Der Bildschirm als Bühne –

Die Diskussion über das Theater in audiovisuellen Medien

Diplomarbeit

Diplomarbeit

Ausgeführt zum Zweck der Erlangung des akademischen Grades Mag. (FH) für wirtschaftswissenschaftliche Berufe am Fachhochschul-Diplomstudiengang Medienmanagement St. Pölten

von:	Begutachter:	Zweitbegutachter:
Florian Wimmer	Mag. Dr. Brita Kettner	Mag. Wolfgang Römer
mm0210088083		

St. Pölten, am 24.05.2006

Ehrenwörtliche Erklärung

Ich versichere, dass

- ich diese Diplomarbeit selbständig verfasst, andere als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel nicht benutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfe bedient habe.

- ich dieses Diplomarbeitsthema bisher weder im Inland noch im Ausland einem Begutachter/einer Begutachterin zur Beurteilung oder in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt habe.

Diese Arbeit stimmt mit der vom Begutachter beurteilten Arbeit überein.

.....	.....
Ort, Datum	Unterschrift

Zusammenfassung

Jeder Deutsche sieht täglich durchschnittlich drei Stunden fern, aber nur jeder vierte Deutsche schafft es einmal im Jahr, ins Theater zu gehen. Woher kommt diese geringe Bedeutung des Theaters? Und kann vielleicht das Fernsehen selbst oder der Kinofilm etwas daran ändern?

Diese Arbeit zeigt, wieso das Theater in einer immer wiederkehrenden Krise steckt, wie schwer diese wirklich ist und welche Vorteile es dem Theater bringen kann, gerade in dieser Krise mit den immer wieder als „Feinden“ des Theaters dargestellten Medien Film und Fernsehen zusammenzuarbeiten.

Dazu wird die Situation des österreichischen und deutschen Theaters dargestellt, auf die Art und Weise der Umsetzung für die Medien eingegangen und erfolgreiche Beispiele für solche Umsetzungen beleuchtet. Was lässt sich daraus an Kriterien dafür eruieren, was das Theater in den Medien erfolgreich macht? Muss Theater in den Medien immer Spektakel sein oder haben auch stille Stücke eine Chance?

Die Fortschritte, die bereits in der Zusammenarbeit des Theaters mit den Medien gemacht wurden, werden ebenso dargelegt, wie die Risiken, die eine Umsetzung in den Medien für das Theater haben könnte. Neben Entwicklungen in Österreich und Deutschland werden vor allem beim globalisierteren Medium Film auch internationale Beispiele herangezogen.

Ein Interview mit der Medienwissenschaftlerin Dr. Sandra Nuy, sowie eine Beschränkung auf Entwicklungen in den letzten zehn Jahren ermöglichen es, Lösungsvorschläge für die aktuellen Probleme zu erarbeiten und zukünftige Entwicklungen abzuschätzen.

Abstract

Every German watches TV for three hours every day. But just every fourth German manages to go to theatre once a year. Why does theatre get so little attention? And could TV itself or maybe the cinema change anything in this development?

This thesis shows, why theatre is stuck in an ever recurring crisis, how deep this crisis really is and what advantages theatre might get from a cooperation with cinema and TV, which are both often called theatres “enemies”.

To show this, this thesis examines the situation of Austrian and German theatre as well as it describes the way in which theatre is adapted for other media. Furthermore, some successful examples for such adaptations will be examined. What criteria can one find for the success of theatre in the media? Does theatre in the media have to be spectacular or do quiet pieces also have a chance?

The progress that has been made so far in a cooperation between theatre and audiovisual media will be presented as well as the risks that an adaptation in the media could have for the theatre. In addition to developments in Austria and Germany international examples will be examined especially when talking about the globalized cinema.

An interview with media scientist Dr. Sandra Nuy as well as the restriction to developments of the last ten years will help to make suggestions for solving the current problems as well as determining future developments.

Inhalt

1. Einleitung **7**

2. Theater in der Medienwelt **10**
2.1 Grundlegende Eigenheiten des Theaters 12
2.2 Finanzierung des Theaters 16
2.2.1 Subventionen 17
2.2.2 Formen und Effekte von Subventionen 18
2.2.3 Daten zu Subventionen in Deutschland und Österreich 20
2.2.4 Andere Arten der staatlichen Unterstützung 23
2.3 Theater in Bedrängnis 24
2.3.1 Die Baumolsche Kostenkrankheit 25
2.3.2 Die Theorie externer Effekte 27
2.3.3 Gründe für die Krise 29
2.4 Unterschiede in der Rezeption von Theater, Fernsehen und Film 35
2.5 Verschiedene Formen der Umsetzung 38
2.5.1 Aufzeichnen einer Inszenierung 38
2.5.2 Theaterverfilmung 40

3. Theater zwischen Kritik und Nutzung des Fernsehens **43**
3.1 Vor- und Nachteile einer Fernsehausstrahlung für das Theater 43
3.2 Aspekte einer Theaterausstrahlung für das Fernsehen 46
3.3 Fernsehumsetzungen als Gewissenskonflikt für medienkritisches Theater? 48
3.4 Theater abgeschoben? – Das Problem mit den Spartenkanälen 51
3.5 Der ZDF Theaterkanal 58

3.5.1 Daten und Fakten 59
3.5.2 Intention und Aufgabe des Theaterkanals 60
3.5.3 Einige Produktionen des ZDF Theaterkanals 62
3.5.3.1 Kabale und Liebe 62
3.5.3.2 Peter Steins Faust 64
3.6 Theater im Fernsehen als Event 66
3.7 Berichterstattung über das Theater im Fernsehen 69

4. Erfolg auf der Leinwand? – Theaterverfilmungen im Kinofilm **74**
4.1 Kino und Theater Anfang des 20. Jahrhunderts 75
4.2 Die Beziehung zwischen Theater und Film heute 77
4.3 Zwei Beispiele einer Theaterumsetzung für das Kino 79
4.3.1 Das Theater in „8 Frauen“ 79
4.3.2 Ein Klassiker für junge Menschen –
„William Shakespeares Romeo und Julia“ 82
4.4 Theater im Kino – Kunst oder Kommerz? 87

5. Fazit und Ausblick **90**

Literaturverzeichnis **96**
Tabellenverzeichnis **105**
Abbildungsverzeichnis **106**
Anhang **107**

1. Einleitung

Arbeitet man als junger Redakteur bei einem öffentlich-rechtlichen Fernsehsender in der Kulturredaktion, so wird man früher oder später einmal mit dem Thema Theater im Fernsehen konfrontiert werden. Einige ältere Redakteure werden vielleicht entrückt lächeln und von einer Zeit erzählen, als das Theater im Fernsehen noch einen hohen Stellenwert hatte, andere, progressivere, werden das Theater als Quotenkiller geißeln und sagen, das Theater hätte sowieso keine Überlebenschance in einem modernen Fernsehprogramm.

Man wird sich nun vielleicht fragen, warum das ZDF diesem „Quotenkiller" Theater einen eigenen Kanal spendiert hat und wieso europäische Filmemacher und sogar Hollywood immer wieder auf Dramen als Vorlagen für ihre Filme setzen.

Mit dieser Arbeit soll dazu beigetragen werden, Menschen zu unterstützen, die, ob nun als Verantwortliche oder Mitarbeiter, an der Zukunft des Theaters im Fernsehen mitarbeiten. Sie sollen verstehen, wie die Diskussion um Theater im Fernsehen und auch im Kinofilm geführt wird und welche Probleme bei der Umsetzung eines Theaterstücks für ein anderes, audiovisuelles Medium auf beiden Seiten auftreten können.

Auch sollen Zukunftsperspektiven und Lösungsvorschläge gegeben werden, wie das Theater gleichzeitig seine ästhetische Eigenständigkeit erhalten sowie die Vorteile der audiovisuellen Medien nutzen kann. Und für das Fernsehen, wie es seinen Kulturauftrag mit Hilfe des Theaters erfüllen und gleichzeitig neue Zuschauer gewinnen kann.

Hierzu soll zuerst die Situation des Theater in der audiovisuellen Medienwelt beleuchtet werden, Unterschiede in der Rezeption aufgezeigt werden und die verschiedenen Formen einer möglichen Umsetzung eines Theaterstücks in eine Fernseh- oder Kinoproduktion beleuchtet werden. Es ist wichtig, die Vorausset-

zungen des Theaters in Deutschland und Österreich zu kennen, um die Diskussion verstehen zu können, die die Umsetzung von Theaterstücken im deutschsprachigen Fernsehen betrifft. Zu diesem Zweck sollen in diesem Kapitel auch die Finanzierung des Theaters und die permanente Krise in der es sich scheinbar befindet besprochen werden.

In Kapitel drei geht es zuerst um die Beziehung zwischen Theater und Fernsehen, die Vor- und Nachteile der Ausstrahlung von Theater im Fernsehen für beide Seiten und schließlich die Frage, ob das Theater Entwicklungen im Fernsehen kritisch gegenüberstehen und gleichzeitig das Fernsehen nutzen und verbessern kann. Hier soll auch der ZDF Theaterkanal vorgestellt werden, der das bisher in Europa einmalige Projekt eines Spartenkanals für Theater darstellt. Im Zuge dieser Vorstellung sollen auch zwei wichtige Projekte vorgestellt werden, durch die der Theaterkanal es schaffte, das Theater wieder ins Hauptprogramm des ZDF zu bringen und sogar jüngere Zuschauer dafür zu begeistern: Die Verfilmungen von „Kabale und Liebe“ sowie die „Faust“- Version des Regisseurs Peter Stein.

Im vierten Kapitel wird auf die Situation des Theaters im Kinofilm eingegangen, da die Kinofilme einen wichtigen Bestandteil des Fernsehprogramms ausmachen. Anhand von zwei Beispielen, des französischen Films „8 Frauen“ und der Hollywood-Produktion „William Shakespeares Romeo und Julia“ soll gezeigt werden, wie unterschiedlich man mit dem Theater in Filmen umgehen kann. Beide Filme waren sehr erfolgreich und es soll abschließend die Frage geklärt werden, ob es möglich ist, das Theater mit seinen oft tiefgründigen Aussagen adäquat auf die Leinwand zu bringen und damit kommerziell erfolgreich zu sein.

Zur Erforschung der Beziehung zwischen Theater, Film und Fernsehen werden sechs Thesen aufgestellt:

1. Dem Theater im deutschsprachigen Raum geht es gut: Es wird vom Staat finanziert und hat gute Zuschauerzahlen.
2. Theater im Fernsehen findet in Deutschland und Österreich mittlerweile beinahe ausschließlich in Spartenkanälen statt.
3. Das Theater wurde dorthin „abgeschoben“, weil es zu wenig Zuschauer findet.
4. Die vorherrschende Form des Theaters im Fernsehen ist die Aufzeichnung einer Inszenierung.
5. Kinofilme nach Dramenvorlagen sind, um mehr Zuschauer zu erreichen, weniger provokant als Inszenierungen am Theater.
6. Das Theater und die audiovisuellen Medien sind aus ästhetischer Sicht sehr verschieden und darum im Grunde miteinander unvereinbar.

Diese Thesen werden im Laufe der Arbeit überprüft und im abschließenden Fazit entweder falsifiziert oder verifiziert.

Mit Hilfe von Experteninterviews mit der Medienwissenschaftlerin Dr. Sandra Nuy von der Universität Giesen sollen die Fakten aus der Literatur untermauert und aktuell gehalten werden.

Diese Arbeit soll für Österreich ebenso Gültigkeit haben wie für Deutschland, die meisten Entwicklungen verlaufen für das deutsche öffentlich-rechtliche Fernsehen wie für den ORF parallel. Unterschiede in der Situation des Theaters werden in den Kapiteln 2.2 sowie 2.3 gezeigt. Die vorhandenen Unterschiede bei der Übertragung von Theaterstücken sowie der Kurzberichterstattung werden in den Kapiteln 3.4 sowie 3.7 dargelegt.[1]

1 Anzuführen ist noch, dass der ORF auf mehrmalige Interviewanfragen und die Bitte um Beantwortung einiger Fragen seitens des Autors nicht reagierte.

2. Theater in der Medienwelt

H.J. Fuchs beschrieb in seinem 1988 erschienenen Buch „Theater als Dienstleistungsorganisation“ sieben grundlegende Funktionen des Theaters:[2]

1. Die kritische Funktion: Das Theater leistet moralisch-politische Arbeit, es erzieht und kritisiert.
2. Die integrative Funktion: Das Theater kann stabilisierend auf eine Gesellschaft wirken, indem es „schlechtes“ Verhalten geißelt und Beschäftigung für die Seele des Einzelnen schafft, die so eher intakt bleibt.
3. Die indikative Funktion: Das Theater kann zukünftige Entwicklungen der Gesellschaft aufzeigen und auf die Bühne bringen.
4. Die konstruktive Funktion: Das Theater kann Skizzen bisher völlig unbedachter, neuer Lebensweisen entwerfen.
5. Die kompensatorische Funktion: Das Theater kann Ersatz für den Verlust von Sinnlichkeit und Kommunikation in der Gesellschaft liefern, indem es „künstliche“ Situationen des Leids, der Freude, etc. herstellt und so die Defizite der individuellen Gefühlswelt ausgleicht.
6. Die konservierende Funktion: Das Theater bewahrt durch seine lange Tradition die nationale Identität eines Landes für spätere Generationen und gibt Gedanken aus seiner Entstehungszeit weiter.
7. Die ökonomische Funktion: Das Theater ist ein Wirtschaftsfaktor, es schafft Einkommen und Beschäftigung.

Die Aufklärung stellte den identitätsstiftenden Wert des Theaters besonders heraus und verlangte, dass es allen Menschen zugänglich gemacht werde.[3] So wurde das Theater in Mitteleuropa im 18. und 19. Jahrhundert ein öffentlicher Ort, während es zuvor den oberen Schichten vorbehalten war.

2 hier zitiert nach: Solf (1993), S.121f
3 vgl. Großegger (11.2003), Theater als Weltkulturerbe, ORF 1, http://science.orf.at/science/news/94917

Heute, 200 Jahre später, wird eine kollektive Identität, ein kollektives Gedächtnis durch eine wesentlich vielschichtigere Medienlandschaft geschaffen:[4] Der „Blick zurück ins Glück“, wie die Zeitschrift „Neon“ die gemeinsamen Erinnerungen einer Generation betitelte, wird vor allem von Fernsehserien, Büchern, Musik, Filmen und Konsumprodukten bestimmt.[5] Das Theater hat seine konservierende Funktion fast komplett an andere Medien abgetreten.

Die modernen audiovisuellen Medien bieten zudem den Vorteil der, im Vergleich zum Theater, leichten Aufzeichnung und Reproduzierbarkeit. Dies macht sie als Medien der „Archivierung“ von Ideen wesentlich einfacher zu handhaben als das Theater. Dieses muss andere Medien, wie das Buch oder eben das Fernsehen benutzen, um ein Archiv seiner selbst zu erstellen.

4 vgl. Großegger (11.2003), Theater als Weltkulturerbe, ORF 1, http://science.orf.at/science/news/94917
5 vgl. Hartmann, Blick zurück ins Glück, in: Neon 04/06, S. 54ff

2.1 Grundlegende Eigenheiten des Theaters

Ein Archiv des jeweiligen Mediums ist also auch ein Archiv der gesellschaftlichen Situation zu seiner Entstehungszeit.[6] Dass das Theater heute nicht mehr jenes Medium ist, welches vorrangig das gesammelte Gedächtnis einer Gesellschaft darstellt, liegt an den Besonderheiten, die das Theater von den audiovisuellen Medien unterscheiden.

Das Theater unterteilt sich grundsätzlich in Repertoire- und Ensuitetheater. Das Repertoiretheater besitzt ein festes Ensemble, das alle Stücke einer Spielzeit gemeinsam gestaltet. Dieses feste Ensemble kann durch Gastschauspieler ergänzt werden, die nur für einzelne Stücke engagiert werden.

An einem Ensuitetheater bleibt ein Ensemble nur für ein Stück zusammen. Dieses Stück kann an einem oder mehreren Orten gespielt werden, danach wird das Ensemble wieder aufgelöst. Wird ein Stück an mehreren verschiedenen Orten gespielt, so bezeichnet man diese Form des Ensuitetheaters als Tourneetheater. Diese Tourneetheater können entweder als rein kommerzielle Unternehmungen tätig sein oder unter öffentlicher Trägerschaft, um theaterlose Gemeinden in der Umgebung eines Stammhauses zu bespielen. Die so genannten Gastspielhäuser, von denen es in Deutschland 600 gibt, nehmen solche Tourneetheater auf. In dieser Arbeit wird hauptsächlich auf die Situation der öffentlich getragenen Theater eingegangen, die die meisten Verfilmungen mit dem Fernsehen realisiert. Daneben gibt es natürlich zahlreiche private Theater, die ein ebenso wichtiger Bestandteil der Theaterlandschaft im deutschsprachigen Raum sind.

Bei einer Theateraufführung geht es vor allem um den Augenblick. Den Moment, in dem der Schauspieler durch seine Sprache, seine Gestik und Mimik zusammen mit dem Zuschauer einen Augenblick erschafft, der nicht wiederholbar ist:

6 vgl. Großegger (11.2003), Theater als Weltkulturerbe, ORF 1, http://science.orf.at/science/news/94917

> *„Das Gezeigte fließt am Betrachter vorüber, ist nicht aufzuhalten, dem Ruf nach Verweilen wird selten stattgegeben. Ist die Szene einmal gespielt, ist sie vorüber, sie muß [!] im Augenblick der Entstehung erfaßt [!] werden. Schaue ich diese Aufführung noch einmal an, so ist sie mit Sicherheit durch das interaktive Moment eine andere."*[7]

So beschreibt Matthias Schumann in einer Rede das, was er eine „Theatersituation"[8] nennt. Dazu gehört auch, dass das Publikum und der Schauspieler diesen Augenblick gemeinsam gestalten und dass der Schauspieler direkte Rückmeldung erhält. Der Schauspieler weiß also z.B. sofort, ob seine Darstellung das Publikum belustigt oder ob er zu leise spricht. In Matthias Schumanns Rede ruft jemand dem Schauspieler sogar „lauter" zu.[9]

In Film und Fernsehen allerdings muss dieses Verhalten des Publikums angenommen und vorhergesehen werden. Dazu müssen sich Regisseur und Schauspieler auf ihre Erfahrung und ihr Talent verlassen oder auf Hilfsmittel, wie ein vorbereitetes Publikum im Studio, das an den entsprechenden Stellen lacht.

