unterscheidet, aber auch da er fest und nicht performativ ist, wie der gesagte Text ist.

¹¹⁸ BLIEVERNICHT, Leonore (Hrg.): *Der Idiot. Frank Castorfs Stückfassung nach Dostojewski in der Neustadt von Bert Neumann*, Berlin, Synwolt Verlag 2003, S. 173.

Pkw hat aber jeden überzeugt und war eine skurrile Abwechslung im Theaterbetrieb.¹¹⁹

Dieses Buch dokumentiert daher apologetisch die Arbeit der Künstler, die das Schaffen der Theatervorstellung ermöglichen. Während es die Theatervorstellung nicht treu überträgt, – und dementsprechend viele Elemente der Aufführung nicht darstellt – zeigt und enthüllt es die versteckten Elemente der Aufführung. Somit stellt das Buch eine komplexe und vielschichtige *Remediation* dar.

¹¹⁹ BLIEVERNICHT, Leonore (Hrg.): *op.cit.*, S. 172.

3.5 Wo liegt die Aura?

In seinem Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* definiert Walter Benjamin seinen Begriff der Aura als „einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag.“ Er meint damit, dass das Kunstwerk, das eine Aura besitzt, eine sakrale Dimension hat. Somit ist dieses Kunstwerk unnahbar und besitzt einen heiligen Charakter. Allerdings tendiert das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit dazu, seine Aura zu verlieren. Die Reproduzierbarkeit ermöglicht, dass das Kunstwerk zugänglich und dementsprechend verständlicher wird. Über dies äußert sich Benjamin wie folgt:

Diese Zusammenhänge zu ihrem Recht kommen zu lassen, ist unerlässlich für eine Betrachtung, die es mit dem Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit zu tun hat. Denn sie bereiten die Erkenntnis, die hier entscheidend ist, vor die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerks emanzipiert dieses zum ersten Mal in der Weltgeschichte von seinem parasitären Dasein am Ritual. Das reproduzierte Kunstwerk wird in immer steigendem Maße die Reproduktion eines auf Reproduzierbarkeit angelegten Kunstwerks¹²⁰

Könnte man im Fall der beiden Theatervorstellungen, die in dieser Arbeit untersucht werden und die gewissermaßen dank der Verfilmung und der Bücher reproduziert wurden, behaupten, dass die Aura eliminiert wurde? Mit anderen Worten hat der Verfilmungsprozess die Aura der Schauspieler und der Aufführung, die ein flüchtiges und performatives Kunstwerk darstellt, abgeschafft? Die Schauspieler und ihre Interpretationen eines Stückes sind in gleicher Weise wie die Aufführung einmalig. Es ist daher anzunehmen, dass die Darsteller und die Aufführung ziemlich unnahbar sind, und dementsprechend eine Aura besitzen. Allerdings relativieren die Verfilmungsprozesse und das fotografische Verfahren die Einmaligkeit des Kunstwerkes. Das heißt, dass die Flüchtigkeit der Aufführung in einer bestimmten Zeit und an einem bestimmten Ort fixiert wird, damit sie reproduziert, verbreitet und leicht zugänglich werden kann. In diesem Zusammenhang stellt sich diese Behauptung von Bolter und Grusin als relevant heraus:

¹²⁰ BENJAMIN, Walter: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ in: *Ominiverdi*. <http://walterbenjamin.ominiverdi.org/wp-content/kunstwerkbenjamin.pdf> (02 July 2011). S. 7.

Benjamin begins with the assertion that film technology, or mechanical reproduction in general, breaks down the aura of the work of art by eliding or erasing the distance between the work and its viewer [...] In a period such as today, in which media and the process of mediation are more frankly acknowledged and appreciated, the aesthetic goal and its political consequences seem to be different. The work of art today seems to offer „an aspect of reality which cannot be freed from mediation or remediation,“ [...] Thus remediation does not destroy the aura of a work of art; instead it always refashion that aura in another media form.¹²¹

Dies ist besonders im Fall des *Remediation*-Prozesses der beiden Theaterstücke wahr. Die Aura der Aufführungen wird nicht eliminiert, weil die Theaterfassungen, die Verfilmungen und die Papierfassungen momentan gleichzeitig existierten, obwohl die Verfilmungen und die Papierfassungen viel länger überleben werden. Tatsächlich zielen die Filme und die Bücher überhaupt nicht darauf, die Aura der Theaterstücke zu vernichten, sondern dieser Aura Wichtigkeit beizumessen und sie zu zelebrieren. Wie Bolter und Grusin behaupten, ist das Ziel des *Repurposings* nicht das originale Werk zu ersetzen, sondern dieses Werk bekannt zu machen, und auf diese Weise ihm eine andere Art Aura zu geben:

The entertainment industry defines repurposing as pouring a familiar content into another media form; a comic book series is repurposed as a live-action movie, a televised cartoon, a video game, and a set of action toys. The goal is not to replace the earlier forms, to which the company may own the rights, but rather to spread the content over as many markets as possible [...] Together these products constitute a hypermediated environment in which the repurposed content is available to all sense at once, a kind of mock *Gesamtkunstwerk*.¹²²

Die in diesem Kapitel analysierten Kunstwerke sind daher voneinander abhängig. Somit wäre es absurd, sie als unabhängige künstlerische Gegenstände zu untersuchen. Deshalb wurden sie vor allem durch ihre Verbindungen analysiert. Im nächsten Kapitel werde ich beweisen, dass die Theaterstücke und ihre performativen Eigenheiten auch von den anderen *Remediations* beeinflusst werden.

Um dieses Kapitel abzuschließen, muss erwähnt werden, dass mit diesem „*mock Gesamtkunstwerk*“ nicht nur die Aura der verschiedenen medialen Gegenstände entsteht, sondern die Aura des gesamten Ensembles der Volksbühne. Der Zuschauer (oder der Leser) sieht in jeder Produktion die gleichen Schauspieler und die Arbeit des gleichen Regisseurs,

¹²¹ BOLTER, Jay David et GRUSIN, Richard: *op.cit.*, S. 74-75.

¹²² BOLTER, Jay David et GRUSIN, Richard: *op.cit.*, S. 68.

Bühnenbildners oder Musikers. Dies erzeugt die „einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag.“ Die Künstler werden dank der Wiederholung ihrer Anwesenheit fast „Bekannter“.¹²³ Allerdings ist es tatsächlich nicht der Fall. Sie sind in gewisser Weise nah und bekannt, jedoch kann man kein direkter Zugang zu ihren persönlichen Leben haben. Aus diesem Grund werden sie noch unnahbarer oder ferner, so nah sie sein mag.

¹²³ Der Zuschauer hat sogar manchmal den Eindruck, sie (die Künstler) persönlich zu kennen. Dieses Phänomen ereignet sich gelegentlich, wenn man einen Star auf der Straße oder im Restaurant trifft. Man möchte mit ihm reden oder ihm grüßen, als ob er ein guter Freund wäre.

4. Darstellung und Performativ

Da der Begriff des Performativen ein zentrales Anliegen in diesem letzten Kapitel ist, werden wir zunächst die Entstehungsgeschichte des Wortes, das für die Sprechakttheorie des britischen Philosophen John Langshaw Austin wesentlich ist, und seine Migration in die darstellenden Künste kurz zusammenfassen. Danach werden wir die Produktionen, die der Gegenstand dieser Arbeit sind, in Zusammenhang mit diesem Begriff untersuchen.