Die direkte Rückmeldung des Publikums erleichtert es dem Schauspieler zwar, seine Leistung einzuschätzen, macht eine Theateraufführung aber auch unberechenbarer und den Schauspieler verletzlicher, der nicht durch Zeit und Raum von seinem Publikum und seinen Reaktionen getrennt ist. Bei Film und Fernsehen müssen die Kamera und ein Projektor oder Fernseher helfen, die Zeit und den Raum zwischen Schauspieler und Publikum zu überbrücken.[10]

Das Theater kann zudem bis zu seinen Grundelementen reduziert werden:

> *„Ich kann jeden leeren Raum nehmen und ihn eine nackte Bühne nennen. Ein*

7 Schumann (2002), S. 221
8 Schumann (2002), S. 219
9 vgl. Schumann (2002), S. 221
10 vgl. Schumann (2002), S. 227f

Mann geht durch den Raum, während ein anderer zusieht; das ist alles, was zur Theaterhandlung notwendig ist.“[11]

Diese berühmte Definition des britischen Theaterregisseurs Peter Brook zeigt, dass das Theater im Gegensatz zu den audiovisuellen Medien Fernsehen und Film auch völlig ohne Technik funktioniert. Dies bringt jedoch auch Nachteile mit sich. Unter anderem, dass die große Reichweite des technischen Mediums Fernsehen vom Theater nie erreicht werden kann. Das Theater kann nur von den anwesenden Zuschauern wahrgenommen werden. Jemand, der also z.B. in Wien wohnt kann nur nach einer aufwändigen Anreise oder mit Hilfe anderer Medien an einer Theateraufführung in Berlin teilnehmen. Das Kino ist zwar ebenfalls ortsgebunden, zeigt aber ein vereinheitlichtes Programm, d.h. ein Film ist in Berlin und Wien (abgesehen von eventuell unterschiedlicher Synchronisation) derselbe, auch wenn er in einem anderen Kino gezeigt wird.

Ein weiterer Unterschied zu Film und Fernsehen besteht in dem höheren „Stilisierungspotential“ des Theaters, wie Dr. Sandra Nuy es beschreibt:

„Das Theater kann behaupten, wo Film und Fernsehen eine an unserer Alltagswahrnehmung orientierte Wahrscheinlichkeit herstellen müssen.“[12]

Von diesem Zwang des Fernsehens, „veracity and verisimilitudo“ also Wahrheit und Wahrhaftigkeit darzustellen berichtet auch Helga Finter in ihrem Aufsatz „Theatre in a Society of the Spectacle“.[13] Das Kino versucht ebenfalls möglichst realistisch zu wirken, und lässt selbst unmögliche Dinge mittels Computertricks als Teil unserer Welt erscheinen, während das Theater sich auch von diesem Wahrheitsanspruch entfernen kann.

11 zitiert nach: Solf (1993), S. 1
12 siehe Anhang: Interview mit Dr. Sandra Nuy
13 vgl. Finter (2000), S. 44

Aufgrund all dieser Eigenheiten erscheint es dem Autor durchaus sinnvoll, in dieser Arbeit vom Theater als eigenständigem Medium zu sprechen. Dass das Theater immer wieder von anderen Medien als Lieferant für Inhalte oder ästhetische Strukturen verwendet wird, untermauert diese Sichtweise, zumal das Theater gleichermaßen Einflüsse aus den anderen Medien aufnimmt und sie auf die Bühne bringt. In der Medienwelt ist dies Gang und Gäbe, so wie es z.B. viele Computerspiele gibt, die Erzählstrukturen des Films aufgreifen oder Filme, die auf Büchern basieren. Das Theater soll hier also nicht als bloßer Vordenker anderer Medien, sondern als eigener Bestandteil in einer vielschichtigen Medienwelt gesehen werden.

2.2 Finanzierung des Theaters

Insgesamt besitzt das Theater, wie gezeigt wurde, eine Vielzahl von Eigenheiten, die jedoch auch den Zugang für Theaterunkundige erschweren. Dies resultiert darin, dass sich weniger Menschen für das Theater interessieren, wozu noch eine „Schwellenangst“[14] vor dem hochkulturellen Theater kommt, die Dr. Nuy vor allem den „bildungsfernen Schichten“[15] bescheinigt.

In unserer Gesellschaft mit ihren vielen verschieden Medien gibt es neben dem Theater zahlreiche andere Möglichkeiten sich zu unterhalten oder zu bilden. Dadurch muss zudem das „knappe Gut Aufmerksamkeit“[16] zwischen immer mehr Kanälen aufgeteilt werden.

Das Problem des Theaters ist nun, dass der Besucher zuerst lernen muss, das Theater zu verstehen:

> *„Kultur nützt erst demjenigen, der vorübergehend die Mühen des Lernens und Verstehens auf sich genommen hat, gewissermaßen in seine Genußfähigkeit [!] investiert hat.“*[17]

Da das Theater also ohne Vorkenntnisse schwerer zugänglich ist, anfangs hohe Kosten verursacht und nur wenig Nutzen bringt, bis sich der „Lerneffekt“ eingestellt hat, wird ihm heute wesentlich weniger Aufmerksamkeit zuteil als den mit weniger Investition verbundenen Substituten,[18] z.B. Fernsehen und Film, wodurch finanzielle Probleme für das Theater entstehen.

Für das Theater gibt es nun vier Möglichkeiten:[19]

14 siehe Anhang: Interview mit Dr. Sandra Nuy
15 ebda.
16 Maintz (2002), S.18
17 Horlacher (1984), hier zitiert nach Solf (1993), S. 115; vgl. dazu auch Kapitel 2.3 und 2.4
18 vgl. Solf (1993), S. 117

1. Es behält seinen hochkulturellen Anspruch bei, geht dadurch aber in den wirtschaftlichen Ruin.
2. Es passt sich dem allgemeinen Geschmack an, organisiert sich neu und schafft es so, sich aus eigener Kraft wirtschaftlich zu erhalten.
3. Es findet genügend Sponsoren um sich zu finanzieren, gerät dadurch aber eventuell unter den Einfluss dieser Sponsoren.
4. Es wird vom Staat unterstützt.

Im deutschsprachigen Raum einigte man sich darauf, dass es sinnvoll ist, das Theater zu erhalten, auch wenn ihm durch immer neue Medien immer weniger Aufmerksamkeit zuteil wird. Man schuf darum ein System der staatlichen Subventionen, das bis heute besteht.[20]

2.2.1 Subventionen

Diese Subventionen stellen folgendes dar:

> *„Geldzahlungen oder geldwerte Leistungen der öffentlichen Hand an Unternehmen (öffentliche oder private), von denen anstelle einer marktwirtschaftlichen Gegenleistung bestimmte Verhaltensweisen gefordert oder erwartet werden, die dazu führen sollen, die marktwirtschaftlichen Allokations- und Distributionsergebnisse nach politischen Zielen zu korrigieren.“*[21]

Mit Hilfe solcher Subventionen will der Staat entweder das Prinzip der Konsumentensouveränität erhalten oder korrigierend in die Konsumentenpräferenzen eingreifen.[22] Es soll also dem Konsumenten die Möglichkeit gegeben werden, seine Kaufentscheidungen möglichst frei treffen zu können oder es soll ein aus gesellschaftlicher Sicht „falsches“ Verhalten der Konsumenten korrigiert werden.[23]

20 vgl. Großegger (11.2003), Theater als Weltkulturerbe, ORF 1, http://science.orf.at/science/news/94917
21 Hansmeyer (1977), hier zitiert nach Solf (1993), S. 29
22 vgl. Walter (10.2005), Ordnungsprinzipien einer sozialen Marktwirtschaft, PKV, http://www.pkv-financial.de/glossar/te087.htm
23 vgl. Solf (1993), S. 29

Beim Theater erreicht der Staat beide Effekte: Das Theater war nie eine große Einnahmequelle und ist es auch heute nicht. Dadurch gibt es nur sehr wenige Anbieter, die sich auf das riskante Geschäft einlassen.[24] Mit staatlicher Unterstützung jedoch wird dieses Risiko vermindert und dadurch ein größeres Angebot für den Konsumenten geschaffen. Zudem können staatliche Organe gänzlich die Trägerschaft an Theatern übernehmen und so den Fortbestand, solange er gesellschaftlich gewünscht wird, sichern.

Da das Theater zudem ein meritorisches Gut ist, also ein Gut, das „nach den Vorstellungen der Gesellschaft in größerem Umfang genutzt werden sollte, als die Konsumenten aus freien Willen es zu nutzen bereit sind“[25], greift der Staat mit seinen Subventionen auch dahingehend ein, dass Konsumentenpräferenzen, die sich meist am Leichten und Massenfähigen orientiert, korrigiert werden. Auf diese Weise soll sichergestellt werden, dass auch die schwere und komplexe Kunst erhalten bleibt und konsumiert wird.

2.2.2 Formen und Effekte von Subventionen

Verschiedene Formen von Subventionen bergen auch unterschiedliche Effekte in sich, die der Staat in seine Überlegungen bei der Mittelvergabe mit einbeziehen muss.

Eine erste und seltene Form der Subventionierung sind feste Beiträge, die das Theater für jeden Besucher erhält, unabhängig vom bezahlten Eintrittspreis. Häufiger dagegen ist eine Subventionierung in Form eines gewissen Prozentsatzes des Eintrittspreises, der nochmals an das Theater ausgeschüttet wird.[26] Um ein Programm zu erhalten, das dem Publikumsgeschmack möglichst genau entspricht, kann auch ein System von Gutscheinen eingeführt werden, wie es bereits

24 vgl. Solf (1993), S. 43
25 vgl. Solf (1993), S. 101
26 vgl. Frey (2003), S. 119

am Broadway in New York erfolgreich getestet wurde. Hierbei erhält der Besucher Gutscheine, die in allen öffentlichen Theatern gültig sind und kann sich so das seiner Meinung nach beste Programm aussuchen. Die entstehende Konkurrenz zwingt die Theater ihr Programm dem Publikumsgeschmack anzupassen. Dieses System wird von Ökonomen bevorzugt. Alle diese Formen werden jedoch insgesamt relativ selten verwendet.

Eine weitere Form der Subventionen sind feste Beträge, wie sie zum Beispiel die Bundestheater-Holding in Wien[27] erhält. Dabei bleiben Ertrag, Kosten oder der Preis des Theaterbesuchs unberücksichtigt. Diese Form ist wesentlich häufiger und erlaubt es auch Theaterunternehmungen, die auf dem freien Markt nicht existieren könnten, zu überleben.[28] Vor allem für junge Theatergruppen ohne großes Startkapital stellt dies eine große Erleichterung dar. Das Problem, das bei dieser Form der Subventionierung entstehen kann, ist, dass durch häufig vorhandene Rückzahlungsklauseln im Falle eines Gewinns die Bereitschaft der Unternehmung sinkt, Gewinne zu erzielen. Sie müsste sonst die Subventionen ganz oder teilweise an den Staat zurückführen.[29]

Es kann also passieren, dass das Theater die Qualität der Aufführungen und damit die Kosten soweit steigen lässt, bis die Qualität sogar die Anforderungen der Nachfrager übersteigt. Auch durch Boni an Mitarbeiter können solche unnötigen Mehrkosten herbeigeführt werden, die einen Gewinn verhindern sollen. Natürlich wird das Unternehmen aber auch versuchen, diese Maßnahmen zu verheimlichen, um eine Kürzung der Subventionen zu verhindern.

Stehen die Theater unter öffentlicher Trägerschaft ist eine andere Möglichkeit, dass der Träger sich bereiterklärt, ein eventuelles Defizit zu tragen. Dabei tritt dasselbe Problem auf, wie bei einer Subvention in Form einer festen Summe: Es gibt

27 vgl. Bundeskanzleramt (Hrsg.) (2004), Kunstbericht 2004, BKA, http://www.bundeskanzleramt.at/Docs/2005/4/19/Kunstbericht.pdf
28 vgl. Frey (2003), S. 120
29 ebda.

kaum Anreize, Profit zu machen und unnötige Mehrkosten können entstehen, da man nicht selbst für die Kosten gerade stehen muss.[30]

Allerdings ist fraglich, ob die hier ausgeführten Probleme wirklich so schwerwiegend sind: In einer Zeit in der die Finanzierung der Theater sehr stark in der Kritik steht und häufig gefordert wird, das Geld für vermeintlich sinnvollere Zwecke einzusetzen, werden sich die Theater nicht freiwillig dem Vorwurf der Verschwendung aussetzen wollen. Zumal laut dem Deutschen Bühnenverein seit einigen Jahren beständig Theater geschlossen und Arbeitsplätze abgebaut werden. Die öffentlichen Träger werden ebenso ihre knappen Finanzmittel möglichst effektiv verteilen wollen und auch Möglichkeiten haben, die effektive Verwendung zu überprüfen. Dass kein großer Anreiz besteht, sich dem Publikumsgeschmack anzupassen, ist zudem, wie in 2.2.1 beschrieben, sogar ein gewollter Effekt der Subventionen.

2.2.3 Daten zu Subventionen in Deutschland und Österreich

In Deutschland betrugen die Subventionen für die Darstellenden Künste, die von Ländern, Gemeinden und dem Bund aufgebracht wurden im Jahr 2002 insgesamt ca. 2,1 Milliarden Euro. Diese Subventionen wurden auf 150 Theaterunternehmen mit 747 Spielstätten aufgeteilt, die täglich 265.686 Sitzplätzen in insgesamt 72.096 Aufführungen am Ort und als Gastspiele anboten.

Das durchschnittliche Einspielergebnis, also der Anteil der Ausgaben, den das Theater selbst erwirtschaftet hat, lag bei 15,15 Prozent. Jede Theaterkarte wurde im Durchschnitt mit 94,62 Euro bezuschusst. Das reine Sprechtheater erreichte ca. 5,77 Millionen oder 29,32 Prozent aller Zuschauer und war damit nach Opern und Operetten die Sparte mit den zweitmeisten Zuschauern.[31]

30 vgl. Frey (2003), S. 121
31 vgl. Statistisches Bundesamt (Hrsg.)(2005), Statistisches Jahrbuch 2005, Destatis, http://www.destatis.de/download/jahrbuch/stjb6.pdf

In Deutschland werden die Subventionen für das Theater vor allem von den Kommunen, Landkreisen, von Gemeindeverbänden oder den Ländern vergeben. Der Bund spielt in der Finanzierung nur eine untergeordnete Rolle. Durchschnittlich 95% der Subventionen werden von Kommunen und Ländern aufgebracht.[32]

Ausgaben für darstellende Kunst Deutschland 2002	in Tausend Euro	in Prozent
Gesamtausgaben der darstellenden Kunst	2.559.872	100,00
Davon eigene Einnahmen der Theater	387.736	15,15
Subventionen (Zuweisungen)	2.144.453	84,85

Tabelle 1: Daten über die Subventionen für die darstellende Kunst in Deutschland aus dem Jahr 2002.
Quelle: http://www.destatis.de/download/jahrbuch/stjb6.pdf

Theaterbesucher Deutschland 2002	in Tausend	in Prozent	in Euro
Besucher insgesamt	19.681	100,00	--
Besucher Sprechtheater	5.772	29,32	--
Subvention je Besucher	--	--	94,62

Tabelle 2: Daten über die Besucher der deutschen öffentlich geführten Theater aus dem Jahr 2002.
Quelle: http://www.destatis.de/download/jahrbuch/stjb6.pdf

Öffentliche Theater Deutschland 2002	
Theaterunternehmen insgesamt	150
Spielstätten	747
Aufführungen insges. (am Ort & Gastspiele)	72.096
Tägliche Sitzplätze	265.686

Tabelle 3: Daten über die deutschen öffentlich geführten Theater aus dem Jahr 2002.
Quelle: http://www.destatis.de/download/jahrbuch/stjb6.pdf

In Österreich wurden die Darstellenden Künste im Jahr 2002 mit ca. 306 Millionen Euro subventioniert. Der Bund wendete über 24 Prozent seiner Kulturausgaben für sie auf. Das durchschnittliche Einspielergebnis lag bei 29,70 Prozent.[33] In Österreich ist zudem eine starke Konzentration der Subventionen des Bundes auf Wien

32 vgl. Jacobshagen (2005), S. 9
33 vgl. Statistik Austria (Hrsg.) (2004), Kulturausgaben 2003, Statistik Austria, http://www.statistik.at/fachbereich_03/kulturausgaben03.pdf

zu erkennen. Laut Kulturbericht 2004 verteilen sich 77,58 Prozent aller Ausgaben des Bundes für die darstellenden Künste auf die drei Theater der Bundestheater Holding, also die Staatsoper, das Burgtheater und die Volksoper.[34]

In Österreich werden die Subventionen des Bundes auf Antrag der Theater hin von der Sektion II des Bundeskanzleramtes vergeben. Diese entscheidet mit Hilfe von Beiräten über die Förderungswürdigkeit eines Theaters oder Projekts. Die öffentlichen Theater in Österreich stehen entweder unter der Trägerschaft des Landes oder der Gemeinde, sieht man von den drei Bundestheatern in Wien ab.

Subventionen darstellende Kunst Österreich 2002	in Tausend Euro
Gesamt (Bund, Länder und Gemeinden)	306,06
Bund	173,04
Länder	108,86
Gemeinden	64,08

Tabelle 4: Daten über die Subventionen für die darstellende Kunst in Österreich aus dem Jahr 2002.
Quelle: http://www.statistik.at/jahrbuch_2005/pdf/k06.pdf

Ausgaben des österreichischen Bundes für Kultur 2002	in Tausend Euro	in Prozent
Gesamt	710,77	100
für darstellende Kunst	173,04	24,3

Tabelle 5: Daten über die Ausgaben des österreichischen Bundes für Kultur aus dem Jahr 2002.
Quelle: http://www.statistik.at/jahrbuch_2005/pdf/k06.pdf

34 vgl. Bundeskanzleramt (Hrsg.) (2004), BKA, http://www.bundeskanzleramt.at/Docs/2005/4/19/Kunstbericht.pdf

2.2.4 Andere Arten der staatlichen Unterstützung

Neben den direkten Subventionen oder dem Betrieb eines Theaters gibt es für den Staat noch andere Möglichkeiten, die Theater zu unterstützen.