4.0.1 Performativ oder tun, was man sagt

Das Adjektiv *performative* ist ein englischer Begriff, der im Deutschen durch das Wort „performativ“ übernommen wurde, das aus dem Verb *to perform* gebildet wurde, dessen deutsche Entsprechung „verrichten“ oder „erfüllen“ ist. Der englische Philosoph J. L. Austin, welcher der Begriff entwickelte, wollte Anfang der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts ein Wort bilden, das besondere Äußerungen bezeichnet, die nicht konstativ bzw. wahr oder falsch sind, sondern realitätsbildend. Das heißt, dass sie selbst Taten darstellen. Austin beschreibt diese Äußerungen wie folgt:

Utterances can be found, satisfying these conditions, yet such that
A- they do not ‘describe’ or constate anything at all, are not ‘true or false’; and
B- the uttering of the sentence is, or is a part of, the doing of an action, which
again would not *normally* be described as saying something.¹²⁴

Austin gibt einige Beispiele von diesen Äußerungstypen: „I name this ship the *Queen Elizabeth*’ – as uttered when smashing the bottle against the stem.“¹²⁵ Damit eine Äußerung allerdings als performativ bezeichnet werden kann, muss diese gleichzeitig zu der Verwirklichung des Aktes führen. Wenn ich sage: „Ich nenne dieses Schiff *Queen Elisabeth*“, muss ich diesen Akt zugleich vollziehen. Sonst ist die Äußerung einfach falsch.

Jedoch bemerkte Austin etwas später, dass der Unterschied zwischen „konstativen“ und die „performativen“ Äußerungen nicht so klar ist, weil „sagen“ eine Tat für sich darstellt. Deshalb entwickelte er drei Begriffe, um jeden Sprachakt zu bezeichnen: der lokutionäre Akt

¹²⁴ AUSTIN, J. L.: *How to do things with words*. New York: Oxford University Press 1970, S. 5.

¹²⁵ *Ibid.* S.5.

(das Sagen), der illokutionäre Akt (die Absicht oder der Wunsch) und der perlokutionäre Akt (die Erfüllung). Allerdings erwies sich das Begriffstrio ebenfalls als problematisch, da der performative Charakter der Sprache nur schwerlich erlaubt, die Grenze zwischen den drei Akktypen zu identifizieren.

4.0.2 Migration

Das Wort „performativ“, das ursprünglich im Rahmen philologischer Problematiken verwendet wurde, wurde seither in mehreren Wissensgebieten übernommen. Das Wort wird besonders in der Kunstwissenschaft gebraucht. Es wurde ebenso Ende des zwanzigsten Jahrhunderts im Bereich der Kulturwissenschaften übernommen. Die seither vorherrschende Konzeptualisierung der Kultur als geschriebener Text übergang daher auf die der Kultur als Performanz. Erika Fischer-Lichte kommentiert die Perspektivänderung in ihrem Buch *Ästhetik des Performativen* wie folgt: „Damit wurde zugleich eine Rekonzeptualisierung des Begriffs des Performativen notwendig, die ganz explizit körperliche Handlungen einschließt.“¹²⁶ Die amerikanische Philosophin und Feministin Judith Butler, eine berühmte Vertreterin dieser Theorie, erklärt so die Entwicklung der sexuellen Identität: „In this sense, gender is no way a stable identity or locus of agency from which various acts proceed; rather, it is [...] an identity instituted through a *stylized repetition of acts*.“¹²⁷

4.0.3 Darstellende Kunst oder *performing arts*

Die darstellende Kunst ist, im Gegensatz zu der Bildenden Kunst, eine flüchtige Kunstform und impliziert vor allem die Ko-Präsens von Akteuren¹²⁸ bzw. Darstellern und

¹²⁶ FISCHER-LICHTE, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 36.

¹²⁷ BUTLER, Judith: „Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory“. in: CASE, Sue-Ellen (Hrg.): *Performing Feminism. Feminist Critical Theory and Theater*. Baltimore, London: Johns Hopkins University Press 1988, S.270.

¹²⁸ Mit der Entwicklung der technologischen Künste werden mehr und mehr elektronische und mechanische interaktive Installationen geschaffen, die dem Wahrnehmenden ermöglichen, die Darstellung des Kunstwerks und das Perceptionserlebnis zu beeinflussen. Dieser Kunstwerktyp kann in vielen Fällen als lebendige Akteure betrachtet werden, obwohl der Wahrgenommene nicht

Zuschauern, die ermöglicht, dass eine rückwirkende Schleife, die sogenannte *Feedback-Schleife*, in der der Wahrnehmende einen relativen Einfluss auf den Ablauf der Aufführung hat, sich bildet.

Der Begriff des Performativen ist in der darstellenden Kunst, genauso wie in den Kulturwissenschaften, vor allem an den physischen Handlungen orientiert. Im Gegensatz zu den Kinopräsentationen oder anderen zeitversetzten Übertragungen bleibt das Schaffen bzw. ein Teil des Werks während des Aufeinandertreffens von Darstellern und den Zuschauern offen. Ein perfektes Beispiel eines performativen Kunstwerks ist – und das Wort ist vielsagend – die Performance, die in den sechziger Jahren unter dem Einfluss des amerikanischen Happenings entstand. Joseph Beuys (*Kukei, akopee – Nein!, Braunkreuz, Fettecken, Modellfettecken*¹²⁹, 1964), Yoko Ono, Yves Klein und (etwas später) Marina Abramović sind berühmte Vertreter dieser Kunstform. Diese künstlerischen Akte sind vorwiegend an der Beziehung zwischen dem Publikum und dem Darsteller orientiert. Manchmal wird diese Beziehung sogar umgekehrt, so dass der Zuschauer Akteur wird. Um das zu erreichen, bringen die Performancekünstler, statt die Performance zu inszenieren, die Zuschauer in eine Show-Situation, wie Erika Fischer-Lichte behauptet:

Sie (Beuys und Abramović) schufen vielmehr eine Situation, die Vorhersagen über ihre weitere Entwicklung schwierig, wenn nicht unmöglich machte. Denn diese weitere Entwicklung hing nicht von dem/der Künstler/in allein ab, sondern immer auch entscheidend von anderen, hauptsächlich von den Zuschauern, aber auch zum Beispiel von Tieren.¹³⁰

Da der Austauschakt zwischen dem Publikum und dem Darsteller – und nicht die Darstellung einer Geschichte oder einer Idee – zum Gegenstand der Aufführung wird, ist der Ablauf der Handlungen selbstreferentiell. Das heißt, dass er nichts anderes darstellt, als was er ist. Dies betrifft gewissermaßen alle Live-Aufführungen. Der Spaß, der auf die darstellende Kunst bezogen ist, besteht bis zu einem gewissen Grad im Zusammentreffen zwischen dem Darsteller (oder dem Künstler selbst) und dem Zuschauer; und nicht in der

leibhaftig Darsteller ist. Die Installation oder das System muss einfach die Interaktion während des ganzen Ablaufs der Darstellung bzw. der Aufführung ermöglichen.

¹²⁹ Diese Performance von Beuys bewirkte einen Tumult. Die Zuschauer stiegen auf die Bühne. Ein Zuschauer schlug ihm mehrmals mit der Faust ins Gesicht. Dann warf der Künstler – die Nase blutend – Schokoladentafeln inmitten des Durcheinanders, während er ein Kreuz mit der linken Hand streckte.

¹³⁰ FISCHER-LICHTE, Erika: *op.cit.*, S. 285.

Zurschaustellung der Aura der Darsteller (wenn wir in diesem Kontext den Begriff Walter Benjamins übernehmen können). Das ästhetische Vergnügen, das sowohl der Zuschauer als auch der Darsteller während einer Live-Aufführung empfinden, besteht eher in der Aura der Gegenwart, in der alle anwesenden Menschen am Erschaffen des Werks teilnehmen. In diesem Kontext ist der Text nicht mehr vorherrschend, sondern stellt einen Teil des Werks dar, dessen Handlungen zunächst untersucht werden müssen.

4.1 Das Performative: Wirklichkeit wird Darstellung

In eigenen Beiträgen und in Interviews betont der Intendant und Regisseur Frank Castorf immer wieder, dass er in seinem Theater die Wirklichkeit auf die Bühne holen möchte.¹³¹

In diesem Kapitel geht es hauptsächlich um die Theaterstücke, da sie performative Kunstwerke sind. Wie schon erwähnt benutzt Castorf unterschiedliche Verfremdungsstrategien, darunter das Slapstick, die Anwendung von anderen Medien, die Integration von anachronistischen Elementen und die Übertreibung bzw. die Hysterie im Schauspiel:

Dort, wo Castorf seine eigenen Welten erzeugt, gelten seine eigenen Regeln: Es geht nicht um die äußerliche Wirklichkeitstreue, es geht um die Wahrheit der Gefühle, die um jeden Preis veräußert werden muss. Der Mensch spricht bei Castorf erst wahr, wenn er kreischt.¹³²

Alle diese Verfahren setzen sich dem Naturalismus und seinem mimetischen Charakter sowie seinen Konventionen entgegen, die noch immer eine wesentliche Präsenz in der aktuellen westlichen Theaterszene haben. Erika Fischer-Lichte beschreibt die Ästhetik des Berliner Regisseurs folgendermaßen:

Es handelt sich in diesem Sinne um eine Spielästhetik, die überkommene theatrale Konventionen zur Disposition stellt: die Konvention, dass es sich bei einer Theateraufführung um die Inszenierung eines literarischen Textes handele; die Konvention, dass der Schauspieler eine Figur darstelle, hinter der die Person des Schauspielers verschwindet; und die Konvention, dass sich die Rolle des Zuschauers darauf beschränkt, das vorgeführte Geschehen zu betrachten, sich gegebenenfalls in die dargestellten Figuren einzufühlen und die mit der Inszenierung formulierte Botschaft zu entziffern.¹³³

Fischer-Lichte zeigt das, was das Theater Castorfs nicht ist, das heißt konventionell. Die Ästhetik Castorfs ist viel mehr eine *Ästhetik des Performativen*¹³⁴. Das heißt, dass sein Theater den Zuschauer in das Schaffen des Werkes impliziert. Es unterscheidet sich daher

¹³¹ ZANDER, Olivier: *Marketing im Theater. Eine Untersuchung am Beispiel der Berliner Volksbühne unter Frank Castorf*. Egelsbach: Verlag Dr. Markus Hänsel-Hohenhausen 1997, S 93.

¹³² DETJE, Robin: *op.cit.*, S.170.

¹³³ FISCHER-LICHTE, Erika: „Frank Castorfs Spiele mit dem Theater: Wie das Neue in die Welt kommt“. in: *Forum Modernes Theater* 1 (2006), S. 6.

¹³⁴ Das ist der Titel des früher zitierten Buch von Erika Fischer-Lichte.

vom Brechtschen Theater, der eine Distanz zu dem Theaterwerk schafft. Castorf benutzt tatsächlich Verfremdungsstrategien, die ebenso im Brechtschen epischen Theater angewandt wurden, wie die Lieder, das unnaturalistische Schauspiel und den direkt an das Publikum gerichteten Monolog. Aber während Brecht mit dem Verfremdungseffekt eine Distanzierung von der Aufführung beim Publikum erzeugt und dabei informieren und belehren will, zielt das Castorfsche Theater darauf ab, Distanz zur Darstellung der Handlung des Stücks bzw. der fiktiven Welt zu bewirken, um die Gegenwart der Aufführung und die Psychologie der Schauspieler (und nicht der Figuren), das heißt die Authentizität des wirklichen Moments, zu betonen. Robin Detje schreibt dazu:

Er will alles: Brecht und die Psychologie [...] (Castorf) will so schnell wie möglich zwischen Konstruktion und Authentischem immer hin- und herpendeln, bis einem alles vor den Augen verschwimmt. Ganz klassisch will er jedem Schauspieler, jeder Figur und letztlich jedem Zuschauer in einem ultimativen terroristischen Akt eines Theaters der clownesken und bierseligen Grausamkeit die Charaktermaske abreißen.¹³⁵

Die Verfremdungsstrategien Castorfs zielen dementsprechend, wie das Theater der Grausamkeit von Artaud, auf die Kommunikation und dem Austausch zwischen den Zuschauern und den Darstellern. Wenn alle Teilnehmer in der Wirklichkeit der Aufführung Spaß haben und kollektiv die Katharsis erreichen, wird auch die Zusammengehörigkeit der Menschen verstärkt.

Wie im Theater Artauds ist die Aufführung, wo die Stimmhaftigkeit der Wörter wichtiger als ihre Bedeutung¹³⁶ ist, kein leichtes Erlebnis. In Wirklichkeit soll die Aufführung eine Prüfung sein, bei der eine Zerstörung stattfinden soll:

Le théâtre comme la peste est une crise qui se dénoue par la mort ou par la guérison. Et la peste est un mal supérieur parce qu'elle est une crise complète après laquelle il ne reste rien que la mort ou qu'une extrême purification. De même le théâtre est un mal parce qu'il est l'équilibre suprême qui ne s'acquiert pas sans destruction. Il invite l'esprit à un délire

¹³⁵ DETJE, Robin: *op.cit.*, S.152, 153.

¹³⁶ In seinem Buch *Le théâtre et son double*, in dem er sein Theater der Grausamkeit erklärt, beschreibt Artaud die Wichtigkeit der Wörter in seinem Theater wie folgt: „il ne s'agit pas de supprimer la parole articulée, mais de donner aux mots à peu près l'importance qu'ils ont dans les rêves“ und wir müssen sie benutzen: „dans un sens incantatoire, vraiment magique – pour leur forme, leurs émanations sensibles et non plus seulement pour leur sens“

ARTAUD, Antonin: *Le théâtre et son double*. Paris: Gallimard 1964, S. 145, 193.

qui exalte ses énergies ; et l'on peut voir pour finir que du point de vue humain, l'action du théâtre comme celle de la peste, est bienfaisante, car poussant les hommes à se voir tels qu'ils sont, elle fait tomber le masque, elle découvre le mensonge, la veulerie, la bassesse, la tartuferie ; elle secoue l'inertie asphyxiante de la matière qui gagne jusqu'aux données les plus claires des sens ; et révélant à des collectivités leur puissance sombre, leur force cachée, elle les invite à prendre en face du destin une attitude héroïque et supérieure qu'elles n'auraient jamais eue sans cela.¹³⁷

Castorf zerstört den Text, bricht die Konventionen und schließt den Zuschauer in überlange Aufführungen ein, die wegen ihrer Intensität, ihrer Dichte und ihres unklaren und sogar unverständlichen Sinngehalt anstrengend, ja zuweilen grausam für das Publikum sind, aber auch befreiende und reinigende Erlebnisse in sich bergen.