Bruno S. Frey nennt neben den direkten Subventionen zwei Möglichkeiten:[35]

1. Theater marktfähiger machen: Dies kann z. B. durch flexiblere Preissysteme in öffentlichen Theatern geschehen. Diese sollten so abgestimmt sein, dass sie je nach der Bekanntheit von Stücken, danach, ob es sich um eine Premiere handelt und der Laufzeit des Stücks einen Unterschied machen. Außerdem können gesetzliche Regelungen wie das Urheberrecht zu Gunsten der Theater geändert werden.
2. Indirekte Unterstützung: Hierunter fallen Steuererleichterungen für Spender und Unterstützer der Theater ebenso wie Steuererleichterungen für die Theater an sich. Theaterkarten sind

35 vgl. zum Folgenden: Frey (2003), S.116ff

2.3 Theater in Bedrängnis

Im vorherigen Kapitel wurde gezeigt, dass das Theater sich in Österreich und Deutschland, abgesehen von einigen Ausnahmen, vorrangig aus Subventionen von öffentlichen Institutionen finanzieren muss, also letztendlich aus Steuergeldern. Diese Steuergelder werden von allen Bürgern bezahlt. Wie ebenfalls im letzten Kapitel gezeigt wurde, ist der Zugang zu Theater aber nicht für alle Bürger gleich einfach und interessant.

Somit regt sich Unmut in denjenigen, deren Anteil an den 306 Millionen bzw. 2,1 Milliarden Euro, die Österreich bzw. Deutschland für das Theater jährlich aufwenden, aus ihrer Sicht sinnlos ausgegeben wird. Hohe Arbeitslosigkeit, geringes Wirtschaftswachstum, Staatsverschuldung oder die mangelhafte Integration von Ausländern dienen ihrer Meinung nach als Beispiele, wie man das Geld besser verwenden könnte.[36]

Allerdings ist eine Versorgung mit Theatern wie in Österreich oder Deutschland in Europa und der Welt einmalig. Der Intendant August Everding schlug sogar vor, die deutsche Theaterlandschaft als Weltkulturerbe zu klassifizieren.[37]

Die verantwortlichen Politiker stehen vor einem Problem: Einerseits sieht die Gesellschaft es als wünschenswert an, gutes, schwierig zugängliches Theater als meritorisches Gut zu fördern. Andererseits fördert man damit eine Kunstform, die von der Mehrheit der Wähler nicht genutzt wird.[38] Und die Kosten für das Theater steigen immer weiter, während die Einnahmen kaum zu steigern sind. Warum dies so ist erklärten Baumol und Bowen 1966.

36 vgl. Solf (1993), S. 2
37 vgl. Bartella (01. 2006), Bündnis für Theater: Wir brauchen einen neuen Konsens, Uni Hildesheim, http://muz07.rz.uni-hildesheim.de/theaterpolitik/theaterpolitik/text23.htm
38 vgl. Heusser (1976), hier zitiert nach Solf (1993), S. 118

2.3.1 Die Baumolsche Kostenkrankheit

Die beiden Wissenschaftler beschrieben in „Performing Arts – The economic dilemma“ ein Phänomen, das heute auch Baumolsche Kostenkrankheit oder das Baumolsche Gesetz der Theaterökonomie genannt wird.[39]

Frey schreibt in seinem Buch „Arts and Economics“:

> *„The modern media produce significant economies of scale. With nearly the same cost, it is possible today to reach an audience of 100, 10.000, 10 Million or one billion people. This means that the marginal cost of another consumer is extremely low.”*[40]

Solche Skalenerträge, wie sie moderne Medien wie das Fernsehen produzieren, sind im Theaterbetrieb kaum möglich. Bis das Theater voll ist, steigen die Kosten pro Besucher zwar nur um die Produktion der Eintrittskarte und die kurze Arbeitszeit, in der das Personal die Karte kontrolliert. Danach jedoch steigen die Kosten sprunghaft an: Man müsste in ein größeres Gebäude übersiedeln, an- oder umbauen.

Dies führt zusammen mit der Tatsache, dass die Eintrittspreise erschwinglich bleiben sollen, dazu, dass es ab einem gewissen Punkt kaum mehr möglich ist, die die Einnahmen weiter zu steigern.[41] Die meisten Theater erwirtschaften zwischen 10 und 20 Prozent ihrer Ausgaben,[42] der Durchschnitt liegt in Deutschland bei 15,15 %. Dieser Prozentsatz verschlechtert sich langfristig immer weiter.

Dem Baumolschen Gesetz der Theaterökonomie zufolge sind jedoch „in den darstellenden Künsten Produktivitätssteigerungen in ihren jeweiligen Kernbereichen so gut wie unmöglich“.[43]

39 vgl. Solf (1993), S. 21
40 Frey (2003), S. 56
41 vgl. Jacobshagen (2005), S. 7
42 vgl. Jacobshagen (2005), S. 6
43 Jacobshagen (2005), S. 6

Jacobshagen liefert hierzu ein Beispiel:

> *„Die reine Spielzeit einer Aufführung des Fliegenden Holländers von Richard Wagner z.B. wird (sofern man einmal die Möglichkeit von Strichen und Temposchwankungen außer acht läßt [!]) immer ungefähr zweieinhalb Stunden betragen. Während dieser Zeit ist die von Wagner festgelegte Personenzahl von Solisten, Chor und Orchester voll beschäftigt. Eine Aufführung benötigt heute folglich genauso viele qualifizierte Arbeitsstunden wie zur Zeit der Uraufführung im Jahre 1843."*[44]

Weiters führt Jacobshagen an, dass immer aufwendigere Technik an den Theatern verwendet wird, die gewartet und bedient werden muss. Auch nimmt die Bürokratie immer stärker zu.[45]

Dies führte dazu, dass sich das Personal an den deutschen Theatern seit 1950 mehr als verdoppelt hat. In der Saison 2003/2004 arbeiteten 38.600 Menschen an den öffentlichen Theatern.[46] 53 Jahre zuvor waren es nur 15.000.[47] Dass dieses Problem, wie Solf anführt, für den gesamten Dienstleistungssektor gilt,[48] dürfte für die Theaterverantwortlichen nur ein schwacher Trost sein, die versuchen müssen, mit gleich bleibenden oder sogar sinkenden Geldern auszukommen und gleichzeitig immer mehr Geld an ihre Bediensteten zahlen müssen.

Denn die Löhne und Gehälter müssen natürlich trotzdem den aktuellen Standards angepasst werden, um eine Verarmung der Künstler und Arbeiter zu verhindern und die Posten attraktiv zu halten.[49] Somit müssen auch die staatlichen Subventionen ständig weiter steigen, um die bei gleich bleibender Leistung nötigen

44 Jacobshagen (2005), S. 6f
45 vgl. Jacobshagen (2005), S. 7
46 Deutscher Bühnenverein (Hrsg.) (15.09.2005), Massive Einschnitte bei Theater- und Orchesterzuschüssen, Bühnenverein 2, http://www.buehnenverein.de/presse/presse_details.php?id=144&art=mitteilung&start=0&qry=
47 vgl. Solf (1993), S. 23
48 ebda.
49 vgl. Jacobshagen (2005), S. 7

Lohn- und Gehaltserhöhungen aufzufangen. Dieser ständig wachsende Bedarf an Finanzmitteln stellt das Kernproblem da, welches das Baumolsche Gesetz der Theaterökonomie beschreibt.

2.3.2 Die Theorie externer Effekte

Wie rechtfertigen also Politik und Theater diese ständig steigenden Ausgaben für das Theater? Eine Möglichkeit hierfür ist die Theorie externer Effekte oder der non-user-values. Sie beschäftigt sich mit

> *„Auswirkungen wirtschaftlichen Handelns auf Dritte […], die zwischen den Beteiligten nicht durch Entgelte ausgeglichen werden.“*[50]

Es handelt sich hierbei um Effekte, die auch und vor allem Menschen betreffen, die niemals eine Theatervorstellung besuchen. Diese Effekte sind meist von ihrem Verursacher nicht im Voraus berücksichtigt. Sie entstehen also als „unbeabsichtigtes oder zufälliges Nebenprodukt“.[51]

In der Theorie gibt es sowohl positive als auch negative externe Effekte, wobei allerdings von den Befürwortern der Theater verständlicherweise nur die positiven Effekte des Theaters hervorgehoben werden. Dies ist auch legitim, da die negativen Effekte entweder nur für Minderheiten Gültigkeit haben oder nur äußerst marginal auftreten.[52]

Die positiven Effekte sind:

1. Der Prestigewert: Theater prägen das regionale Image und fördern bei allen Menschen eine regionale Identität. Die Menschen sind sozusagen stolz auf ihre Region, die durch das Theater kulturell als hoch stehend gekennzeichnet

50 Jacobshagen (2005), S. 8
51 Solf (1993), S. 56
52 vgl. Solf (1993), S.95

wird. Durch Aufsehen erregende Inszenierungen kann zudem die Region oder Stadt weithin mit einem positiven Image bekannt gemacht werden.[53]

2. Der Optionsnutzen: Allein die Möglichkeit, Theater zu besuchen und damit in einer Kulturstadt zu leben, bringt einen positiven Nutzen. An privaten Spenden für Theater und Mitgliedschaften in das Theater unterstützenden Vereinigungen wird deutlich, dass vielen Menschen das Theater auch über den Besuch einer Vorstellung hinaus wertvoll ist.[54]
3. Der Nachlasswert: Künftige Generationen können heute noch nicht entscheiden, ob sie kulturelle Traditionen fortsetzen wollen oder nicht. Darum ist es für viele Menschen wichtig, ein möglichst breites Spektrum an Kultur zu erhalten und ihren Nachfahren zur Verfügung zu stellen. Dies begründet ebenfalls, warum Menschen die das Theater niemals nutzen, seine Erhaltung doch wollen.[55]
4. Der Bildungs- und Erziehungswert: Ganz allgemein trägt das Theater dazu bei, kreatives Denken in der Gesellschaft zu entwickeln. Die Toleranz für fremde Lebensweisen kann durch das Theater gestärkt und die Kritikfähigkeit gesteigert werden. Das Theater hat also viele charakterbildende Eigenschaften.[56]
5. Zuletzt ist das Theater auch ein Wirtschaftsfaktor. Unternehmer werden durch die Kultur in die Stadt gelockt und qualifizierte Arbeiter bleiben lieber.[57] Daneben bietet das Theater an sich Arbeitsplätze und schafft auch Arbeit beispielsweise bei Transportfirmen oder Druckereien. Es gibt zudem Studien, die belegen, dass etwa jeder zweiter Theaterbesuch mit einem Restaurantbesuch verbunden wird. Es werden weiters durch das Theater Touristen angelockt, die Hotels, Taxis etc. benutzen.[58]

Dieser zusätzliche Nutzen wird den Theatern an der Kasse nicht vergolten. Der Besucher bezahlt nur für den Theaterbesuch und ist auch nicht der vorrangige Nutznießer der externen Effekte.

53 vgl. Jacobshagen (2005), S. 8
54 vgl. Frey (2003), S. 112
55 vgl. Frey (2003), S. 112f
56 vgl. Jacobshagen (2005), S. 9
57 vgl. ebda.
58 vgl. Solf (1993), S. 67f. Bei Solf finden sich sehr detaillierte Beschreibungen aller Effekte, die den Rahmen dieser Arbeit überschreiten würden.

Da die jeweilige Gemeinde und vor allem diejenigen, die das Theater nicht besuchen am stärksten von den non-user-values profitieren, haben die Befürworter der staatlichen Subventionen ein starkes Argument zur Hand.

2.3.3 Gründe für die Krise

Von den externen Effekten profitieren also alle, auch diejenigen, die das Theater nicht nutzen. Von den 60er Jahren bis heute ist ein Großteil der Bevölkerung der Meinung, dass man das Theater erhalten sollte.[59] Wieso liest man trotzdem immer wieder davon dass die „Theatersituation äußerst angespannt“[60] sei?

Viele Menschen, die dem Theater positiv gegenüberstehen, haben trotzdem die von Dr. Sandra Nuy angesprochenen „Schwellenängste“.[61] Sie setzen ihre Neugierde für das Theater nicht in einen Besuch um. Dafür gibt es, so fand eine Studie im Auftrag des Deutschen Bühnenvereins heraus, vielfältige Gründe:

Von den 1007 16- bis 29 Jährigen, die die Studie befragte, gaben 77,7 Prozent an, lieber ins Kino als ins Theater zu gehen.[62] Es zeichnet sich das ab, was Dr. Nuy auch im Interview erwähnte:

> *„Das soziale Verhaltensreglement am Theater ist viel restriktiver als im Kino, was zu Unsicherheit und Überforderung, vielleicht auch Überdruss führt.“*[63]

Auch vermutet Dr. Nuy, dass die Kleiderordnung am Theater für viele Jugendliche immer noch ein Hindernis ist.[64] Und tatsächlich geben in der Studie die Jugend-

59 vgl. Solf (1993), S. 86
60 Deutscher Bühnenverein (Hrsg.) (22.09.2003) Theatersituation äußerst angespannt, Bühnenverein 3, http://www.buehnenverein.de/presse/presse_details.php?id=93&art=mitteilung&start=45&qry=
61 siehe Anhang: Interview mit Dr. Sandra Nuy
62 Deutscher Bühnenverein (Hrsg.) (23.01.2003) Auswertung und Analyse der repräsentativen Befragung von Nichtbesuchern deutscher Theater, Bühnenverein 4, http://www.buehnenverein.de/upload/presse/451d_NB-Analyse.pdf
63 siehe Anhang: Interview mit Dr. Sandra Nuy
64 ebda.

lichen weiter zu 65,0 Prozent an, dass sie sich für einen Theaterbesuch elegant kleiden müssten.[65]

Raimund Bartella begründet das geringe Interesse und den „Wertewandel“ hinsichtlich des Theaters mit dem „[geringeren] Stellenwert von Bildung und insbesondere auch kultureller Bildung in vielen Familien und in den Schulen“.[66]

Daneben wird immer wieder das geänderte Rezeptionsverhalten erwähnt, das vor allem vom Fernsehen herrührt. Die schnellen Schnitte, die Sender wie MTV mit ihren Musikvideos auf den Bildschirm brachten und das 1 ½ Stunden Spielfilmformat prägen unser Gefühl von Tempo und Konzentrationsdauer.[67] Auch deshalb erscheint das Theater mit seinen langen Monologen und minutenlang schnittlosen Sequenzen vielen so langatmig: Fast die Hälfte aller Jugendlichen meint in der Umfrage von 2002, dass sie lieber Videofilme und Videoclips sehen würden, als sich auf ein längeres Theaterstück zu konzentrieren.[68]

Neben diesen Akzeptanzproblemen gibt es noch die in der Einleitung zu Kapitel 2 erwähnte Sinnkrise des Theaters: Das Fernsehen unterhält uns, ein Kunstfilm bildet unseren Charakter, ein Buch erzählt uns von früheren Zeiten, all dies waren einmal Aufgaben des Theaters, die mit zunehmendem technologischen und gesellschaftlichen Wandel andere Medien zu einem Großteil übernahmen. Jeder Deutsche sieht heute im Schnitt dreieinhalb Stunden fern.[69] Die 19,68 Millionen Besucher der deutschen öffentlichen Theater[70] lassen erahnen, dass nicht einmal

65 Deutscher Bühnenverein (Hrsg.) (23.01.2003) Auswertung und Analyse der repräsentativen Befragung von Nichtbesuchern deutscher Theater, Bühnenverein 4, http://www.buehnenverein.de/upload/presse/451d_NB-Analyse.pdf
66 Bartella (01.2006), Bündnis für Theater: Wir brauchen einen neuen Konsens, Uni Hildesheim, http://muz07.rz.uni-hildesheim.de/theaterpolitik/theaterpolitik/text23.htm
67 vgl. Encke (07.2005), Kalte Herzen, Goethe 2, http://www.goethe.de/wis/pre/thm/de779927.htm
68 Deutscher Bühnenverein (Hrsg.) (23.01.2003) Auswertung und Analyse der repräsentativen Befragung von Nichtbesuchern deutscher Theater, Bühnenverein 4, http://www.buehnenverein.de/upload/presse/451d_NB-Analyse.pdf
69 vgl. Encke (07.2005), Kalte Herzen, Goethe 2, http://www.goethe.de/wis/pre/thm/de779927.htm
70 vgl. Statistisches Bundesamt (Hrsg.)(2005), Destatis, http://www.destatis.de/download/jahrbuch/stjb6.pdf

jeder vierte Deutsche einmal im Jahr ins Theater geht. Während das Fernsehen also täglich einen großen Teil unserer Freizeit einnimmt, stellt das Theater nur einen verschwindend geringen Teil unserer Freizeitaktivität dar.

Für die Jugendlichen bleibt ein Theaterbesuch trotz der subventionierten Theaterkarten teuer: 54,5 Prozent denken laut der Umfrage so.[71] Es bleibt die Frage, ob es den Jugendlichen wirklich zu teuer ist, oder ob sie einfach nicht wissen, dass die meisten Theater großzügige Rabatte für Jugendliche einräumen.

Da es 27,4 Prozent zu umständlich ist, sich über das aktuelle Theaterprogramm zu informieren und nur 16,5 Prozent sich vom Theater über das Programm informiert fühlen, gibt es offenbar auch Verbesserungspotential beim Marketing der Theater.[72] Hier sieht auch Dr. Nuy „Nachholbedarf".[73]

Zudem merkt sie an, dass auch das Theater selbst für seine oftmals „erschreckende Belanglosigkeit"[74] verantwortlich ist, indem es oft mindere Qualität produziert.

Die beständige Finanzkrise der öffentlichen Haushalte führt ohnehin zu Einschnitten. Inzwischen wurden die Subventionen für die Theater nicht nur eingefroren, sondern real gekürzt. Für die öffentlichen Theater war es in der Spielzeit 2003/04 ein Minus von 2,4 Prozent.[75] Viele Theater müssen aufgrund der Finanzprobleme entweder schließen, Personal abbauen oder fusionieren. Viele Interessensgruppen fordern ein Finanzierungssystem, dass sich stärker auf private Spenden und Firmen als Sponsoren verlässt. Das große Vorbild sind hier die USA, wo die staatlichen Organe beinahe keine Subventionen an die Theater bezahlen.

71 Deutscher Bühnenverein (Hrsg.) (23.01.2003) Auswertung und Analyse der repräsentativen Befragung von Nichtbesuchern deutscher Theater, Bühnenverein 4, http://www.buehnenverein.de/upload/presse/451d_NB-Analyse.pdf
72 ebda.
73 siehe Anhang: Interview mit Dr. Sandra Nuy
74 ebda.
75 Deutscher Bühnenverein (Hrsg.) (15.09.2005) Massive Einschnitte bei Theater- und Orchesterzuschüssen, Bühnenverein 2, http://www.buehnenverein.de/presse/presse_details.php?id=144&art=mitteilung&start=0&qry=

Die Folge ist allerdings, dass die Theater um zu überleben ausschließlich Stücke spielen, die Erfolg garantieren. Für junge, experimentelle Stücke mit wenig Publikum bleibt kein Platz.[76]

Auch im öffentlich-rechtlichen Fernsehen bekommt man die Finanzkrise der öffentlichen Haushalte und die allgemeine Wirtschaftsflaute zu spüren: Die Fernsehprogramme, Siegfried Kienzle vom ZDF berichtet hier über seinen eigenen Sender, hatten durch den Einbruch der Werbeeinnahmen Mitte der 90er Jahre weniger Geld zur Verfügung, das ZDF machte pro Tag eine Million Mark, also etwas mehr als 500.000 Euro Verlust.[77]

Die Sender mussten sparen und taten dies unter anderem durch Einsparungen im Kulturbereich, vor allem beim Theater im Fernsehen. Als Beispiel wird der Wegfall der Sendung „Die aktuelle Inszenierung“ angeführt. Michael Kluth vom Staatstheater Darmstadt macht hierfür, genau wie Markus Wiebel vom WDR die zu schwache Lobby des Theaters in den Gremien des Rundfunks mit verantwortlich.[78] Der Bühnenverein trete zwar für das Theater ein, sei aber gegenüber anderen Lobbys zu schwach.

Dabei ist Theater im Fernsehen sogar relativ günstig:

> *„Über den groben Daumen kostet eine ganz teure Aufzeichnungsminute ca. 1.500 bis 1.700 Mark. […] So billig kauft man nicht einmal kauft man nicht einmal osteuropäische Filme ein.“*[79]

Wiebel argumentiert weiterhin, dass es also nicht am Geld liegen könne, dass das Theater aus den öffentlich-rechtlichen Anstalten verdrängt würde.

76 vgl. Frey (2003), S. 108; für eine detaillierte Beschreibung der Theaterfinanzierung in den USA siehe auch Solf (1993), S. 196ff
77 vgl. Bolwin, Seibert (Hrsg.) (1996), S. 172
78 vgl. Bolwin, Seibert (Hrsg.) (1996), S. 173 sowie S. 175
79 Bolwin, Seibert (Hrsg.) (1996), S. 174

„Sie haben eine falsche Öffentlichkeit und Sie haben einen Gegenstand, der ohnehin zu einem Medium, so wie es sich immer weiter entwickelt, zunehmend weniger auch ästhetisch passt.“[80]

Daneben sind es auch politische Gründe, aus denen das oft unangepasste und widerständlerische Theater aus den Medien verdrängt werden soll.[81]

Das Theater muss sich also an vielen Fronten verteidigen: Fehlende Gelder, Politiker, die einerseits ihre Liebe zum Theater ausdrücken, andererseits aber seine aufrührerische Seite fürchten und Medien, die entweder die mangelnde Marktfähigkeit des Theaters beklagen oder es gleich aus ihrem Programm ausschließen. Trotz aller Subventionen zu teuere Preise, mangelnde Qualität der Aufführungen und Akzeptanzprobleme bei der jungen Zielgruppe tun ein Übriges.

Was kann also getan werden, um das Theater wieder interessanter zu machen, ihm seinen Sinn zurückzugeben und damit auch das Geld wieder üppiger fließen zu lassen und seine Vielfalt zu erhalten?

Bartella sieht wichtige Bereiche, in denen das Theater arbeiten muss, in der Kinder- und Jugendarbeit. Kinder zwischen dem 6. und 15. Lebensjahr würden nur alle 2 ½ Jahre ins Theater gehen.[82] Hier sind auch die Schulen und natürlich die Eltern gefragt, ihren Kindern das Theater näher zu bringen. Dazu müssen aber auch die Eltern für das Theater begeistert werden. Dies könnte durch flexiblere Preissysteme, bessere Serviceleistungen in den Theatern, wie freundliches Personal erreicht werden.

80 Bolwin, Seibert (Hrsg.) (1996), S. 175
81 vgl. Bolwin, Seibert (Hrsg.) (1996), S. 175
82 vgl. Bartella (01.2006), Bündnis für Theater: Wir brauchen einen neuen Konsens, Uni Hildesheim, http://muz07.rz.uni-hildesheim.de/theaterpolitik/theaterpolitik/text23.htm

Im Sinne der Effektivität denkt Bartella über Koproduktionen nach, also Inszenierungen, die zwischen Theatern gemeinsam entwickelt werden und dann an beiden Spielorten mit denselben Kulissen und Schauspielern gespielt werden.[83] Da das Theater, wie in Kapitel 2.1 beschrieben, ohnehin nur eine regional begrenzte Klientel erreicht, hat es wirtschaftlich wenig Sinn etwa in Berlin und Wien zwei verschiedene Inszenierungen desselben Stoffs zu spielen. Die Berliner werden die Wiener Aufführung, so sie nicht ins Fernsehen gelangt, nur in den seltensten Fällen sehen können. Auch wenn es natürlich eine Verringerung der Vielfalt darstellt, wäre es zumindest eine Möglichkeit Kosten zu reduzieren und somit den Fortbestand der öffentlichen Theater zu sichern.

Auch den Medien kommt eine große Rolle für die Rettung der Theaterlandschaft zu. Genau die Medien, die heute viele Aufgaben des Theaters übernommen haben und damit zur Sinnkrise beitrugen, können das Theater wieder ins Gedächtnis der Menschen zurückbringen. Dr. Nuy weißt hier auf die Wichtigkeit von Berichterstattung in regionalen Programmen hin.[84] Raimund Bartella sieht vor allem mit Theateraufzeichnungen auf guten Sendeplätzen im öffentlich-rechtlichen Fernsehen die Chance

> *„zu unterstreichen, welchen Stellenwert Theater in Deutschland im weltweiten Maßstab hat und andererseits auch Anregung [zu geben], Theater live zu erleben".*[85]

83 vgl. Bartella (01.2006), Bündnis für Theater: Wir brauchen einen neuen Konsens, Uni Hildesheim, http://muz07.rz.uni-hildesheim.de/theaterpolitik/theaterpolitik/text23.htm
84 siehe Anhang: Interview mit Dr. Sandra Nuy
85 vgl. Bartella (01.2006), Bündnis für Theater: Wir brauchen einen neuen Konsens, Uni Hildesheim, http://muz07.rz.uni-hildesheim.de/theaterpolitik/theaterpolitik/text23.htm

2.4 Unterschiede in der Rezeption von Theater, Fernsehen und Film

Bereits Bertold Brecht erkannte, dass jedes Medium anders gelesen wird:

> *„Der Filmsehende liest Erzählungen anders. Aber auch der Erzählungen schreibt ist seinerseits ein Filmsehender. Die Technifizierung der literarischen Produktion ist nicht mehr rückgängig zu machen.“*[86]

Einzelne Aspekte von Medien beeinflussen also wiederum andere Medien und führen so dazu, dass beide sich vermischen und immer mehr „intermediale“ Medienprodukte erzeugen, die Merkmale von verschiedenen Medien tragen. Christopher Balme sagt, dass diese Entwicklung für den gesamten Mediensektor gilt.[87]

Will man allerdings bei Theater, Film und Fernsehen herausarbeiten, wie sich die Wahrnehmung der einzelnen Medien unterscheidet, so findet man doch einige Unterschiede, die sich nicht so leicht vereinen lassen.

Ein grundlegender Unterschied der Medien liegt in dem höheren Anspruch und der bildhafteren Sprache des Theaters, die man, ohne sich zu konzentrieren, nicht so leicht verstehen kann wie die Alltagssprache des Fernsehens oder der Mainstream-Kinofilme.

Gleiches gilt für die Aussagen der Stücke: Im Fernsehen oder Film oft wenig oder gar nicht in Metaphern verpackt, vermittelt das Theater seine Inhalte meist nur gleichnishaft und damit wiederum nur schwer verständlich, wenn man ihm nicht erhöhte Aufmerksamkeit zukommen lässt.[88]

86 Brecht (1967), S. 156
87 Balme (2004), S. 20
88 Siehe Anhang: Interview mit Dr. Sandra Nuy

In Theater und Kino hat die Einmaligkeit des Augenblicks zudem ein anderes Gewicht als im Fernsehen: Im Fernsehen kann man sich in Rückblenden am Beginn der nächsten Folge, Trailern oder einer simplen Wiederholung am nächsten Tag die verloren gegangene Information kostenlos wiederbeschaffen.[89]

Bei Theater und Film hingegen muss man entweder auf soziale Interaktion oder andere Medien wie das Internet zurückgreifen, um sich entgangene Informationen zu beschaffen. Schlimmstenfalls muss man sich das Stück bzw. den Film nochmals ansehen, um die Information zu erhalten. Dies ist aufgrund der unterschiedlichen Preispolitik im Kino zumindest finanziell einfacher als im Theater. Der Zeitverlust gestaltet sich jedoch bei beiden ungleich größer als beim Fernsehen, wo man bestenfalls sogar auf Video oder DVD zurückgreifen kann um die Wiederholung des Augenblicks selbst zu bestimmen.[90] Video und DVD sind bei einem aktuellen Kinofilm meist noch nicht verfügbar und somit auch nicht ohne größere Verzögerung, meist ein halbes Jahr, einsetzbar.

Es gibt also viele Faktoren, die eine unterschiedliche Rezeption der Medien Theater, Film und Fernsehen beeinflussen. Das Theater erfordert beim Rezipienten eine völlig andere Haltung während der Rezeption als das Fernsehen oder der Film: Mehr Konzentration und Selbstbeherrschung.

Christopher B. Balme schreibt, dass der Erwartungshorizont sowie die Rezeption der Zuschauer heute von einer komplexen und heterogenen Medienlandschaft geprägt werden. Dies bedeutet, dass die Zuschauer ihre Erfahrungen nicht nur aus Film und Fernsehen sondern auch aus Comics, Videos, dem Internet oder Computerspielen mit ins Theater bringen.[91] Dies stellt das Theater einerseits vor die Herausforderung, dass sich die Erwartungen dieser neuen Zuschauer an das Theater sehr stark ändern.

89 siehe Anhang: Interview mit Dr. Sandra Nuy
90 ebda.
91 vgl. Balme (2004), S. 14

Andererseits erhält das Theater die Chance mit Versatzstücken und Erfahrungen der Zuschauer aus anderen Medien zu experimentieren und so eine neue Form des Theaters zu schaffen, die zwar immer noch Theater ist, aber die Wirklichkeit der anderen Medien nicht ignoriert sondern integriert.

2.5 Verschiedene Formen der Umsetzung

Um den umgekehrten Weg zu gehen, also das Theater in das Fernsehen oder einen Kinofilm zu integrieren, muss das Theater an die Formate der anderen Medien angepasst werden.

Will man ein Theaterstück für das Fernsehen oder das Kino umsetzen, so gibt es einmal die Möglichkeit, eine bereits an einem Theater aufgeführte Inszenierung aufzuzeichnen. Die andere Variante ist, das Drama als Vorlage für eine Verfilmung zu verwenden, in der das Theaterstück zu Gunsten einer Anpassung an das Fernsehen oder das Kino sehr stark verändert werden kann.

Zwischen diesen beiden Möglichkeiten steht das, was man früher unter einem Fernsehspiel verstand, also Theater, das nur für die Fernsehaufzeichnung meist vor Publikum gespielt wurde.[92] Es gibt auch noch genauere Unterteilungen als die im Folgenden gewählte, allerdings stellen diese beiden Kategorien nach Meinung des Autors die Hauptunterschiede heraus. Andere Unterteilungen unterscheiden sich nur durch die Stärke des Bezugs zum Theater oder die Absicht der Macher und können jeweils einer der beiden Hauptkategorien zugeordnet werden, wo sie auch im Rahmen dieser Arbeit beschrieben werden.[93]

2.5.1 Aufzeichnen einer Inszenierung

Die Aufzeichnung einer bereits bestehenden Theaterinszenierung erfolgt heute ausschließlich für das Fernsehen, nicht für das Kino,[94] und kann auf zweierlei Arten erfolgen:

92 vgl. Wikimedia (Hrsg.) (22.11.2005), Fernsehspiel, Wikipedia 1, http://de.wikipedia.org/wiki/Fernsehspiel
93 für eine detailliertere Gliederung siehe: Werckmeister (1998), S. 193ff, (auf Opern bezogen, besitzt jedoch Gültigkeit auch für das Sprechtheater)
94 vgl. Maintz (2002), S. 26

Die Aufzeichnung einer Inszenierung kann nach den „Regeln der Dokumentaristen-Bescheidenheit“[95] erfolgen, d.h. man versucht das Theaterstück besonders originalgetreu für die Nachwelt festzuhalten. Es wird kaum an die Bedürfnisse des Fernsehens angeglichen.

Um dies zu ermöglichen lässt man die Kamera nur eine Totale der Bühne oder den Blick aus dem Zuschauerraum einfangen. Außerdem wird die Regie für die Fernsehumsetzung vom Regisseur der Inszenierung selbst übernommen.[96] Um das Theaterstück den Sehgewohnheiten des Fernsehpublikums anzupassen und eher das „Theatererlebnis“[97] zu vermitteln kann man durch die Kameraführung, den Schnitt sowie Effekte das Theaterstück für das Fernsehen neu interpretieren, „es wird quasi von der Kamera noch einmal nacherzählt“.[98]

Die Aufzeichnung einer Inszenierung kann live erfolgen und direkt gesendet werden, was Probleme z.B. bei Untertiteln[99] oder technischen Schwierigkeiten mit sich bringt. Ebenso ist es möglich, mehrere Vorstellungen aufzuzeichnen und die jeweils besten Versionen der einzelnen Szenen aneinanderzufügen. Häufig werden die Theaterstücke auch takeweise, also wie ein Film Satz für Satz, aufgezeichnet. Eine Aufzeichnung kann vor Publikum oder im leeren Theater erfolgen.

Diese Form der Umsetzung ist vor allem für das Publikum gedacht, welches ohnehin ins Theater geht und hilft lediglich die Raum- und Zeitbarriere abzubauen. Dazu Dr. Sandra Nuy:

> *„Alle 1:1-Verfahren (ob Live oder Aufzeichnung) erreichen eher den Theatergänger, der es nicht schafft, zum Berliner Theatertreffen zu fahren, aber wissen möchte, welche „bemerkenswerten Inszenierungen“ es denn gegeben hat.“*[100]

95 Nuy (Hrsg.) (1997), S. 14
96 vgl. Nuy (Hrsg.) (1997), S. 14
97 Nuy (Hrsg.) (1997), S. 14
98 Maintz (2002), S. 26
99 vgl. Nuy (Hrsg.) (1997), S. 14
100 siehe Anhang: Interview mit Dr. Sandra Nuy

In jedem Fall entstehen dem Theater Unannehmlichkeiten durch die Vorbereitungen und Durchführung der Aufzeichnung. Eventuell muss das Theater sogar für einige Tage geschlossen werden, sollte ohne Publikum aufgezeichnet werden. Diese Schließungen sind auch die Hauptkostenfaktoren für die Theater und so müssen die Fernsehsender versuchen, die Produktionszeiträume innerhalb des Theaters möglichst gering zu halten.[101]

2.5.2 Theaterverfilmung

Eine weitere Möglichkeit der Umsetzung, die sowohl im Kino als auch im Fernsehen verwendet wird, ist die Verfilmung eines Theaterstücks. Auch bei dieser Form gibt es Abstufungen, je nachdem, wie weit man sich vom Original entfernt: Das Theaterstück kann mit allen seinen Personen, Dialogen und Aussagen erhalten bleiben, wobei auch noch Stilmittel des Theaters zu erkennen sind. Es kann aber auch die Vorlage für einen Film liefern, der die Handlung mit filmischen Mitteln neu erzählt und die Mittel des Theaters völlig außer Acht lässt. Es fehlt in jedem Fall eine Inszenierung als Bezugspunkt. Es wird lediglich der Theaterstoff sozusagen in einer eigenen Inszenierung dargeboten.

Christian Maintz gibt Gründe an, warum sich das Theater gut als Vorlage für Filme eignet:

> *„Neben dem naheliegenden Motiv, vom Renommee kulturell etablierter Werke profitieren zu wollen, dürften sich die Filmemacher dabei schlicht auch von der dramatischen Qualität und vielfältigen Deutbarkeit dieser Texte leiten lassen.“*[102]

Der Film kann also von der Bekanntheit und der Qualität erfolgreicher Theaterstücke profitieren. Besonders in der Frühzeit des Films waren die Theaterverfil-

101 vgl. Nuy (Hrsg.) (1997), S. 39
102 Maintz (2002), S. 26

mungen wichtig, um dem wenig angesehenen Kino eine hochkulturelle Note zu verleihen.[103]

Die Theaterverfilmung kann sich also völlig von den Kategorien des Theaters lösen und z.B. die Bühne zu Gunsten von für den Film typischen realen oder real wirkenden Handlungsorten verlassen. Von dieser Möglichkeit wird sehr oft Gebrauch gemacht. In den meisten Fällen ist dem Zuschauer ohne entsprechende Zusatzinformation nicht bewusst, dass der Film auf einem Theaterstück basiert.