¹³⁷ ARTAUD, Antonin: *op.cit.*, S. 46.

4.2 *Liveness*: der Fall des *Idioten*

In seinem Buch *Liveness in a Mediatized Culture* behauptet Philip Auslander, dass die öffentlichen Veranstaltungen und die Bühnenshows heutzutage Produkte der modernen Medienkultur sind, in den die Ko-präsenz von Akteuren und Zuschauern kein wesentliches Element mehr darstellt. Seiner Meinung nach erfüllt sich die Beziehung zwischen dem Wahrnehmenden und dem Wahrgenommenen nicht mehr unbedingt durch eine direkte visuelle oder auditive Verbindung.

Er formuliert zwei Hauptargumente, um seine Hypothese zu beweisen. Er behauptet zunächst, dass diese Veranstaltungen oder Vorstellungen nach dem Vorbild der reproduzierbaren Medien¹³⁸ bearbeitet werden:

The live event itself is shaped to the demands of mediatization. [...] To the extent that live performances now emulate mediatized representations, they have become secondhand recreations of themselves as refracted through mediatization.¹³⁹

Sein zweites Argument betrifft die Anwendung von Reproduktionstechnologien in Live-Events:

Live performance now often incorporates mediatization such that the live event itself is a product of media technologies. [...] Almost all live performances now incorporate the technology of reproduction, at the very least in the use of electric amplification, and sometimes to the point where they are hardly live at all.¹⁴⁰

Inwiefern sind diese zwei Argumente auf *Der Idiot* von Castorf anwendbar? Das erste Argument mit dieser Theatervorstellung zu konfrontieren stellt sich als besonders komplex dar. Mit Sicherheit lässt sich diese Frage stellen: Ist es relevant, zwischen der Stückfassung des *Idioten* und einem Film- oder einem Fernsehwerk einen Zusammenhang herzustellen? Eine Besonderheit des Film- und Fernsehmediums ist der Schnitt, der zweifellos den Blick und die Aufmerksamkeit des Zuschauers an bestimmten Elementen des Werks orientiert. Wie bereits

¹³⁸ Zu dieser Kategorie gehören hauptsächlich das Kino, das Fernsehen und das Radio. Viele andere Medien wie das Computer, das Handy oder die Fotografie sind nicht zu vergessen.

¹³⁹ AUSLANDER, Philip: *op.cit.*, S. 158.

¹⁴⁰ *Ebd.*, S. 24.

im zweiten Kapitel erwähnt wurde, wird diese strenge „Orientierung“ des Blicks auf keinen Fall während der Stückfassung des *Idioten* erzeugt. Ganz im Gegenteil wurde bewiesen, dass dank der Video-Installation, das Blickfeld des Zuschauers erweitert wird. Dies gibt ihm die Freiheit, seinen Blick selbst zu orientieren. Es ist zu bemerken, dass Auslander sein erstes Argument im Zusammenhang mit Bühnenshows wie den Broadway-Musicals darauf stützt, dass sie inszeniert wurden, damit sie verfilmbar und im Fernsehen übertragen werden sowie als Teil eines kommerziellen Zyklus auf den Verkaufsständen der Videotheken enden können.¹⁴¹

In den Jahren 2000 und 2006, nach dem Erfolg der Theaterstücke *Die Dämonen* und *Der Idiot*, produzierte die Volksbühne zwei Filme von Frank Castorf, welche die beiden Titel der Theaterstücke tragen. Wurden diese beiden Filmproduktionen vor der Arbeit an den Inszenierungen der Theaterstücke geplant? Wir können vermuten, dass die *Idiot*-Verfilmung vor der Inszenierungsarbeit geplant wurde, weil das Stück *Die Dämonen* bereits verfilmt wurde. Wurden dennoch die Inszenierungen von Castorf und ihre Erzählstrategien wesentlich geplant, damit die Theaterstücke in das Medium Film übertragen werden können? Die Antwort ist zweifellos – und besonders im Fall des *Idioten* – nein.

Wenn wir die Essenz der Theateraufführung des *Idioten*, die eine Vielzahl von Perspektiven anbietet, aufnehmen wollten, müssten wir das filmische Medium an das theatralische Werk anpassen. Zum Beispiel müssten wir einen Film, der auf mehreren Leinwänden verschiedene Perspektiven zeigt, projizieren. Jedoch könnte kein kommerzieller Kinosaal diesen Film vorführen und kein normaler Fernsehzuschauer sich diesen in seinem Wohnzimmer anschauen. Eine andere Lösung wäre der geteilte Bildschirm (*Splitscreen*), mit dem es auf einem einzigen Bildschirm möglich ist, mehrere Aufnahmen der gleichen Handlung oder zwei verschiedene Handlungen vorzustellen. Nur wenige Filmemacher nutzen dieses filmische Verfahren, weil es sich der konventionellen Tendenz widersetzt, die darin besteht, den Schnitt verschwinden zu lassen. Im Übrigen gibt es keinen geteilten Bildschirm in der Verfilmung des *Idioten*. Sie adaptiert die Inszenierung auf „konventionelle“ filmische Weise. Dementsprechend ermöglicht die Verfilmung nicht, eine Vielzahl von Perspektiven zu zeigen.

¹⁴¹ *Ebd.*, S. 26-27.

Sie eliminiert so ein Hauptmerkmal des Theaterstücks. Das Filmwerk, das die konstitutiven Elemente der Theaterinszenierung (der Text, das Bühnenbild, die Kostümen, die Requisiten, die Musik und die Schauspieler) übernimmt, verklärt in diesem Fall kein verfilmbares Theaterwerk, sondern bearbeitet es. Alles in allem widersetzt sich die Anwendung des Videos von Castorf und Speckenbach in *Der Idiot* dem Medium Film und Fernsehen. Somit gilt das erste Argument Auslanders im Kontext diese Dostojewskis-Bearbeitungen nicht.

Wir werden nun den Zusammenhang zwischen der Stückfassung des *Idioten* und dem zweiten Argument Auslanders untersuchen. Die Inszenierung nutzt tatsächlich die Videotechnik, die unbestritten zu den Reproduktionstechnologien gehört. Doch entspricht die Nutzung der Videotechnik in *Der Idiot* tatsächlich der Aussage Auslanders? Beziehungsweise eliminiert die Reproduktionstechnologien – hierbei das Video – die Ko-Präsenz bzw. die direkte Beziehung zwischen dem Zuschauer und dem Darsteller? Das ist eine heikle Frage. Es kommt darauf an, wie der Zuschauer der Aufführung folgt. Das heißt, ob er sie direkt auf der Bühne oder durch den Bildschirmen wahrnimmt. Die Antwort darauf allein wäre jedoch ungenügend. Auch wenn der Zuschauer der Aufführung ausschließlich auf dem Fernsehbildschirm folgt, gehen die live Stimmen der Schauspieler durch die Luft, obwohl sie bis zum Ohr des Zuschauers medialisiert werden. Die Ko-Präsenz existiert immer noch. Es gibt nicht genügend Abstand zwischen den Schauspielern und den Zuschauern, damit behauptet werden kann, ihre direkte Beziehung sei gebrochen. Allerdings können wir zugeben, dass der unmittelbare Kontakt zwischen den Darstellern und dem Publikum in manchen Momenten, darunter die letzten 15 Minuten, die sich hinter den Jalousien abspielen, quasi ausgelöscht wird, so dass in dieser Passage das Video das wesentliche Element der Aufführung darstellt. Darüber hinaus muss man im Kopf behalten, dass es Zuschauer im Foyer gibt, die die Aufführung ausschließlich auf der Leinwand verfolgen können. Das Video stellt also für dieses Publikum das Wesentliche der Aufführung dar.

Dabei ist zu vermuten, dass dieses Pendeln zwischen medialisiertem und unmittelbarem Kontakt ein „Spiel“ ist, zu dem der Regisseur das Publikum einlädt, um gerade die Ko-Präsenz zu betonen, zu intensivieren und sogar zu zelebrieren, wie bereits Erika Fischer-Lichte feststellt:

So war es gerade diese Inszenierung des *Idioten*, welche in einem Ausmaß mit Reproduktionstechnologien arbeitete, daß sie sich nach Auslanders These als Live-Aufführung selbst hätte annullieren müssen, die letztendlich in eine Apotheose der leiblichen Ko-Präsenz von Schauspielern und Zuschauern mündete. Der konventionelle Schlußauftritt der Schauspieler wurde als ihre Transfiguration erlebt, als Feier der leiblichen Anwesenheit.¹⁴²

Fischer-Lichte gründet ihr Argument hauptsächlich auf die allerletzten Momente des *Idioten*, als die Darsteller dem visuellen Kontakt zu dem Publikum entgehen. Sie behauptet, dass das Publikum während dieser letzten Momente wegen der körperlichen Abwesenheit der Schauspieler ungeduldig wird. Es hofft, dass die Darsteller auf die Bühne zurückkehren. Es antizipiert diese Rückkehr jedesmal, wenn ein Schauspieler das Bild des Fernsehers verlässt. Es stellt sich vor, dass dieser Schauspieler die Bühne betreten wird. Diese Abgeschiedenheit der Darsteller erzeugt eine Frustration bzw. eine Spannung des Zuschauers, die plötzlich während des allerletzten Auftretens der Schauspieler für den Schlussapplaus verschwinden, weil der Zuschauer sich darüber freut, die Präsenz der leibhaftigen Schauspieler wieder zu spüren. Der Verlust der Präsenz ermöglicht, ihre Seltenheit zu schätzen. Dieses Phänomen ereignet sich, wenn auch in geringerem Umfang als am Schluss, während der ganzen Aufführung, wenn die Darsteller vom allgegenwärtigen Bühnenbild Bert Neumanns halb oder total verdeckt werden. Diese unmittelbare Präsenz der Schauspieler teilweise oder komplett zu verdecken, erzeugt einen Wertzuwachs der direkten Ko-Präsenz.

Wir wissen nicht, ob Castorf die These Auslanders kannte oder ob er sie im Hinterkopf hatte, als er dieses Theaterstück schrieb und inszenierte. Jedoch lässt sich nicht bestreiten, dass er mit dem zweiten Argument Auslanders einverstanden wäre, weil er mit der von dem amerikanischen Medienwissenschaftler beschriebenen medialen Realität spielt. Die Beziehung zwischen den Schauspielern und dem Publikum pendelt zwischen den Extremen hin und her. Dementsprechend wird die konventionelle Vorstellung der Live-Aufführung in Frage gestellt.

Wir müssen eine Bemerkung über die beiden Verfilmungen hinzufügen. Die Filme ermöglichen, den Theaterwerken ein „zweites Leben“ zu geben und die Produktionen der Volksbühne Berlin über die Bühne hinaus zu verbreiten. Dies zeigt die Bemühung ihres

¹⁴² FISCHER-LICHTE, Erika: *op.cit.*, S. 126.

Intendanten, mit den neuen Regeln des Showbusiness zu spielen, die darauf zielen, sich in den Massenmedien Kino und dem Fernsehen einzuführen. Allerdings verfasst Castorf zwei kühne, unkonventionelle und anstrengende Filmwerke, statt kommerzielle und leicht zugängliche Produktionen anzubieten. Darüber werden wir im nächsten Kapitel reden.

4.3 Marketingstrategien und Theater des Publikums

Dieses multimediale „Spiel“ stellt für die Volksbühne eine echte Marketingstrategie dar. Diese Strategie ist allerdings keine kommerzielle Sache. Sie zielt zwar darauf ab, die Kundschaft zu binden, ist aber nicht auf Profit angelegt. Eine Marketingstrategie ist zweifelsohne nötig, wenn man beim Filmemachen vom Staat finanziert wird. Denn wenn man überleben möchte und angesehen sowie bekannt werden will, muss man mit den Regeln des Showbusiness arbeiten. Dieses sogenannte multimediale „Spiel“ der Volksbühne, die ein wesentliches Element im globalen Marketingplan dieses hochsubventionierten Theaters darstellt, erläutert Olivier Zander in seinem Buch *Marketing im Theater. Eine Untersuchung am Beispiel der Berliner Volksbühne unter Frank Castorf* wie folgt:

Zusammengefasst lässt sich sagen, dass in allen Arbeiten der Volksbühne Musik, Film, Video und Theater eine Synthese eingehen. Diese Synthese entspricht der Präsentation des Theaters nach außen, bei der im Rahmen eines Gesamtkonzepts diese Elemente kombiniert nebeneinander angeboten werden und bei der die Videoclips im Foyer insbesondere filmische Elemente im Theater versprechen. Gerade durch die Verwendung von Musik, Video und Comic Strip-Zitaten bewegt sich die Volksbühne im Interessenshorizont der jungen Zielgruppe, die mit all diesen Äußerungsformen besonders vertraut ist und sie insbesondere in ihrer Freizeit als Unterhaltungsmittel nutzt.¹⁴³

Somit behauptet Zander, dass die Nutzung und die Wechselwirkung der verschiedenen Medien eine reizvolle Komponente der Arbeit der Volksbühne unter der Intendanz Castorfs darstellt. Dieser „Medienmischmasch“ gibt der Volksbühne eine Anziehungskraft gegenüber einer besonderen Zuschauerkategorie: die Generation X und die folgenden, die seit der Kindheit von allen Seiten vom Medienüberfluss bestürmt wurden und die in diesem Medienüberfluss Amusement suchen. Castorf will mit dieser Strategie ein Zugehörigkeitsgefühl zur Volksbühne Berlin bei dieser Zielgruppe erzeugen. Castorf gibt daher dem Publikum einen zentralen Platz. Er will, dass der Zuschauer sich in seinem Element fühlt. Ein gutes und vielsagendes Beispiel dafür findet sich in *Der Idiot*. Es ist wahrscheinlich nicht ohne Bedeutung, dass Castorf und Neumann das Publikum in den Mittelpunkt des Bühnenbildes setzten. Man kann vermuten, dass die Konstellation des

¹⁴³ ZANDER, Olivier: *op.cit.*, S 108.

Publikums in *Der Idiot* eine metaphorische Illustration der Bedeutung ist, die das Publikum für die Volksbühne darstellt.