Es gibt allerdings auch Filme, die sich absichtlich auf Stilmittel des Theaters berufen, teilweise sogar ohne eine konkrete Vorlage. So beispielsweise die Werke Reiner Werner Fassbinders oder der französische Film „8 Frauen". Bei letzterem gibt es viele Referenzen auf die Bühne, so findet die Handlung zu einem Großteil in dem begrenzten Bereich der Eingangshalle statt, oft wird mit dem Bild eines Vorhangs gespielt, der das Bild einrahmt und es gibt eine große Freitreppe, die an Revuen und Musicals erinnert.[104]

Daneben kann die Handlung des Theaterstücks sehr stark verändert, gekürzt oder erweitert werden, wenn der Regisseur etwa die Aussage des Stücks verändern möchte.[105] Obwohl diese Möglichkeit auch Regisseuren im Theater zur Verfügung steht, gewinnt sie im Film an Bedeutung, da man so die Handlung besser an das Medium Film bzw. Fernsehen anpassen kann und auch die Laufzeit des Films auf ein für das Kino bzw. Fernsehen reguläres Maß begrenzen kann. So wurde beispielsweise der Regisseur Leander Haußmann kritisiert, weil er für seine Verfilmung von Schillers „Kabale und Liebe"[106] den Stoff auf fernsehgenormte 100 Minuten reduzierte und einige Textstellen neu erfand.[107]

103 vgl. Maintz (2002), S. 25
104 vgl. Schuhen (2004), S. 95f; siehe auch Kapitel 4.3.1
105 vgl. Werckmeister (1998), S. 200
106 genauere Informationen siehe Kapitel 3.5.3.1
107 vgl. Schauerhammer (2005), Haußmanns Kabale und Liebe, in: Neue Solidarität 43/2005

Dr. Sandra Nuy sieht in den Verfilmungen eine bessere Möglichkeit auch theaterfremde Zuschauer anzusprechen, als in der Aufzeichnung einer Inszenierung.[108] Da die Verfilmung Mittel des Films und des Fernsehens benutzt um den Theaterstoff zu verarbeiten, wird sie alltäglicher und damit den Menschen näher gebracht und verständlicher gemacht. So ist es wohl auch zu erklären, dass sich selbst Hollywood für Theaterstoffe interessiert und damit Geld verdienen kann, während sich nur öffentlich-rechtliche und damit gebührenfinanzierte Fernsehsender für die Aufzeichnungen von Theaterstücken interessieren.

Warum das Theater aber auch bei ARD, ZDF und ORF kaum mehr zu sehen ist, weshalb es für das Theater und auch die Sender wichtig ist, dass es Theater im Fernsehen gibt und wieso das Theater doch wieder in die deutschsprachigen Sender zurückkehrt, damit beschäftigt sich das nächste Kapitel.

108 siehe Anhang: Interview mit Dr. Sandra Nuy

3. Theater zwischen Kritik und Nutzung des Fernsehens

3.1 Vor- und Nachteile einer Fernsehausstrahlung für das Theater

Das Theater erhält durch die Ausstrahlung im Fernsehen zahlreiche Vorteile: Einmal wird das Theaterhaus selbst, die Inszenierung, das Stück und die Schauspieler im gesamten Sendebereich einer Fernsehanstalt bekannt gemacht und es besteht so die Möglichkeit zusätzlicher Werbung,[109] z.B. für Touristen, die auf das kulturelle Angebot einer Stadt hingewiesen werden.

Insgesamt können über das Fernsehen sehr viel mehr Menschen auf einmal erreicht werden, als das für ein Theater möglich wäre. Auch einige der Hindernisse, die Menschen von einem Theaterbesuch abhalten können, verschwinden oder werden zumindest verringert:

Die örtliche Beschränkung, d.h., dass sich das Theater zu weit entfernt befindet, um es zu besuchen, fällt durch das Fernsehen weg. Mehr noch: Es wird sogar alten, gebrechlichen und kranken Menschen ermöglicht, ebenfalls an einer Theatervorstellung teilzunehmen, die sie sonst nicht besuchen hätten können.

Die meisten Menschen besitzen einen Fernseher und können gegen relativ geringe monatliche Fernsehgebühren[110] die Theatersendungen der öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalten empfangen. Im Vergleich zu Theaterkarten, für die man z.B. im Wiener Volkstheater durchschnittlich 24,27 Euro bezahlt,[111] ist dies ein

109 vgl. Bolwin, Seibert (Hrsg.) (1999), S. 35
110 In Österreich durchschnittlich 19,57 Euro / In Deutschland 17,03 Euro (Stand: 14.03.2006) vgl. http://www.orf-gis.at/geb_tab.htm sowie http://www.gez.de/door/gebuehren/gebuehrenuebersicht/index.html
111 Durchschnittspreis errechnet durch Autor. Stand: 20.04.2006. Berechnung siehe Anhang

recht demokratischer Preis, besonders, weil man für seine Fernsehgebühren mehrere Theaterstücke pro Monat sehen kann. Ein Problem ist hierbei freilich, dass die öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalten das Theater im Fernsehen immer stärker auf Spartenkanälen, wie 3Sat oder den ZDFTheaterkanal übertragen, die über eine analoge terrestrische Antenne nicht empfangbar sind. Dadurch entstehen beim Zuschauer weitere Kosten für Kabelfernsehen, Satellitenanlage oder Digital-Receiver.

Insgesamt bleiben die Kosten für die Zuschauer eines Theaterstücks im Fernsehen aber wesentlich geringer als die der Zuschauer in einem Theater, da ein Fernseher und entsprechende Empfangsmöglichkeiten meist sowieso bestehen, während eine Theaterkarte erst gekauft werden muss. Somit werden monetäre Hindernisse für einen Theaterbesuch zumindest verringert.

Komplett entfallen soziale Hindernisse: Die Verpflichtung zuhause zu bleiben, um auf die Kinder aufzupassen kann z.B. eingehalten werden, ebenso kann man es vermeiden, ein Theater zu betreten sollte man sich dort deplatziert fühlen.

Zeitliche Beschränkungen können allerdings durch Theater im Fernsehen nur begrenzt aufgehoben werden: Wenn wie beim Theaterkanal das Programm einige Wochen lang versetzt wiederholt wird, so bietet dies natürlich wesentlich mehr Möglichkeiten, sich das Theaterstück anzusehen, als die starren Spielpläne der Theater, die meist die Vorstellungen um die selbe Uhrzeit bringen. Ebenso entfällt eine unter Umständen zeitintensive Anreise zum Theater. Wenn man generell wenig Zeit hat, werden diese Erleichterungen allerdings wenig nützen. Nichtsdestotrotz ist es mit Hilfe des Fernsehens wesentlich leichter, sich ein Theaterstück anzusehen.[112]

112 zu den Hindernissen potentieller Theaterbesucher siehe Frey 2003, S. 25

Daneben besitzt eine Fernsehaufzeichnung auch eine archivarische Funktion, d.h., dass eine Inszenierung in den Archiven der Fernsehanstalten für sehr lange Zeit erhalten bleibt und so zu einem Teil des kulturellen Gedächtnisses eines Landes wird.[113] Dabei stellt sich jedoch die Frage der Auswahl: Wer wählt im Sender die Theaterstücke aus, die für das Fernsehen umgesetzt und damit für die Nachwelt erhalten bleiben? Es besteht, gerade wenn es nur wenige Sendern gibt, die Theaterstücke für das Fernsehen umsetzen, die Gefahr, dass unliebsame Theaterstücke oder Inszenierungen übergangen werden.

Ebenso fragt das Fernsehen meist vorrangig nach der „Telegenität" einer Inszenierung und erst an zweiter Stelle danach, wie wichtig es ist, eine Inszenierung für die Nachwelt zu bewahren.[114] Das bedeutet: Theaterstücke, die zu lange dauern oder die lichttechnisch schwierig erfassbar sind, werden leichter bei der Auswahl der Stücke übergangen, als andere, leichter zu verfilmende. Dies ist verständlich, da die Sender meist auch nur über ein begrenztes Budget verfügen und auch an die Zuschauer denken müssen, denen man zu anstrengende Umsetzungen nicht zumuten will. Allerdings gibt es hier bereits Ansätze, auch schwierige Inszenierungen für das Fernsehen umzusetzen.

113 vgl. Nuy (1998), S. 138f
114 vgl. Nuy (Hrsg.) (1997), S. 26

3.2 Aspekte einer Theaterausstrahlung für das Fernsehen

Auch das Fernsehen kann von der Ausstrahlung eines Theaterstücks profitieren: Zunächst haben die öffentlich-rechtlichen Sender in Deutschland wie in Österreich per Gesetz die Verpflichtung, neben Information und Unterhaltung auch kulturelle Themen in ihrem Programm ausreichend zu berücksichtigen.[115] Die Ausstrahlung eines Theaterstücks, in welcher Form auch immer, gehört zur Grundversorgung, die die öffentlich-rechtlichen Sender zu gewährleisten haben.[116]

Einen damit verbundenen Aspekt spricht Rolf Bolwin in seinem Vortrag über „Rechtliche Aspekte im Verhältnis Theater-Fernsehen“ von 1996 an: Wenn sich die öffentlich-rechtlichen Sender ohnehin für ihre Existenz und ihre Gebührenfinanzierung rechtfertigen müssen, so sollten Sie nicht auch noch auf die Kultur als letzte Eigenständigkeit verzichten. Denn reine Unterhaltung bieten bereits die Privatsender zur Genüge und das kostenlos. Wenn also die öffentlich-rechtlichen Sender beginnen, die Kultur und damit auch das Theater im Fernsehen immer weiter in den Hintergrund zu drängen, so setzen sie eine ihrer Existenzgrundlagen aufs Spiel.[117]

Die privaten Fernsehsender sehen eher die Ausstrahlung von Theaterstücken als existenzbedrohend an.[118] Allerdings setzt die Rechtsprechung in Deutschland auch bei privaten Fernsehsendern einen „Grundstandard gleichgewichtiger Vielfalt“[119] an, woraus sich für die betroffenen Sender eine Verpflichtung zur zumindest gelegentlichen Berücksichtigung des Theaters ergibt.[120]

115 vgl. Bolwin (1996), S. 12
116 vgl. Bolwin, Seibert (Hrsg.) (1996), S. 20
117 vgl. Bolwin (1996), S. 12f
118 vgl. Bolwin, Seibert (Hrsg.) (1996), S. 41
119 Niedersachsenurteil des Bundesverfassungsgericht von 1986; hier zitiert nach Bolwin (1996), S. 12
120 vgl. Bolwin (1996), S. 13

Das Fernsehen kommt also mit der Ausstrahlung eines Theaterstücks im Grunde nur einer Verpflichtung nach und für manche Sender kann das Theater sogar einen Beitrag zur Existenzsicherung leisten. Zudem ergeben sich weitere positive Nebeneffekte für das Fernsehen:

Zuerst fördert das Fernsehen mit der Ausstrahlung eines Theaterstücks ein Medium, das wiederum viel Vorarbeit für das Fernsehen leistet: Schauspieler und Regisseure lernen am Theater und bringen ihre Erfahrung mit zum Fernsehen, das davon profitiert.[121] Zudem liefern Dramen, die eigentlich für das Theater geschrieben wurden, häufig den Stoff für ein Fernsehspiel oder einen Fernsehfilm.[122]

Des Weiteren ergibt sich für das Fernsehen der Vorteil, dass es durch die Ausstrahlung eines Theaterstücks sein Ansehen bei den gebildeten Schichten der Gesellschaft heben kann. Diese empfinden das Fernsehen ohne Kultur als „langweilig".[123] Da diese Schichten meist finanziell sehr gut gestellt sind, sind diese potentiellen neuen Zuschauer auch für die Werbewirtschaft interessant.[124]

Daneben wird die Ausstrahlung von Theateraufzeichnungen, wohl aufgrund ihrer geringen Einschaltquoten, zu einem Experimentierfeld in Sachen Technik. So wurde das neue Bildformat 16:9 und der neue Fernsehstandard HDTV vom ZDF mit einer von der Europäischen Union geförderten Woyzeck-Inszenierung getestet.[125]

121 vgl. Bolwin, Seibert (Hrsg.) (1996), S. 42
122 vgl. Schanze (1996), S. 46
123 Bolwin (1996), S. 15
124 vgl. Bolwin (1996), S. 13
125 vgl. Nuy / Petry (1996), S. 76

3.3 Fernsehumsetzungen als Gewissenskonflikt für medienkritisches Theater?

Wenn beide Seiten also so viel durch eine Zusammenarbeit gewinnen können, so verwundert es, dass sich Theater und audiovisuelle Medien oft in „Abgrenzung und Opposition“[126] gegenüber stehen. Christian Maintz erklärt diese ablehnende Haltung vor allem mit dem Besucherrückgang und den wirtschaftlichen Problemen, die das Theater zurzeit beklagt und die auf die Medienkonkurrenz geschoben werden.[127]

Zudem kann durch die Ausstrahlung eines Theaterstücks im Fernsehen leicht ein Gewissenskonflikt für das medienkritische Theater entstehen: Einerseits kritisiert man das Fernsehen mit „bitterböse[r] Satire“[128], wie „Late Night“ von Dirk Dobbrow, in der der „geschwätzige Sprachmüll“[129] der Fernsehtalkshows angeprangert wird. Andererseits macht man Theaterstücke zum Inhalt des Fernsehens und erlaubt dem Fernsehen oft, die Kriterien der Auswahl sowie der Umsetzung zu bestimmen.[130]

Dem Theater nun vorzuwerfen, es verkaufe seine Seele an ein Medium, das nur der Unterhaltung diene, wie es zu Beginn der Filmära üblich war,[131] als der Film viele Vorlagen, aber auch Personal und Gestaltungsmittel vom Theater bezog, erscheint allerdings nach wie vor unangemessen:

Erstens gewinnt das Theater durch die oben beschriebenen Vorteile[132] an Zugänglichkeit und kann das Fernsehen als Chronist der besten Stücke und Inszenierungen nutzen. Auch haben die Theater bzw. Regisseure, deren Inszenierung

126 Maintz (2002), S. 18
127 vgl. Maintz (2002), S. 18
128 vgl. Engelhardt (2004), Die Welt als ein Käfig, Goethe 1, http://www.goethe.de/kug/pro/stuecke/dobbrow.htm
129 vgl. Engelhardt (2004), Die Welt als ein Käfig, Goethe 1, http://www.goethe.de/kug/pro/stuecke/dobbrow.htm
130 vgl. Nuy (Hrsg.) (1997), S. 42
131 vgl. Maintz (2002), S.10
132 siehe Kapitel 3.1

aufgezeichnet wird, ein Mitspracherecht bei der Umsetzung für das Fernsehen. Außerdem werden für diese Umsetzungen zunehmend Teams zusammengestellt, die bereits Erfahrung in diesem Genre haben und somit wissen, wie man ein Theaterstück am besten für das Fernsehen umsetzt. Auch werden meist Regisseure eingesetzt, die sowohl für Theater als auch Fernsehen gearbeitet haben und so die Besonderheiten beider Formen kennen. So meint zum Beispiel Barbara-Ann Rieck, dass die Vereinigung der beiden Medien Theater und Film für einen reinen Fernsehregisseur oft schwierig werden kann, da er ständig Gefahr läuft, das Theaterstück zu sehr den ästhetischen Konventionen des Fernsehens anzupassen.[133] Die Regisseure der Inszenierungen selbst werden, so sie keine Erfahrung mit Fernseharbeit haben, nur dann mit der Umsetzung für das Fernsehen beauftragt, wenn man eine möglichst originalgetreue Umsetzung der Inszenierung erreichen möchte.

In Zeiten des Besucherrückgangs darf sich das Theater ebenso wenig einer Möglichkeit verschließen, mehr Menschen zu erreichen. Gerade durch das Fernsehen ist dies leicht möglich, da man theoretisch die gesamte Bevölkerung eines Landes und sogar das Ausland erreichen kann. Auch sind etablierte Sender, wie 3Sat oder der Theaterkanal vorhanden, die ein Stammpublikum besitzen, das sich für Theater im Fernsehen interessiert. Diese Sender sind sich zudem ihrer Aufgabe als Chronist bewusst und versuchen, eine „visuelle Enzyklopädie, […] einen Querschnitt durch das Theaterschaffen“[134] zu erstellen und so ihrer Chronistenpflicht nachzukommen. Das technische oder gestalterische Kriterien hier in den Vordergrund rücken ist aufgrund der Unterschiede der Medien oft nicht zu vermeiden.[135]

So sollte sich das Theater durch das angeprangerte niedrige Niveau, dass das Unterhaltungsmedium Fernsehen vielfach produziert, eher dazu herausgefordert

133 vgl. Nuy (Hrsg.) (1997), S. 51
134 Nuy (Hrsg.) (1997), S. 40
135 vgl. Nuy (Hrsg.) (1997), S. 40

fühlen, seine Präsenz im Fernsehen noch mehr zu stärken, so das Niveau anzuheben und Alternativen für all diejenigen zu schaffen, die nicht nur Talkshows sehen wollen.[136]

Die Verweigerung der neuen Technik gegenüber kann nicht der richtige Weg für das Theater sein. Vielmehr sollte man versuchen, die positiven Seiten der modernen Medien zu nutzen, gleichzeitig aber Entwicklungen innerhalb der Medien kritisch gegenüberstehen. Ein Gewissenskonflikt ergibt sich daraus nur, wenn sich das Theater in seiner Gestaltungsfreiheit zu sehr einschränken muss, um den Normen des Fernsehens gerecht zu werden und dies hingenommen wird, nur um Theater und Inszenierung das Prestige einer Fernsehaufzeichnung verleihen zu können.

136 vgl. dazu auch Seibt, Schlampe '06, in: Süddeutsche Zeitung vom 28.04.2006

3.4 Theater abgeschoben? – Das Problem mit den Spartenkanälen

Das Prestige einer Fernsehausstrahlung ist für die Theater inzwischen allerdings immer schwerer überhaupt zu erreichen: Bei den privaten Fernsehsendern stoßen die Theater auf Ablehnung. Das Theater im Fernsehen bringt den Sendern zu wenig Zuschauer und kostet zu viel. Fakt ist, dass Theateraufzeichnungen sehr niedrige Quoten bringen, in Deutschland bei den öffentlich-rechtlichen Hauptsendern ARD und ZDF um die 100.000 bis 200.000 Zuseher.[137] Zudem sind Theateraufzeichnungen relativ teuer, da man Rechte sowohl vom Verlag und dem Autor als auch vom Theater kaufen muss. Daneben hat man Gagen an die Schauspieler zu zahlen bzw. muss man ihnen ihre Rechte als Leistungsschutzberechtigte vergüten.[138] Daneben benötigt man ein erfahrenes Team, das das Theaterstück gut für das Fernsehen umsetzt.