In einem anderen Zusammenhang zeigen die verschiedenen *Remediations* von den Theaterstücken in unflüchtigen Medien die Absicht Castorfs, seine theatralische Arbeit außerhalb des Theaters zu verbreiten. Die Filme und die Bücher könnten zwar als Fanartikel betrachtet werden, weil sie den Theatervorstellungen ein verlängertes Leben geben. Die *Remediations* sind allerdings mehr als das. Sie sind vor allem Kunstwerke, die den Theatervorstellungen neue Elemente hinzufügen und die das performative Moment der Aufführung auf das hohe Ross setzen. Wer die Theatervorstellung kennt, wenn er sich den Film anschaut oder das Buch liest, verändert sein eigenes Erlebnis der Gegenwart und des Performativen der Aufführung. Er strukturiert sein Gedächtnis neu und versteht die Vorstellung auf unterschiedliche Weise. Die konstitutiven Elemente der Aufführung werden ihm anders gezeigt und dargestellt, was eine neue Interpretation des Theaterstücks bewirkt. Die *Remediations* sind daher, obwohl sie feste Kunstwerke sind, performative Elemente der Aufführung, die die Gegenwart und das Performative der Aufführung zeitlich versetzen können.

Letztlich ermöglichen sie ebenso in Übereinstimmung mit dem originellen Mandat der Freien Volksbühne, den Zugang zu den Theaterwerken und zur neuen Dramaturgie zu erweitern.

Schluss

5.1 Castorf, der Realitätsschöpfer

Wie wir bereits erwähnten und Castorf selbst behauptet, wird in den Inszenierungen des Intendanten der Volksbühne Berlin die Wirklichkeit auf der Bühne gezeigt. Damit die Gegenwart der Aufführung und ihr performatives Charakter betont werden, muss paradoxerweise eine neue Realität geschaffen werden, das heißt: einen von der Realität unabhängigen Gegenstand. Die mimetische Darstellung einer fiktiven Welt muss daher vermieden werden. Um das zu tun, bildet Castorf dank Verfremdungsstrategien und konstruktivistischen Verfahren eine neue Welt auf der Bühne. Der 1990 verstorbene tschechische Regisseur Tadeuz Kantor erläutert diese konstruktivistischen Verfahren in seinem Buch *Leçons de Milan* folgendermaßen:

Les notions remplacent les objets. Notions d'équilibre, de gravitation, de pesanteur, de tension. Au lieu de RÔLES VIVANTS, DE PERSONNAGES, des OPÉRATEURS actionnant ces installations-machines (das Bühnenbild), l'évêque ne peut donner le sacrement du mariage des cérémonies religieuses, car il n'y a pas d'autel. Il ne reste que les aspects les plus voyants, les plus essentiels du rituel.¹⁴⁴

Wie die ehemalige Dramaturgin Castorfs Amely Haag in ihrer Magisterarbeit über die Inszenierung Castorfs bestätigt, werden tatsächlich die Verfahren von Castorf angewendet:

Sprache als Klanginstrument und nicht als Bedeutungsübermittler. Tanz als wesentliches Ausdrucksmittel. Rollenwechsel und verwechselbar ähnliche Rollen und das sich durch die gesamte Inszenierung ziehende Element der Demontierung des Bühnenbilds, der Handlung und der Figuren.¹⁴⁵

Die neue Welt, die Castorf auf der Bühne schafft, eliminiert die Glaubwürdigkeit der Darstellung einer „fiktiven“ Geschichte, die auf der Bühne gespielt wird. Auf diese Weise konzentriert und identifiziert sich der Zuschauer nicht auf diese Geschichte und ihre Figuren, sondern er wird in die Wirklichkeit und die Gegenwart der Aufführung versetzt.

¹⁴⁴ KANTOR, Tadeuz: *Leçon de Milan*. Übersetzung von Marie-Thérèse Vido-Rzewuska, Paris: Actes sud 1990, S. 34.

¹⁴⁵ HAAG, Amely: *Aufführungsanalyse der Inszenierung Frank Castorfs. Ratstätte oder sie Machens alle*. Magisterarbeit, Berlin 2000, S. 18.

Dies entspricht jedoch weniger dem generellen Kunstbegriff. In seinem kritischen Artikel über das Regietheater, in dem er Castorf als Beispiel nimmt, behauptet Klaus Völker sogar, dass es Regisseure wie Castorf nicht darum ginge, Kunst zu machen, sondern darum, eine Art Künstlichkeit zu erreichen:

Der Dialog im Drama schafft Distanz, ermöglicht Verständigung, stiftet schließlich Erkenntnis. Das gegenwärtige Theater scheut das Drama, versteht sich viel eher als Event, es will Nähe, braucht den Fan, es will beeindrucken, Botschaften übermitteln und authentisch sein. Künstlichkeit ja, aber bitte keine Kunst.¹⁴⁶

Allerdings macht Castorf wirkliche Kunst. Als Künstler entwickelt er Strategien, die ermöglichen, die wirkliche Welt neu zu sehen. Er macht Montagen, die ungebräuchliche Zusammenhänge erzeugen. Dementsprechend wird ein neues Verständnis der Welt geschaffen, die nicht unbedingt rational ist, sondern dank der Annäherung zur Wirklichkeit und ihrer materialen und körperlichen Essenz sinnlicher und erotischer wirkt. Somit erfüllt er seine Künstleraufgabe, die Jacques Rancière folgendermaßen schildert:

Il y a ensuite, à l'intérieur de ce cadre (die Kunst), les stratégies des artistes qui se proposent de changer les repères de ce qui est visible et énonçable, de faire voir ce qui n'était pas vu, de mettre en rapport ce qui ne l'était pas, dans le but de produire des ruptures dans le tissu sensible des perceptions et dans la dynamique des affects.¹⁴⁷

¹⁴⁶ VÖLKER, Klaus: „Theater ohne Drama“. in: *der Freitag*, 03.02.2011.

¹⁴⁷ RANCIÈRE, Jacques: *op.cit.*, S.72.

6.2 Das Theater ist ein Schwamm

Mit seinen *Dämonen* und seinem *Idiot* und ihren *Remediations* schafft Castorf außergewöhnlich komplexe und vielschichtige Kunstwerke. Da er die Ko-präsens dank des Videos, die im *Idiot* ein im Theater ganz integriertes Medium wird, zelebriert und zugleich in Frage stellt, ändert Castorf unsere Vorstellung von Live-Aufführungen von Grund auf. In diesem Zusammenhang greift Castorf auf den Trend zurück, dem Videoeinsatz die gleiche Relevanz zu geben als den anderen Elementen des Theaters: Schauspieler, das Bühnenbild, die Beleuchtung, die Musik, die Kostüme. Allerdings existiert hier noch ein spürbarer Widerstand seitens vieler deutscher Kritiker. Diedrich Diederichsen beschreibt und erläutert diesen Widerstand in seinem Artikel, der 2004 in der Zeitschrift *Theater heute* veröffentlicht wurde, *Der Idiot mit der Videokamera: Theater ist kein Medium – aber es benutzt welche* folgendermaßen:

Die Videoprojektion scheint wie vor einen Fremdkörper im Theater zu sein, und das scheint sich auch von selbst zu verstehen. Diskutierenswert ist aus der Perspektive des Theaters und seiner KritikerInnen offensichtlich nur die Frage, ob und in welcher Menge dieser im Prinzip verzichtbare Fremdkörper auf einer Bühne erscheinen darf, nicht, ob er prinzipiell als Fremdkörper zu gelten hat.¹⁴⁸

In diesem Artikel zitiert er eine Kritikerin, die die Volksbühne darauf bittet, mindestens in einer Theaterproduktion des Jahres 2004 auf die Nutzung der Videotechnik zu verzichten. Die Antwort Diederichsens darauf lautet wie folgt: „Warum so gereizt? Kaum vorstellbar wäre etwa der Ausruf, die Volksbühne möge doch wenigstens einmal im Jahre 2004 auf sprechende Schauspieler verzichten, oder auf Musik.“¹⁴⁹

Wenn das Video in *Der Idiot* in gleicher Weise Bestandteil der Aufführung ist wie traditionellen Komponenten des Theaters, wie ist es möglich, darauf zu verzichten? *Der Idiot* von Castorf würde ohne die Videotechnik erheblich an theatralischem Reiz verlieren. Wir können sogar behaupten, dass das Video in *Der Idiot* dank seines spektakulären Einsatzes und seiner Rolle von entscheidender Bedeutung ist und in der Inszenierung das theatralischste Element dieses Bühnenstücks darstellt.

¹⁴⁸ DIEDERICHSEN, Diedrich: „Der Idiot mit der Videokamera : Theater ist kein Medium – aber es benutzt welche“, in: *Theater heute*, 4, April 2004, S. 27.

¹⁴⁹ *Ebd.*, S. 27.

Um diese Arbeit abzuschließen, müssen wir erwähnen, dass man oft denkt, dass andere Medien – wie Kino oder Fernsehen – die Essenz des Theaters für sich einnehmen. Diese Aussage stimmte vielleicht in der Realität des Anfangs des 20. Jahrhunderts (als das Kino und das Radio noch nicht ihre eigenen, medienspezifischen Formen gefunden hatten und sich das Theater zum Vorbild nahmen), aber heutzutage ist diese Aussage veraltet, weil Kino, Fernsehen und Radio unabhängig vom Theater sind. Das Theater gilt heute als Treffpunkt aller Arten von Kunst und Medien. Das Theater ist ein „Schwamm“, der die Möglichkeiten der anderen Medien aufsaugt. Dies entspricht dem Begriff Gesamtkunstwerk von Richard Wagner und der Arbeit Castorfs an der Volksbühne Berlin. Der Intendant schafft mit seinem Theater einen Medienüberfluss, der als Ganzes betrachtet ein authentischer künstlerischer „Medienmix“ ist: „The excess of media becomes an authentic experience, not in the sense that it corresponds to an external reality, but rather precisely because it does not feel compelled to refer to anything beyond itself.“¹⁵⁰

¹⁵⁰ BOLTER, Jay David et GRUSIN, Richard: *op.cit.*, S. 53-54.

Bildverzeichnis

Bild 1-5 Bildschirmausdrücke, Videoaufzeichnung von *Die Dämonen*, Inszenierung: Frank Castorf, Volksbühne Berlin, 1999.

Bild 6, 8-15 Bildschirmausdrücke, Videoaufzeichnung von *Der Idiot*, Inszenierung: Frank Castorf, Volksbühne Berlin, 2002.

Bild 7 BLIEVERNICHT, Leonore (Hrg.): *Der Idiot*. Frank Castorfs Stückfassung nach Dostojewski in der Neustadt von Bert Neumann, Berlin, Synwolt Verlag 2003, S. 171.

Bild 16, 17, 20 Bildschirmausdrücke, *Die Dämonen: Verfilmung von Frank Castorf auf der Grundlage der Dostojewskij- Neuübersetzung von Swetlana Geier unter dem Titel "Böse Geister" und der Dramatisierung von Albert Camus unter dem Titel "Die Besessenen"*, Frank CASTORF (Reg), volksbühne films, 2000.

Bild 18, 19, 21 Bildschirmausdrücke, *Der Idiot* (Verfilmung),

Bild 22 BLIEVERNICHT, Leonore (Hrg.): *Making of Dämonen*. Berlin: Alexander Verlag 2001, Einband.

Bild 23 Ebd., S. 6, 7.

Bild 24 Ebd., S. 90, 91.

Bild 25 BLIEVERNICHT, Leonore (Hrg.): *Der Idiot*. Frank Castorfs Stückfassung nach Dostojewski in der Neustadt von Bert Neumann. Berlin, Synwolt Verlag 2003, Einband.

Bild 26 Ebd., S. 4.

Bild 27 Ebd., S. 13.

Auswahlbibliographie

Videoaufzeichnungen

Der Idiot: Frank Castorfs Stückfassung nach Dostojewskij, in der Neustadt von Bert Neumann, Inszenierung: Frank Castorf, Volksbühne Berlin, 2002.

Die Dämonen (von Fjodor Dostojewski): Fassung von Frank Castorf auf der Grundlage der Neuübersetzung von Swetlana Geier unter dem Titel Böse Geister und der Dramatisierung von Albert Camus, Die Besessenen, übersetzt von Hinrich Schmidt-Henkel. Inszenierung: Frank Castorf, Volksbühne Berlin (Eine Koproduktion mit den Wiener Festwochen, 1999).

Filme

Der Idiot. Frank CASTORF (Reg), volksbühne films, 2006.

Die Dämonen: Verfilmung von Frank Castorf auf der Grundlage der Dostojewskij-Neuübersetzung von Swetlana Geier unter dem Titel "Böse Geister" und der Dramatisierung von Albert Camus unter dem Titel "Die Besessenen", Frank CASTORF (Reg), volksbühne films, 2000.

Primärliteratur

BLIEVERNICHT, Leonore (Hrg.): *Der Idiot. Frank Castorfs Stückfassung nach Dostojewski in der Neustadt von Bert Neumann*, Berlin, Synwolt Verlag 2003.

BLIEVERNICHT, Leonore (Hrg.): *Making of Dämonen*. Berlin: Alexander Verlag 2001.

Sekundärliteratur zur Biographie und zu den Werken von Frank Castorfs

BALITZKI, Jürgen: *Carstorf, der Eisenhandler. Theater zwischen Kartoffelsalat und Stahlgewitter*. Berlin: Ch. Links Verlag 1995.

BOISVENUE, Jean-François: „Quand la caméra devient spectacle: Le rôle de la vidéo dans l'Idiot de Frank Castorf“. in: *Intermedialités: Théâtraliser*, Internet-Ausgabe, Nummer 5, 2011.

DETJE, Robin, *Castorf. Provokation aus Prinzip*. Berlin: Henschel Verlag 2002

FISCHER-LICHTE, Erika: „Frank Castorfs Spiele mit dem Theater: Wie das Neue in die Welt kommt“. in: *Forum Modernes Theater* 1 (2006), S. 5-23.

HAAG, Amely: *Aufführungsanalyse der Inszenierung Frank Castorfs. Ratstätte oder sie Machens alle*. Magisterarbeit, Berlin 2000.

IRMER, Thomas, „A New Vision of Theatre : The Timely Introduction of Video and Film in the Work of Frank Castorf, Renè Pollesch, and Olaf Nicolai“. englische Übersetzung von Marvin Carlson in: *Western European stages* 16 n. 1 (2004), S.23-28.