Bei den öffentlich-rechtlichen Sendern versucht man dem Theater Sendeplätze einzuräumen, bezeichnet es aber auch als „Harakiri“[139], in den Haupt-Programmen, also ARD, ZDF oder ORF zur Prime-Time Theateraufzeichnungen zu senden. Die Sender haben daher Spartenkanäle ins Leben gerufen, die für Kultur generell (3Sat, Arte) oder sogar für das Theater ganz speziell (ZDF Theaterkanal) zuständig sind.[140]

Die Spartenprogramme funktionieren mit relativ wenig Personal und damit geringen Kosten, schaffen jedoch zahlreiche neue Sendeplätze für Kultur allgemein und Theater im Speziellen.[141] Diese Sender senden ihr Programm allerdings nur per Satellit oder Kabel, der Theaterkanal ist nur digital zu empfangen. Damit erhöhen sich die Zugangs-schranken zu diesen Programmen. Das Theater befürchtet

137 vgl. Bolwin, Seibert (Hrsg.) (1996), S. 19; Inzwischen gibt es auch neue Erfolgsproduktionen wie „Kabale und Liebe“, die vereinzelt höhere Quoten einbringen.
138 vgl. Bolwin, Seibert (Hrsg.) (1996), S. 32f
139 Bolwin, Seibert (Hrsg.) (1996), S. 22
140 Der ORF ist nur an 3Sat direkt beteiligt, stellt jedoch z.B. dem Theaterkanal sein Archiv zur Verfügung und arbeitet an Koproduktionen mit (siehe dazu auch Kapitel 3.5).
141 siehe Anhang: Interview Wolfgang Bergmann mit der Zeitschrift „Cast“

nun die Gefahr einer „Abschiebung“ in diese Spartenprogramme, und die damit verbundene erschwerte Zugänglichkeit für die Zuschauer.

Begründet wird die Verlagerung der Kultur in Spartenprogramme auch mit dem veränderten Zuschauerverhalten. Die Zuschauer, die es anzusprechen gilt, um die Werbeeinnahmen der Sender zu sichern, interessieren sich vor allem für ein Programm, wie es die privaten Fernsehsender machen. Das bedeutet vor allem Unterhaltung.[142] Die öffentlich-rechtlichen Sender verteidigen die Anpassung ihres Programms an den Markt damit, dass sie Programm für die Mehrheit ihrer Zuschauer machen müssen, die schließlich die Gebühren bezahlen.[143] Bettina Erhardt führt gegen dieses Argument allerdings ins Feld, dass auch große Werke der Kunst wie La Traviata oder Carmen zu ihrer Zeit von der Mehrheit nicht akzeptiert wurden und trotzdem heute als Klassiker gelten.[144]

Da das Theater zudem ein meritorisches Gut ist,[145] wird es von weniger Menschen freiwillig genutzt, als gesellschaftlich wünschenswert wäre. Eigentlich wäre es die Aufgabe der öffentlich-rechtlichen Sender, den Zuschauer in diesem Punkt zu „erziehen“. Ob dies allerdings mit den bisherigen Mitteln des Theaters im Fernsehen funktioniert, also vor allem der Aufzeichnung einer Inszenierung, ist fraglich. Auch Dr. Sandra Nuy hält die Aufzeichnung von Theaterstücken für zu sehr am Theaterpublikum orientiert:

> *„Trotz aller Bemühungen ist „Theater im Fernsehen“ zu wenig fernsehgerecht, um Leute zu begeistern, die nicht ohnehin ins Theater gehen. Theaterfilme können da anderes leisten […] Theaterfilme und Theaterberichterstattung sind m.E. auf beide Zielgruppen ausgerichtet: Theatergänger und die große Gruppe des potentiellen Publikums“.*[146]

142 Seibt, Schlampe ’06, in: Süddeutsche Zeitung vom 28.04.2006
143 vgl. Ohland, Zurück ins Spiel!, in: Sonntagsblatt 10/1999
144 vgl. Erhardt (09.2005), Die Macht des Zuschauers, Goethe 3, http://www.goethe.de/wis/pre/thm/de889337.htm
145 siehe Kapitel 2.2.1
146 siehe Anhang: Interview mit Dr. Sandra Nuy

Man könnte also mehr Zuschauer ansprechen, wenn man auf neue Formen der Umsetzung von Theater im Fernsehen setzt.

Viele Kritiker beschweren sich zudem über die allgemein stark dezimierte Kultur in den Hauptprogrammen und Verweisen auf die EU und das Bundesverfassungsgericht, das zumindest die deutschen Sender verpflichtete, die „volle[.] Breite des Rundfunkauftrags“[147] in ihrem Programm umzusetzen. Die Zahlen scheinen diesen Kritikern recht zu geben: Beim ZDF finden sich noch 50 Minuten Kultur pro Tag, bei der ARD nur noch 25 Minuten. Die ARD befindet sich damit beinahe schon auf dem Niveau von RTL oder VOX, die 17 Minuten tägliche Kultur anbieten.[148] Auch die dritten Programme wenden sich zunehmend von der Kultur ab:

> *„Die einstigen Bastionen für Bildungshungrige und Kulturbeflissene stürzen sich auf regionale Themen und Ratgebersendungen.“*[149]

Sieht man sich die Sendungs-Übersicht des ZDF auf der Homepage an, so finden sich noch drei Sendeformate, die zum Bereich Kunst und Kultur zählen, dies sind:

- Das Kulturmagazin Aspekte, das alle zwei Wochen läuft und eine halbe Stunde Kultur liefert
- Die Büchersendung Lesen! in der Elke Heidenreich Bücher vorstellt, die ebenfalls eine halbe Stunde dauert und alle zwei Monate ausgestrahlt wird
- Sowie „Eine große Nachtmusik“, in der der Entertainer Götz Alsmann Stars der klassischen Musik präsentiert und auch Schlager und Chansons gespielt werden. Die Sendung dauert 65 Minuten und wird in unregelmäßigen Abständen gesendet.[150]

147 Ohland, Zurück ins Spiel!, in: Sonntagsblatt 10/1999, S. 9
148 vgl. Facius, Kultur im Abwärtstrend, in: Das Parlament Nr. 34-35 (22.08.2005)
149 Ohland, Zurück ins Spiel!, in: Sonntagsblatt 10/1999, S. 9
150 ZDF (Hrsg.) (04.05.2006), Sendungen A-Z, ZDF 1, http://www.zdf.de/ZDFde/inhalt/11/0,1872,1000043,00.html

Für das Theater gibt es keine eigene Sendung mehr im ZDF. Allerdings laufen in unregelmäßigen Abständen Produktionen des Theaterkanals.[151]

Für die ARD zeigt sich ein ähnliches Bild:

- Die Büchersendung „Druckfrisch“ läuft jeweils einmal im Monat Sonntags um 23.30 Uhr
- Am Sonntag um 23.00 Uhr wechseln sich der Kulturreport, Titel Thesen Temperamente sowie der Kulturweltspiegel ab.
- Das Jugendkulturmagazin Polylux, das Donnerstags um 23.15 Uhr läuft
- Die Kabarettsendung Scheibenwischer läuft einmal im Monat um 22.45 Uhr[152]

Beim ORF gibt es die folgenden Kultursendungen:

- In „Der schiefe Turm“ präsentiert Erich Schleyer samstags um 8.00 Uhr morgens Kinderbücher auf ORF 1
- „Streifzug Kultur“ jeweils Sonntag und an Feiertagen 9.05 Uhr ORF 2 bietet zwei Stunden Kultur in unterschiedlichster Form. Von der „Schlemmerreise“ bis hin zu Dokumentationen über Theaterstücke oder Konzerte.
- Die „Nachtschicht Kultur“ jeweils um 23.05 Uhr bietet eine Stunde lang Kultur am Sonntagabend ab 23.05 auf ORF 2
- Der „Treffpunkt Kultur“ jeweils montags 22.30 Uhr in ORF 2 bietet eineinhalb Stunden lang Berichte über Bücher, Filme, Theater, Konzerte, Oper, Cartoons, etc.[153]

Der ORF hat nach dieser Betrachtung das dichteste Kulturprogramm, vor allem, weil noch Berichterstattung und Übertragungen von Theateraufführungen aus

151 siehe auch Kapitel 3.5

152 ARD (Hrsg.) (04.05.2006), Sendungen im Ersten A-Z, ARD 1, http://www.daserste.de/a-z/default_dyn~position,0~cm.asp

153 ORF Kundendienst (Hrsg.) (04.05.2006), Sendungen in ORF 1, ORF Kundendienst 1, http://kundendienst.orf.at/sendungsinfos/sendungsprofile/orf1/ sowie ORF Kundendienst (Hrsg.) (04.05.2006),, Sendungen in ORF 2, ORF Kundendienst 2, http://kundendienst.orf.at/sendungsinfos/sendungsprofile/orf2/

dem Burgtheater sowie von Festivals wie den Salzburger Festspielen dazukommen. Zudem bietet der ORF auch die beste Kulturberichterstattung in den Hauptabendnachrichten.[154]

Natürlich bieten auch ARD und ZDF Kultur außerhalb der Sendereihen an, das ZDF hat beispielsweise „Das kleine Fernsehspiel", in dem Filme von Nachwuchsfilmemachern präsentiert werden. Allerdings erscheint es schon problematisch, wenn bei ARD und ZDF alle Kultursendungen, bis auf die Schiene der ARD am Sonntagabend, nur einmal im Monat oder sogar noch seltener laufen, während der ORF wöchentlich mindestens viereinhalb Stunden Kulturberichterstattung liefert, wobei die Berichterstattung in der „Zeit im Bild" noch nicht eingerechnet ist.

ARD, ZDF und ORF zeigen, wie hieraus zudem ersichtlich wird, Kultur meist nur zu sehr späten Sendezeiten.[155] Dies führt sogar bei modernen Verfilmungen von Theaterstücken, wie „Angels in America" zu Misserfolgen. Diese Mini-Serie, die auf einem mit dem Pulitzerpreis ausgezeichneten Theaterstück von Tony Kushner basiert, schaffte bei ihren sechs Folgen in der ARD nur einen Zuschauerschnitt von 580.000. Für einen deutschlandweiten Sender eine sehr niedrige Quote. Der Marktanteil lag nur bei einem Viertel des üblichen ARD-Durchschnitts.[156] Auch die ARD gibt sich auf Nachfrage ratlos:

> *„Warum die Zuschauer die Serie „Engel in Amerika" nicht ansehen wollten, wissen wir nicht. Tatsache ist, dass die Serie mit Einschaltquoten zwischen drei und fünf Prozent ein außerordentlicher Misserfolg war."*[157]

Zu vermuten steht jedoch, dass die Sendezeiten mit eine Rolle spielten. Der erste Teil, der um 21.40 Uhr am Freitag lief, hatte noch die höchsten Einschaltquoten.

154 siehe hierzu Kapitel 3.7
155 vgl. auch Bolwin (1996), S. 10
156 vgl. Riedner (21.05.2005) Quotencheck "Angels in America", Quotenmeter 1, http://www.quotenmeter.de/index.php?newsid=9908
157 siehe Anhang: Mail von Sabine Knott (ARD)

Die vierte Folge, die am Sonntagabend von 00.30 Uhr – 01.20 Uhr lief markierte mit 310.000 Zuschauern den Tiefpunkt. Alle Folgen außer der ersten und der vierten (Beginn 22:50) begannen nach 23:00.[158] Die Serie ist allerdings ab 12 Jahren freigegeben, so dass einer Sendung zu einer früheren Zeit aus Gründen des Jugendschutzes zumindest nichts im Wege gestanden wäre.

Geringes Zuschauerinteresse und späte Sendezeit bedingen sich scheinbar gegenseitig. Eine eigene Untersuchung zu diesem Thema, die die Zusammenhänge der beiden Größen genauer klärt, könnte für die Fernsehsender und die Theaterbefürworter wertvolle Erkenntnisse bringen.

Es gibt auch Wissenschaftler, die den Fernsehmachern zustimmen und Gründe sehen, das Fernsehen später zu senden oder es in Spartenprogramme zu verlagern. Auch Dr. Sandra Nuy sagt:

> *„Die Diversifizierung der Programme hat mittlerweile in den Köpfen der Zuschauer zu der Annahme geführt, dass es für jedes Genre quasi einen eigenen Sender gibt. Also wird man auch das Theater erst mal auf den Kulturkanälen suchen."*[159]

Allerdings sieht sie auch Probleme:

> *„Gleichzeitig ist es eine Ab- oder Umwertung zum Special-Interest-Programm, wenn Theater nicht mehr im Hauptprogramm mit ihrer Mehrheitszielgruppe angeboten wird."*[160]

Dr. Nuy gibt hier aber auch ein Stück weit dem Theater selbst Schuld, dass durch niedrige Qualität der Stücke und Inszenierungen seine „gesamtgesellschaftliche Relevanz" durch eigenes Verschulden verloren hat.[161]

158 vgl. Riedner (21.05.2005) Quotencheck "Angels in America", Quotenmeter 1, http://www.quotenmeter.de/index.php?newsid=9908
159 siehe Anhang: Interview mit Dr. Sandra Nuy
160 ebda.
161 ebda.

Durch den Theaterkanal gibt es allerdings eine neue Entwicklung: Das Theater kehrt auch in die Hauptprogramme zurück. Da der Theaterkanal im Auftrag des ZDF die Produktion des Theaters im Fernsehen übernommen hat, gibt es wieder ansprechende Produktionen, die das ZDF sogar wieder im Hauptprogramm zeigt. „Kabale und Liebe", „Die Nibelungen" oder Peter Steins „Faust": Es sind neue Formen des Theaters im Fernsehen, die den Sprung vom „alten, gepflegten, literarischen, historischen Kanon vom Fernsehspiel"[162] hin zu einer „hochqualitative[n] populäre[n] Veranstaltung im Zentrum des Programms"[163] geschafft haben und damit wieder reif sind für das Hauptprogramm.

162 Bolwin, Seibert (Hrsg.) (1996), S. 22
163 ebda.

3.5 Der ZDF Theaterkanal

Das in Europa einmalige Projekt „ZDF Theaterkanal“[164] hat also viel für das Theater im Fernsehen getan und verdient eine genauere Betrachtung.

> *„Es gab mal von einer Universität demoskopisch erfaßte [!] Kompetenzprofile, durch Umfragen, wo gefragt wurde: Welcher Sender ist besonders leistungsstark und hat die Meinungsführerschaft? […] [D]er Theatersender in der Medienlandschaft der Bundesrepublik war SAT 1, weil alle befragten Leute gesagt haben: ‚Ja natürlich, die machen doch Steiners Theaterstadl am Samstag.’ Und das ZDF als Imageträger für Theater lag weit abgeschlagen.“*[165]

Was Dr. Siegfried Kienzle vom ZDF hier beschreibt, wollte sein Sender offenbar nicht auf sich beruhen lassen. Späte Sendezeiten und eine zunehmende Reduzierung der Kultursendungen hatten dazu geführt, dass das Theater in den öffentlich-rechtlichen Kanälen offenbar von der Bevölkerung überhaupt nicht mehr wahrgenommen wurde.

> *„Anfang der 90-er Jahre sah es so aus, als ob das Theater komplett aus dem Fernsehen verschwindet. Das war eigentlich beschlossene Sache. Damals kamen wir auf den Plan und sagten, das kann nicht sein.“*[166]

So beschreibt Wolfgang Bergmann, der Leiter des Theaterkanals, die Situation, in der die Idee für einen eigenen Theaterkanal entstand. Heute, knapp 15 Jahre später, hat der Theaterkanal die Produktion aller Theaterumsetzungen des ZDF übernommen und zahlreiche Projekte umgesetzt, die neue Ideen für das Theater im Fernsehen liefern und damit seine Zukunft sichern.

164 Als Synonym wird im folgenden „Theaterkanal“ verwendet
165 Bolwin / Seibert (Hrsg.) (1996), S. 202
166 siehe Anhang: Interview Wolfgang Bergmann mit der Zeitschrift „Cast“

3.5.1 Daten und Fakten

Der ZDF Theaterkanal ging am 9. Dezember 1999 auf Sendung.[167] Er ist nur digital entweder über Kabel oder Satellit zu empfangen, die technische Verbreitung liegt bei ca. 10 Prozent.[168] Der Theaterkanal hat Zugriff auf die Archive von ZDF, ORF, SRG und BR[169] und ist das Produktionszentrum für Theater in der gesamten Programmfamilie des ZDF.[170] Der ORF fungiert hierbei als Koproduzent, z.B. bei „Kabale und Liebe". Wolfgang Bergmann ist der Leiter des Theaterkanals, für den lediglich vier neue Stellen beim ZDF geschaffen wurden.

Das Programm des Theaterkanals umfasst jeweils eine Woche und wird den ganzen Monat über an verschiedenen Tagen und zu teilweise verschiedenen Zeiten wiederholt. Jeder Monat steht unter einem Themenschwerpunkt:[171] So wurde z.B. im März 2006 das Thema „Außenseiter" mit einer Verfilmung von Maxim Gorkys „Nachtasyl" oder einer Aufzeichnung von Shakespeares „Kaufmann von Venedig" aus dem Wiener Burgtheater behandelt.

Das Programm beginnt um 9.00 Uhr morgens und endet um Mitternacht. Das Vormittags- und Nachmittagsprogramm behandelt Musik der verschiedensten Stilrichtungen, Klassik, Jazz, Pop, Schlager, etc. Das Abendprogramm ab 19.00 Uhr beginnt mit den Theatermagazinen Foyer sowie Theaterlandschaften und bietet anschließend Aufzeichnungen von Theaterstücken und Theaterfilme. Dabei werden neben dem Sprechtheater auch Tanztheater, Opern, Kleinkunst, etc. berücksichtigt.[172]

167 vgl. Theaterkanal (Hrsg.) (11.2005), Über den digitalen Theaterkanal des ZDF, Theaterkanal 2, http://www.theaterkanal.de/fernsehen/about/
168 siehe Anhang: Interview Wolfgang Bergmann mit der Zeitschrift „Cast"
169 vgl. Theaterkanal (Hrsg.) (11.2005), Über den digitalen Theaterkanal des ZDF, Theaterkanal 2, http://www.theaterkanal.de/fernsehen/about/
170 siehe Anhang: Interview Wolfgang Bergmann mit der Zeitschrift „Cast"
171 vgl. Theaterkanal (Hrsg.) (11.2005), Über den digitalen Theaterkanal des ZDF, Theaterkanal 2, http://www.theaterkanal.de/fernsehen/about/
172 vgl. ebda.

Die Idee des Theaterkanals entstand aus einem Projekt für die Weltausstellung EXPO 2000 in Hannover, bei dem man die Theateraufzeichnungen, die seit dem Aufkommen des Fernsehens in Deutschland entstanden waren, interaktiv abrufbar machen wollte. Das Projekt fand zwar nicht statt, dennoch wurde der Theaterkanal in der Folge ins Leben gerufen.[173]

Mit einem Etat von etwa 5,5 Millionen Euro werden alle Produktionen des Theaterkanals abgewickelt. Zudem werden Mittel von ARTE und 3Sat für die Theaterproduktion verwendet. Bergmann weist darauf hin, dass diese Mittel relativ knapp bemessen sind, vor allem, wenn der Theaterkanal Theaterfilme produziert. So standen für den Theaterfilm „Nachtasyl" von Hardi Sturm nach dem gleichnamigen Stück von Maxim Gorki, weniger als 400.000 Euro zur Verfügung.[174] Allerdings merkt Bergmann an:

> *„Erfreulicherweise haben wir gespürt, dass es auch bei vielen Künstlern und Schauspielern geradezu eine Sehnsucht gibt, das zu machen. Sonst würden die Filme nämlich alle nicht zustande kommen."*[175]

3.5.2 Intention und Aufgabe des Theaterkanals

Wolfgang Bergmann erklärt, dass zwar für den Theaterkanal keine Quoten ermittelt werden, dass allerdings viele Zuschauer schreiben und Feedback liefern. Er bezeichnet die Zuschauer des Theaterkanals weiter als eine „sehr aktive und über das Programm außerordentlich glückliche Zuschauerminderheit".[176]

Diese Zuschauerminderheit wird nun auch wieder durch den Theaterkanal an das Fernsehen herangeführt. Aus Frust über die immer seichter werdenden Pro-

173 siehe Anhang: Rede von Wolfgang Bergmann anlässlich des Symposiums „future theatre"
174 siehe Anhang: Interview Wolfgang Bergmann mit der Zeitschrift „Cast"
175 ebda.
176 ebda.

gramme hatten sie sich einst vom Fernsehen abgewendet. Nun gibt es mit dem Theaterkanal wieder ein Programm, das sie „für das Medium zurückerobert".[177]

Dies ist aber eher ein erfreulicher Nebeneffekt. Die eigentliche Intention des Theaterkanals war und ist es, Lust zu machen, selbst wieder ins Theater zu gehen. Dadurch soll die einzigartige Theaterlandschaft, die im deutschsprachigen Raum existiert, unterstützt werden.[178]

Für diejenigen, die Theater nicht oder nur selten miterleben können, versucht der Theaterkanal, das Erlebnis Theater möglichst gut zu vermitteln. Dazu kommen moderne Techniken wie das Breitbildformat 16:9 zum Einsatz. Zudem werden bei Produktionen in Theatern die Kameraperspektiven zwischen den Regisseuren der Theaterinszenierung und der Fernsehaufzeichnung genau abgesprochen.[179] Außerdem versucht man neue Formen der Vermittlung zu finden, um das Erlebnis zu intensivieren und auch neue Zuschauer für das Theater im Fernsehen begeistern zu können.[180]

Wolfgang Bergmann fasst die Aufgaben des ZDF Theaterkanals in drei Funktionen zusammen:[181]

1. Als Hauptfunktion sieht Bergmann das Informieren an. Informieren über das Theater und seine Hintergründe. Er meint auch, dass dies ein großer Vorteil des Fernsehens ist: Es kann sehr gut, nämlich in Bild, Text und Ton informieren und zudem auch Lust machen auf das Theater.
2. Die Funktion der Dokumentation bezeichnet Bergmann als Fortschreiben der „visuellen Enzyklopädie des deutschsprachigen Theaters", die durch das Aufzeichnen von Theaterstücken entstanden ist. Er betont auch den „Reifepro-

177 siehe Anhang: Interview Wolfgang Bergmann mit der Zeitschrift „Cast"
178 siehe Anhang: Interview Wolfgang Bergmann mit Thorsten Herres, infosat
179 ebda.
180 vgl. Theaterkanal (Hrsg.) (11.2005), Über den digitalen Theaterkanal des ZDF, Theaterkanal 2, http://www.theaterkanal.de/fernsehen/about/
181 siehe Anhang: Interview Wolfgang Bergmann mit der Zeitschrift „Cast"

zess“ einer Theateraufzeichnung, die immer wertvoller und interessanter wird, je älter sie ist. Zudem rettet der Theaterkanals viele alte Theateraufzeichnungen in den Archiven vor dem Verfall und sichert sie auf neuen Datenträgern für die Zukunft.

3. Die dritte Aufgabe des Theaterkanals ist es, selbst Bühne zu sein. Eine elektronische Bühne, auf der das Theater neue Wege findet, sich mit den Medien Film und Fernsehen zu versöhnen und ihre Mittel für sich zu nutzen. Er vergleicht diese Entwicklung mit den Volkstheatern, die in die Wohngebiete gingen. Nun bringt der Theaterkanal sozusagen eine Bühne in jedes Wohnzimmer.

3.5.3 Einige Produktionen des ZDF Theaterkanals

Zudem ist es Bergmann wichtig zu zeigen, dass die Umsetzungen von Theaterstücken für das Fernsehen nicht die langweiligen und statischen Quotenkiller sein müssen, als die sie bezeichnet werden.[182] Der Theaterkanal kann hier bereits erste Erfolge verbuchen.

3.5.3.1 Kabale und Liebe

„Es geht eben doch“[183] freut sich 3Sat auf seiner Homepage über das gelungene Projekt „Kabale und Liebe“, das vom Theaterkanal zusammen mit 3Sat, dem ZDF und dem ORF als Koproduzenten verwirklicht wurde.

Regisseur Leander Haußmann ist nur einer der berühmten Namen, die an dem Projekt beteiligt waren. Von Götz George über August Diehl bis hin zu Katja Flint reicht das Aufgebot, das die Produzenten holten, um das Schiller-Stück zu entstauben, ohne dem Schriftsteller dabei untreu zu werden. Die Verfilmung, die an

182 siehe Anhang: Interview Wolfgang Bergmann mit der Zeitschrift „Cast“
183 vgl. Theater in 3Sat (Hrsg.) (08.06.2005), Kabale und Liebe, 3Sat 2, http://www.3sat.de/3sat.php?http://www.3sat.de/theater/80168/index.html

24 Drehtagen in Österreich und Tschechien realisiert wurde, spielt im historischen Ambiente des späten Rokoko.[184]

Die Kritiken sind sich nicht einig, ob der Film nun ein „emotional glühender Klassiker in Edelbesetzung“[185] ist, ob Leander Haußmann nicht doch nur Klischees zeigt[186] oder ob der Film nicht letztendlich zu wenig „kino-dramatisch“[187] umgesetzt ist. Die Zuschauer jedoch haben die Umsetzung sehr gut aufgenommen: Mit 350.000 Zuschauer in 3Sat erreichte die Verfilmung das größte Publikum, das die Umsetzung eines Theaterstoffs hier je erreichte.[188] Und im ZDF Hauptprogramm erreichte die Verfilmung acht Prozent Marktanteil und mehr als eine Million Zuschauer.[189]

Dass sich darunter besonders viele junge Menschen befinden, findet Wolfgang Bergmann besonders erfreulich. Man hatte sich ja zum Ziel gesetzt, Schiller vom Staube zu befreien, zumal die Verfilmung im Schillerjahr anlässlich des 200. Todestages des Dichters gezeigt wurde. Im Mai 2006 kam der Film sogar in die deutschen Kinos.

Es zeigt sich auch an dieser Verfilmung, dass sich das Theater den Konventionen des Fernsehens zu einem gewissen Grad unterwerfen muss, will es Erfolg haben: Die dreieinhalbstündige Theaterfassung wurde auf 100 Minuten gekürzt. Die Verfilmung liefert von den Szenen des Bühnenstücks sozusagen nur ein „Best of“.[190] Manche Kritiker kritisieren dies,[191] aber der Publikumserfolg scheint dem Regisseur ebenso wie den Produzenten Recht zu geben.

184 vgl. Theater in 3Sat (Hrsg.) (08.06.2005), Kabale und Liebe, 3Sat 2, http://www.3sat.de/3sat.php?http://www.3sat.de/theater/80168/index.html
185 vgl. von Bergen (28.04.2006), Comeback der Legenden, ZDF Jahrbuch 2, http://www.zdf-jahrbuch.de/2005/programmarbeit/vonbergen.html
186 vgl. Schauerhammer (2005), Haußmanns Kabale und Liebe, in: Neue Solidarität 43/2005
187 vgl. Wengierek (2005), Teenager Thriller, in: Die Welt vom 07.10.2005
188 vgl. Theaterkanal (Hrsg.) (06.10.2005), „Kabale und Liebe“ wurde Publikumserfolg, Theaterkanal 1, http://www.theaterkanal.de/fernsehen/zdftheaterkanal/kabale_und_liebe_wurde_publikumserfolg_/
189 vgl. Bergmann (28.04.2006), Vom Staube befreit, ZDF Jahrbuch 1, http://www.zdf-jahrbuch.de/2005/programmbouquet/bergmann.html
190 vgl. Schauerhammer (2005), Haußmanns Kabale und Liebe, in: Neue Solidarität 43/2005
191 ebda.

3.5.3.2 Peter Steins Faust

Den kompletten Text des Faust I und II erhalten wollte Peter Stein. 12.110 Verse umfassen der Tragödie erster und zweiter Teil zusammen. Zur EXPO 2000 erlebte das Theaterprojekt nach dem Stück von Johann Wolfgang von Goethe seine Uraufführung. Für das Fernsehen wurden mehr als 800 Stunden Material aufgezeichnet und zu 13 Stunden reiner Spielzeit zusammengefasst.[192]

Bei der laut Pressetext „aufwendigste[n] TV-Adaption einer Theaterinszenierung in der Geschichte des Fernsehens“[193] wurde eine Mischung aus dokumentarischer und filmisch-szenischer Aufnahmetechnik verwendet. Die Inszenierung wurde also teils während der Proben und auch der Aufführungen aufgezeichnet und zum Teil Szene für Szene wie bei einem Film aufgenommen.[194]

Schauplatz der Handlung ist eine große Halle in Berlin, in die das eigens gegründete Theater nach der EXPO umgezogen war. Hier wurden auch verschiedene Arten von Bühnen unter einem Dach versammelt: Es gab eine Guckkastenbühne, eine Arena, Podeste, etc., die abwechselnd bespielt wurden.[195]

Am 16. Februar 2001 lief nach sechs Jahren mit „Faust I“ erstmals wieder eine Theaterinszenierung in voller Länge im ZDF. Nur in 3Sat und im Theaterkanal war allerdings „Faust II“ zu sehen, der mit 9 Stunden den weitaus größeren Teil der Spielzeit einnimmt.[196]

Doch immerhin: Der Theaterkanal hatte es geschafft, mit dem ersten großen Projekt, an dem er beteiligt war, das Theater auch wieder ins Hauptprogramm zu bringen. Mit den „Nibelungen“ und „Kabale und Liebe“ schuf die Senderfamilie

192 siehe Anhang: Presseinformation zu „Johann Wolfgang von Goethe: Faust“
193 ebda.
194 ebda.
195 ebda.
196 ebda.

des ZDF zum Teil zusammen mit dem ORF und unter Redaktion des Theaterkanals weitere Stücke, die diesen Erfolg fortsetzten. Allerdings stellt sich bei der Betrachtung all dieser Projekte die Frage, ob das Theater im Fernsehen und generell in der Medienwelt nur noch als „Spektakel“ und „Event“ überleben kann.

3.6 Theater im Fernsehen als Event

Für alle großen Theaterprojekte verpflichtete die ZDF Senderfamilie Stars, die vom Theater aber auch vom Fernsehen oder Film bekannt waren. Das ZDF bezeichnet Peter Stein selbst als „international renommierteste[n] deutsche[n] Theatermacher“[197], Dieter Wedel und Leander Haussmann sind erfolgreiche Filmregisseure und Fernsehregisseure, Mario Adorf und Götz George bekannte Schauspieler. Beim ZDF versuchte man mit einem solchen Staraufgebot auch den weniger theaterbewanderten Zuschauern das Theater näher zu bringen.

Zudem erfüllen die verwendeten Theaterprojekte alle Bedingungen für ein großes Events: Faust ebenso wie das Nibelungenlied und Kabale und Liebe sind, zumindest dem Namen nach, weithin bekannt und gelten als wichtige Schöpfungen der deutschen Literatur. Die Aufführung der Nibelungen, die 2002 aufgezeichnet wurde, fand in der Abenddämmerung am Schauplatz des Nibelungenliedes vor dem Wormser Dom statt.[198] Der Faust war die erste Aufführung des gesamten Werks an einem Stück und spielte zudem an zahlreichen verschiedenen Bühnen und Schauplätzen innerhalb der als Theater genutzten Halle.[199]

Liest man zudem die Pressetexte zu den Nibelungen, so werden diese mit „Frauen, Liebe, Sex, Politik, Betrug und Mord“[200] oder auch „Blut, Rache, Eifersucht“[201] angepriesen. Beim Faust beschränkte man sich auf die Betonung der Bedeutung des Stückes und stellte den technischen Aufwand heraus, der bei der Umsetzung für das Fernsehen nötig wurde. Dieser scheint mit sechs Kilometern Kabel, zwölf Kameras, darunter Kran- und ferngesteuerte Kameras und zahlreichen Digital-Surround-Mikrofonen tatsächlich sehr groß gewesen zu sein.[202]

197 siehe Anhang: Presseinformation zu „Johann Wolfgang von Goethe: Faust“
198 vgl. ZDF Pressestelle (Hrsg.) (07.2002), Die Nibelungen, 3Sat 3, http://www.3sat.de/theater/nibelungen.pdf
199 vgl. ebda.
200 ZDF Pressestelle (Hrsg.) (07.2002), Die Nibelungen, 3Sat 3, http://www.3sat.de/theater/nibelungen.pdf
201 ebda.
202 siehe Anhang: Presseinformation zu „Johann Wolfgang von Goethe: Faust“

In beiden Pressetexten finden sich die Worte „Ereignis“[203], sogar fünfmal im Pressetext zu den Nibelungen. Das „Theater-Event“[204] wird hier ebenfalls mehrmals betont. Außerdem werden die Wörter „Spektakel“, „Theaterhighlight“, „Kulturhighlight“ sowie „eindrucksvoll“ und „hochdramatisch“ gebraucht, alles Ausdrücke, die auf den Unterhaltungswert und die Sensation dieser Theateraufzeichnung verweisen.

Auch Dr. Sandra Nuy meint, dass das Theater seinen Event-Charakter herausstellen muss, um im Fernsehen überleben zu können.[205] Sticht das Theater an sich nicht mehr genug aus dem Programm heraus um ausreichend wahrgenommen zu werden?

Helga Finter geht in ihrem Essay „Theatre in the society of the spectacle“ auf dieses Thema ein. Sie erklärt, dass die Theateravantgarde in den letzten 40 Jahren versuchte, den Theaterprozess zu verändern. Der Bezug zum Text wurde zerstört, die Logik der Handlung abgeschafft, es wurde versucht die Wahrnehmung von Zeit und Raum zu verändern und die Abgrenzung zwischen Darsteller und Publikum abzuschaffen. Diese Entwicklungen wurden allerdings von den Massenmedien schneller aufgenommen, als das Theater sich neu abgrenzen konnte.[206] So sind zentrale Merkmale, die noch vor 40 Jahren dem radikalen Theater vorbehalten waren, heute Bestandteil der Massenmedien und der Gesellschaft. Dazu zählen:[207]

- Die fehlende Logikzentrierung, die sich im Theater unter anderem durch das Verändern von Stimmen zeigte, sieht Finter als Vorgänger der allgegenwärtigen Stimmen, die heute unsere öffentlichen Gebäude und unser Unterbewusstsein füllen und versuchen unseren Konsumwillen anzuregen.

203 vgl. ZDF Pressestelle (Hrsg.) (07.2002), Die Nibelungen, 3Sat 3, http://www.3sat.de/theater/nibelungen.pdf
204 ebda.
205 siehe Anhang: Interview mit Dr. Sandra Nuy
206 vgl. Finter (2000), S. 49
207 zum Folgenden vgl. Finter (2000), S. 49

- Die Darstellung der Körperlichkeit hat ihre Entsprechung im Schönheitswahn und der Kosmetik- und Sportindustrie.
- Die liberale Sexualität wird heute durch die Pharma- und Pornoindustrie proklamiert.
- Die Ästhetik und das Darstellen des Fremden zeigt sich nach Finter in bizarren Modenschauen aber auch in den Medien, wo uns fremde, z.B. asiatische oder afrikanische Lebenswelten beschrieben werden und in der globalisierten und liberalen Gesellschaft, in der sich verschiedenste Menschen vermischen.
- Die Abgrenzung zwischen Darsteller und Publikum und auch die Unterscheidung zwischen Spiel und echtem Leben wird in den Talkshows, Gerichtsshows und Reality Soaps mit ihren Laiendarstellern aufgehoben. Ebenso tragen Live-Shows dazu bei, diese Distanz zu verwischen.

„Today everything can turn into a spectacle or can be reclaimed as such“[208], sagt Helga Finter. In dieser Gesellschaft, in der also alles Spektakel ist oder zumindest als solches wahrgenommen werden kann muss das Theater auch zum Spektakel werden um wahrgenommen zu werden. Da die Gesellschaft und die Medien die meisten Änderungen im Theaterprozess längst aufgenommen und für sich adaptiert haben, muss sich das Theater nun an den Kriterien der Medien orientieren, in denen es verbreitet werden will.

Durch Stars, aufwendige Technik und Werbung wird versucht, ein Event zu erzeugen. Das Theater ist dabei nur Sendeinhalt und Aufhänger, das allenfalls durch seine Seltenheit im Programm zu etwas Besonderem wird. Ob dies ein legitimer, vielleicht sogar der einzige Weg ist, das Theater mehr Menschen zugänglich zu machen, ist eine eigens zu diskutierende Frage. Fest steht jedoch, dass diese Entwicklung im Moment dem Theater im Fernsehen mehr Raum gibt, neue Produktionen ermöglicht und das Theater stärker ins Blickfeld der Öffentlichkeit rückt.