MICHALZIK, Peter, „Das Bild, die Frau, die Epilepsie und die Scham. Frank Castorfs Inszenierung von Dostojewskis Roman Der Idiot“, in: LUTZ, MACHO, STAUPE, ZIRDEN (Hrg.): *Der (Im-)Perfekte Mensch. Metamorphosen von Normalität und Abweichung*. Köln: Böhlau Verlag 2003. S. 311-321.

SHAFER, Yvonne: „Interview with Frank Castorf“. in: *Western European stages* 9 (1997), S.55-58.

ZANDER, Olivier: *Marketing im Theater. Eine Untersuchung am Beispiel der Berliner Volksbühne unter Frank Castorf*. Egelsbach: Verlag Dr. Markus Hänsel-Hohenhausen 1997.

Zeitungsartikel und Kritiken

BOLDUAN, Viola: „Leben ist eine gut gespielte Beiläufigkeit“, in: *Wiesbadener Kurier*, 08. 05. 2000.

DETJE, Robin: „Nach Hollywood. Frank Castorf schickt seine ‚Dämonen‘-Inszenierung aufs Land, Michael Almereyda zieht mit ‚Hamlet‘ in die große Stadt“. in: *Theater heute*, 01. 2001, S. 17-18.

DIEZ, Georg: „Der Neonrealismus. Warum der Bühnendbilner Bert Neumann eine ganze Stadt in die Berliner Volksbühne baut“. in: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*. 13. 10. 2002.

DORA, Grit: „Im Dickicht der Neustadt“. in: *Dresdner Kulturmagazine*, 08. 2003.

EHLERT, Mathias: „Frei nach Dostojewski. Sehenswerte Talentprobe: Frank Castorfs Theater-‚Dämonen‘ auf der Leinwand“. in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 17. 11. 2000.

HEINE, Mathias; KIRSCHNER, Stefan und WENGIEREK, Reinhard: „Religiosität ist ein Anker. Anarchist und Wertkonservativer: Frank Castorf über Dostojewski und sein Marathon-Theater“. in: *Berliner Morgenpost*, 05. 07. 2003.

KRANZ, Olivier: „Raum Installateur (Interview mit Bert Neumann)“. in: *Berliner Morgenpost*, 01. 07. 2003.

- KRYLOW, Sergej: „Dieser Castorf ist mir ein Rätsel“. in: *Frankfurter allgemeine Zeitung*, 08. 05. 2000.
- LA BARDONNIE, Mathilde: „À Chaillot, Frank Castorf adapte passionnément Dostoïevski., Démon’ est merveille“, in: *Libération*, 17. 01. 2001.
- LAUDENBACH, Peter: „Save our Souls“, in: *Tip*, 12. 1999.
- MUSTROPH, Tom: „Theater – Film – Filmtheater. Die Berliner Volksbühne hat für sich die Mehrfachvermarktung entdeckt“. In: *Südkurier*, 08. 01. 2001.
- PAULY, Katrin: „Der Big Brother von Neustadt“. in: *Berliner Morgenpost*, 02. 07. 2003.
- PETSCH, Barbara: „Sackerltee statt Samovar“, in: *Die Presse*, 11. 05. 1999.
- PILZ, Dirk: „Lesetheater“, in: *Zitty*, Juli/August, 16. 2002.
- R.S.: „Und Dostojewski hat doch Recht“. in: *Tagesspiegel*, 17. 11. 2000.
- REBHANDL, Bert: „Thinking out of the box“. in: *Frieze*, 05. 2003.
- SALINO, Brigitte: „Un ‚Idiot’ pour réinventer Berlin“. in: *Le Monde*. 27.10.2002.
- SEIDLER, Ulrich: „Ein Buch zum Film zum Stück zum Buch. ‚Making of Dämonen’ – die Volksbühne bei der Arbeit“. in: *Berliner Zeitung*, 04. 05. 2002.
- SCHÜTT, Hans-Dieter: „Ententanz-Ekstase. Theatertreffen und auch nicht: Castorf Film- ‚Dämonen’“. in: *Tagesspiegel*, 05. 05. 2001.
- WENGIEREK, Reinhard: „Neustädter Totaltheater“. in: *Berliner Morgenpost*, 22. 9. 2004.
- WILLE, Franz: „Aufführungen“, in: *Theater heute* 6 (1999).

Sekundärliteratur zur Medien- und Theaterwissenschaft

- ARTAUD, Antonin: *Le théâtre et son double*. Paris: Gallimard 1964.
- AUSLANDER, Philip: *Liveness – Performance in a Mediatized Culture*, London, New York: Routledge 1999.
- BAZIN, André: *What is Cinema?* 1. Bd.. Übersetzung Hugh Gray, Berkeley: University of California Press 1967.

- BENJAMIN, Walter: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ in: *Ominiverdi*. <http://walterbenjamin.ominiverdi.org/wp-content/kunstwerkbenjamin.pdf> (02 July 2011).
- BOLTER, Jay David und GRUSIN, Richard: *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, Mass.: MIT Press 1999.
- BRINCKEN, Jörg von und ENGLHART, Andreas: *Einführung in die moderne Theaterwissenschaft*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2008.
- CAROLL, Noel: *Theorizing the Moving Image*. New York: Cambridge University Press 1997.
- DIEDERICHSEN, Diedrich: „Der Idiot mit der Videokamera : Theater ist kein Medium – aber es benutzt welche“, in: *Theater heute*, 4, April 2004. S. 27-31.
- DILWORTH, John: „Theater, representation, types and interpretation“. in: *American Philosophical Quarterly*, 39, 2, April 2002, S 197-209.
- FISCHER-LICHTE, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.
- KANTOR, Tadeuz: *Leçon de Milan*. Übersetzung von Marie-Thérèse Vido-Rzewuska, Paris: Actes sud 1990.
- VÖLKER, Klaus: „Theater ohne Drama“. in: *der Freitag*, 03.02.2011.
- RANCIÈRE, Jacques: *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique éditions 2008.
- WARTENBERG, Thomas E.: „Film and Representation“. in: SUKLA, Ananta Ch.: *Art and Representation*. Westport: Praeger Publishers 2001.

Sonstige Literatur

- Filmpremiere „DER IDIOT“ – Ein Film von Frank Castorf*, Pressemitteilung (Volksbühne Berlin), 02. 06. 2006.
- AMEY, C.: „Benno Besson“. in: CORVIN, Michel (Hrg.): *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre*, Paris: Larousse 2003, S. 209.
- AUSTIN, J. L.: *How to do things with words*. New York: Oxford University Press 1970.
- BUTLER, Judith: „Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory“. in: CASE, Sue-Ellen (Hrg.): *Performing Feminism. Feminist Critical Theory and Theater*. Baltimore, London: Johns Hopkins University Press 1988.

DAVIES, Cecil W.: *Theatre for the people*. Austin: University of Texas Press 1977.

HÖFER, Andréas: „Interview mit Andreas Höfer“. in: *Film und TV Kameramann*, 49, Nr. 08. 2000.

PALMIER, J.-M.: „Max Reinhardt“, in: CORVIN, Michel (Hrg.): *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre*, Paris: Larousse 2003, S. 1377.

TRIER, Lars von; VINTERBEG, Thomas: „Das Keuschheitsgelübde“. in: *Kino Xenix*. 17. 02. 2004 <http://www.xenix.ch/archiv/04maerz/geluebde.html> (04 April 2011).