208 vgl. Finter (2000), S. 49

3.7 Berichterstattung über das Theater im Fernsehen

Das Theater stärker publik machen, das kann auch die Berichterstattung im Fernsehen erreichen. Auch Dr. Sandra Nuy bescheinigt Berichten in Magazinen und Nachrichtensendungen einen „gewaltigen Werbeeffekt“[209] für das Theater.

Da die Kulturmagazine jedoch immer weniger werden, wie ein Blick auf die Sendungsübersichten der Programme zeigt,[210] werden die Nachrichtensendungen immer wichtiger. Da in den Nachrichtensendungen der privaten Sender, wenn überhaupt auf Kultur nur auf das Kino oder auf riesige Theaterevents wie die Wagnerfestspiele eingegangen wird, sollten die öffentlich-rechtlichen Sender diese Lücke füllen.

Betrachtet man jedoch die Hauptabendnachrichten der drei Hauptprogramme ARD, ZDF und ORF, so fällt auf, dass lediglich der ORF in der „Zeit im Bild“ regelmäßig Kulturnachrichten bringt, wobei auch das Theater angemessen berücksichtigt wird. In der ZIB 1 ist der Kultur sogar ein eigener Sprecher gewidmet. Bei ARD und ZDF finden sich dagegen nur vereinzelte Meldungen über Kultur.

Bis vor einigen Jahren existierten bei den öffentlich-rechtlichen Sendern in Deutschland und Österreich zahlreiche Magazine, die sich, in Form von Berichterstattung, mit Kultur allgemein und auch Theater im Speziellen beschäftigten. Vor allem in den 60er und 70er Jahren wurden, auch aufgrund der sehr guten Finanzlage der öffentlich-rechtlichen Sender, zahlreiche Kulturmagazine gegründet.[211] „Aspekte“ im ZDF, „Titel, Thesen, Temperamente“ in der ARD, sowie zahlreiche Formate in den Dritten Programmen entstanden in dieser Zeit. Auch in den 80er Jahren konnten sich viele von diesen Formaten noch behaupten. Mit

209 siehe Anhang: Interview mit Dr. Sandra Nuy
210 siehe Kapitel 3.4
211 vgl. Rosenstein (1996), S. 128

dem Aufkommen der privaten Sender jedoch wurde das geringe Interesse an den Kultursendungen zum Problem, wie Doris Rosenstein erklärt:

> *„Erst im Kontext des dualen Systems wurde die relativ geringe Sehbeteiligung zum Problem und langfristig zum Argument, die theaterinteressierte Minderheit an die Kulturkanäle zu verweisen.“*[212]

So wurden auch die Kulturmagazine in den letzten Jahren zunehmend dezimiert, zusammengelegt oder auf sehr späte Sendetermine verlegt.[213]

Heute läuft auch die Berichterstattung über Theater vor allem in den Spartenkanälen 3Sat und ARTE sowie neuerdings im Theaterkanal ab. „Foyer – Das Theatermagazin“ läuft sowohl auf 3Sat als auch auf dem Theaterkanal, wo auch in „Theaterlandschaften“ über jeweils ein Theater in Deutschland berichtet wird. ARTE bringt mit „ARTE Kultur“ täglich außer sonntags aktuelle Kulturnachrichten.[214] Zudem laufen auf diesen Sendern immer wieder Dokumentationen, Künstlerportraits und andere Beiträge über die Kulturszene.

Ein Problem bei der Berichterstattung über Theater und Kultur ist erstens die Auswahl aus der großen Vielfalt des kulturellen Angebots[215] und zweitens ob man über die schwere und seriöse, die schräge oder lieber die leichte Kultur berichten will oder über jede Kultur. D.h. will man z.B. auch Boulevardtheater oder Operetten berücksichtigen oder sich ganz auf Schauspiel, Oper und Tanztheater konzentrieren. Hinzu kommt, dass es auch von der persönlichen Meinung der Redaktion abhängt, ob etwas als schwere oder leichte, schräge oder seriöse Kultur angesehen wird.

212 Rosenstein (1996), S. 128 f.
213 vgl. dazu auch Kapitel 3.4
214 vgl. ARTE G.E.I.E. (Hrsg.) (04.05.2006), ARTE Kultur, Arte 1, http://www.arte-tv.com/de/kunst-musik/ARTE-Kultur/261666.html
215 vgl. Rosenstein (1996), S. 137

Mögliche Formen einer Berichterstattung im Fernsehen über das Theater sind:[216]

- Die Dokumentation, die z.B. das Stück, seine Geschichte und Handlung, den Autor, den Regisseur, die Schauspieler, das Theater, die Proben oder die Inszenierung behandeln kann
- Der Veranstaltungshinweis, der direkt auf eine bevorstehende Aufführung hinweist, meist jedoch, durch die Ortsgebundenheit des Theaters, nur regional ausgestrahlt wird
- Kurzberichterstattung in Nachrichten oder Magazinen, die meist besonders wichtige oder außergewöhnliche Aufführungen einem breiteren Publikum vorstellen
- Diskussionsrunden z.B. über einzelne Inszenierungen oder die Situation des Theaters
- Die Kritik einer Inszenierung, die z.B. auch ein aus der Zeitung bekannter Kritiker vornehmen kann.

Die Zeitungen mit ihren Feuilletons sind das Medium, in dem am meisten über Theater berichtet wird, wohl weil Zeitungen meist ebenso wie die Theater auf ein regionales Publikum beschränkt sind und die Möglichkeit eines spontanen Zugriffs bieten.[217] Dabei hat das Fernsehen den großen Vorteil, auch in bewegten Bildern und mit Ton von den Aufführungen berichten zu können.[218] Zudem bringen Theatermeldungen in Fernsehnachrichten einen größeren Effekt, da man die Rubrik nicht wie in Zeitungen einfach überblättern kann und sie eine größere Reichweite besitzen. Doris Rosenstein spricht in diesem Zusammenhang ein weiteres Problem an:

> *„Jede kleine theaterkritische Randnotiz in den Printmedien wird in die theaterhistorische Überlieferung und in die aktuelle Diskussion einbezogen - die qualitativ häufig besseren Fernsehbeiträge bleiben unberücksichtigt.“*[219]

216 vgl. hierzu Rosenstein (1996), S. 130; Bolwin / Seibert (Hrsg.) (1996), S. 202
217 vgl. Rosenstein (1996), S. 133
218 vgl. Rosenstein (1996), S.133
219 Rosenstein (1996), S. 144

Dies liegt auch an denen, die beruflich am Theater interessiert sind: Sie bevorzugen Theaterkritik in den Printmedien und messen den Beiträgen im Fernsehen keine große Bedeutung zu. Was allerdings auch an der, im Sinne einer guten Quote, weiter gestreuten Zielgruppe liegt, die das Fernsehen ansprechen will, während die Zeitungen für die spezielle Zielgruppe der ohnehin am Theater interessierten schreibt.[220]

Zudem verlässt sich das Fernsehen vorrangig auf Bewährtes und berichtet hauptsächlich über bekannte Künstler. Zumindest in den öffentlich-rechtlichen Sendern werden die innovativen und jungen Gruppen und Künstler der Theaterszene kaum beachtet.[221]

Die Theaterberichterstattung im Fernsehen kann im besonderen Maße die Aufgaben wahrnehmen, die das Fernsehen für das Theater erfüllt: Das Neugierigmachen auf das für viele unbekannte Medium Theater, das Kennen lernen und sich Auseinandersetzen mit dem Theater und somit den Spaß am Theater steigern, das Informieren über besondere und herausragende Theaterinszenierungen, Anreize setzen, wieder einmal ins Theater zu gehen und auch Menschen am Bühnengeschehen teilnehmen lassen, die nicht ins Theater gehen können. Zudem kann die Geschichte des Theaters und der Kultur vielen Menschen näher gebracht und dokumentiert werden.[222]

Aber all dies geht zunehmend unter und zwar nicht nur aufgrund der mangelnden Qualität der Beiträge oder weil der Sendezeitraum immer weniger würde, sondern auch, weil das Angebot an Fernsehprogramm beständig zunimmt. In der Vielfalt der Kanäle ist auch für interessierte Menschen die Berichterstattung wesentlich einfacher zu übersehen.[223] Vor 20 Jahren, als es nur die öffentlich-rechtlichen

220 vgl. Rosenstein (1996), S. 138
221 vgl. Bolwin, Seibert (Hrsg.) (1996), S. 204
222 vgl. Rosenstein (1996), S.143
223 vgl. Bolwin, Seibert (Hrsg.) (1996), S. 199

Programme gab, war es einfacher, z.B. zufällig Berichterstattung zum Thema Theater zu sehen, als heute mit dem zehnfachen, und möglicherweise noch größeren, Angebot an Kanälen. Zudem ist die Berichterstattung der öffentlich-rechtlichen Sender auch noch auf mehrere Programme verteilt. Insofern könnte es also durchaus sinnvoll sein, alle Beiträge zum Thema Theater auf einem Kanal zu bündeln, wie dies z.B. beim Theaterkanal geschieht.[224]

Das Fernsehen bietet dazu den Vorteil, dass es gezielte Empfehlungen ausspricht und damit ein sehr großes Publikum erreichen kann, vor allem auch junge Menschen. Es hat einen großen Werbeeffekt für das Theater und kann es auch in vielen anderen Bereichen unterstützen, beispielsweise bei der Dokumentation.

Allerdings bleibt immer die Frage nach dem Problem der Auswahl und ob die Berichterstattung über das Theater in den Hauptprogrammen oder bei den Spartensendern besser aufgehoben ist. Für beides gibt es gute Argumente, letztendlich ist die Situation im Moment jedoch so, dass die Berichterstattung über das Theater vor allem in den Spartenkanälen erfolgt. Lediglich der ORF, der nicht in demselben Umfang wie ARD und ZDF Spartenkanäle betreibt, hat noch wöchentliche und sogar tägliche Berichterstattung über Kultur im Programm. Ein speziell auf das Theater bezogenes Magazin gibt es jedoch auch hier nicht. Obwohl es wünschenswert wäre, ein regelmäßiges Theatermagazin in den Hauptprogrammen zu haben, werden sich Sender und Theater am besten gemeinsam hierfür ein neues Konzept überlegen müssen, um die nötigen Zuschauer zu gewinnen.

224 Dass es auch viele Gegenargumente gibt, das Theater aus den Hauptprogrammen auszuschließen, wurde bereits in Kapitel 3.4 erläutert.

4. Erfolg auf der Leinwand? – Theaterverfilmungen im Kinofilm

Wurde im letzten Kapitel die Diskussion um das Theater im Fernsehen in ihren zahlreichen Aspekten beleuchtet, so soll nun noch auf das Theater im Kinofilm eingegangen werden.

Die Beziehung zwischen Theater und Film beginnt schon bevor der Film wie wir ihn heute kennen überhaupt erfunden war. Sein Vorläufer, die „Laterna Magica“, wurde im Mittelalter entwickelt und konnte mittels Sonnen- oder Kerzenlicht Umrisse, die sich auf einer Glasplatte befanden, auf eine Leinwand projizieren.[225] Zu Beginn von der Kirche eingesetzt um Sünder mit Projektionen des Teufels zu ängstigen oder auf Jahrmärkten zum Vergnügen und Grusel der Menge, fand die „Laterna Magica“ bald Eingang in das Theater. So wollte Goethe zum Beispiel für die erste Faust-Inszenierung in Weimar 1828 eine solche „Laterna Magica“ verwenden, um den Erdgeist erscheinen zu lassen.[226]

225 vgl. Röttger (2004), S. 43f
226 vgl. Röttger (2004), S. 42

4.1 Kino und Theater Anfang des 20. Jahrhunderts

Als knapp 70 Jahre später der Kinematograph weltweit etabliert wurde war das Theater ein Ort des Spektakels:

> *„Licht-, Spiegel- und Projektionseffekte; Pyrotechnik; aufwendige Szenerien mit beweglichen Kulissen, Versenkungen oder Wasserbassins für Seeschlachten; Einsatz von Kutschen oder sogar Eisenbahnlokomotiven; Auftritte lebender Tiere von Pferden bis zum Elefanten."*[227]

So beschreibt Christian Maintz die Vielfalt an Effekten, die das Theater Ende des 19. Jahrhunderts entwickelt hatte und die es zu einer „Sensationsmaschine"[228] machten. Die Filme wollten diesem Spektakel natürlich in nichts nachstehen. Sie versuchten das Theater an Special Effects zu überbieten. Bald etablierte sich der Film als neue „Sensationsmaschine" und das Theater mit seiner Beschränkung in Raum und Perspektive geriet zunehmend in Bedrängnis, da die Filme das Publikum und auch die sozialen Funktionen des Sensationstheaters übernahmen. Während die Filmindustrie bis heute auf spektakuläre Effekte setzt um die Menschen ins Kino zu locken und dabei eine gute Geschichte oder Aussage oft vermissen lässt, besann sich das Theater in der Folgezeit auf seine Wurzeln und legte wieder mehr Wert auf Sprache, Schauspiel und Stilisierung, z.B. auch beim Bühnenbild.[229]

In den letzten 20 Jahren lässt sich jedoch auch wieder eine Entwicklung hin zum Spektakel beobachten: Musicals übertreffen sich immer wieder mit technischen Meisterleistungen und steigern ihre Kosten, vor allem am New Yorker Broadway immer mehr in Richtung der großen Kinofilme, Projektionen auf Großleinwand

227 Maintz (2002), S. 7
228 ebda.
229 vgl. Maintz (2002), S. 23f
230 Institut für Theater- und Medienwissenschaft der Friedrich-Alexander-Universität Nürnberg-Erlangen (Hrsg.)(20.02.2006), Exposé zum Thema und zu den Sektionen, Theater-Medien 1, http://www.theater-medien.de/kongress/pdf/TK06_Expose.pdf

gehören heute zur technischen Ausstattung jedes Stadttheaters[230] und Opern setzen wieder lebende Tiere in den Aufführungen ein. Das vom Kino verwöhnte Publikum will offenbar solche Effekte auch im Theater sehen.

Doch zurück in die Anfangszeit des Films. Ein grundlegender Unterschied zwischen Theater und Film war bis etwa 1907, dass der Film lediglich Alltagsszenen als Reportage dokumentierte, während das Theater epische Geschichten erzählte. Nachdem sich jedoch der Neuheitswert des Kinematographen allmählich erschöpfte und die Menschen gelangweilt von den ständigen Alltagsszenen den Kinos den Rücken kehrten, besann man sich nun auch im Film auf das Erzählen von Geschichten.[231]

Da man sich hierbei vor allem an bereits vorhandener Literatur oder Dramen orientierte, die meisten Schauspieler und Regisseure beim Film vom Theater kamen und da der Film noch keine eigene Sprache gefunden hatte, übernahm man auch andere Aspekte der Theater: Die Kinos veränderten sich hin zu Filmtheatern, die Szenerie war meist eine beschränkte Bühne, die Schauspieler spielten vor gemalten Kulissen. Der Schnitt, der später die ästhetische Sprache des Films prägen sollte, ist in dieser Zeit noch kaum entwickelt und erfolgt meist nur bei einem Szenenwechsel.[232]

Zudem hatte die Orientierung am Theater einen weiteren Vorteil: Der Film erhoffte sich vom Theater einen Aufstieg zum Kulturmedium. Ein kultureller Anspruch wurde dem Film von vielen Kritikern in der damaligen Zeit abgesprochen. Durch die Adaption von Stoffen des „hochkulturellen“ Theaters erhoffte man sich eine Erhöhung des Ansehens und neue Zuschauer, die vorher verächtlich auf den Film gesehen hatten.[233]

231 vgl. Maintz (2002), S. 10
232 vgl. Maintz (2002), S. 10f
233 vgl. Maintz (2002), S. 11

4.2 Die Beziehung zwischen Theater und Film heute

Heute steht der Film besser da: Die Filmindustrie hat es geschafft, ihr Produkt als Unterhaltungs- und Kulturmedium gleichermaßen zu etablieren. Große Filmverleihe wie z.B. Warner oder Disney haben eigene Firmen, die so genannte „Independent-Filme“ unterstützen, also Filme, die „mit wenig Geld eine künstlerisch ambitionierte Idee umsetzen“.[234]

Das Theater dagegen wird vornehmlich als Kulturmedium gesehen, das nur wenig leichte Unterhaltung bietet, wie auch aus der in Kapitel 2.3.3 zitierten Studie unter Nichttheaterbesuchern hervorging. Mit Theater lässt sich auch, wie bereits mehrfach erwähnt, kaum Geld verdienen. Die Independent-Szene des Films bringt hingegen immer wieder Überraschungserfolge hervor, mit denen sich durchaus Geld verdienen lässt, wie auch das zunehmende Engagement der großen Hollywoodstudios in diesem Sektor zeigt.[235] Zudem gibt es hier auch die Möglichkeit einer Zweit- und Drittverwertung, wenn ein Film also im Kino floppt kann er immer noch auf DVD zum Hit werden und später an das Fernsehen verkauft werden.

Was den Film überdies wirtschaftlich interessanter macht als das Theater ist die weltweite Vermarktbarkeit und das gut ausgebaute Vertriebsnetz. Von einigen regionalen Produktionen abgesehen laufen dieselben Filme z.B. in Österreich oder Spanien wie in den USA. Im Vergleich zum Ertrag bleiben auch die Lokalisierungskosten relativ gering.

Das Theater hingegen müsste aufgrund seiner Ortsgebundenheit auf Hilfsmedien, wie eben das Fernsehen oder den Film zurückgreifen um überhaupt über die Grenzen einer Region hinaus wahrgenommen zu werden. Selbst im Falle einer

234 vgl. Wikimedia (Hrsg.)(27.04.2006), Independentfilm, Wikipedia 2, http://de.wikipedia.org/wiki/Independentfilm
235 vgl. ebda.

Tournee müsste man im Sprachraum bleiben, so die Schauspieler nicht den Text in mehreren Sprachen perfekt beherrschen.

Diese Unterschiede führten dazu, dass das Theater nie die wirtschaftliche Bedeutung des Films erreichte. Das Theater wird im deutschsprachigen Raum zu einem großen Teil vom Staat getragen. Wo es eine solche staatliche Unterstützung nicht oder nur sehr begrenzt gibt, wie in den USA, gibt es fast ausschließlich bekannte und Erfolg versprechende Stücke auf dem Markt.[236]

Dies bringt natürlich eine gewisse Spannung in die Beziehung zwischen Theater und Film: Einerseits will das Theater mehr Menschen erreichen, andererseits will es sich nicht in die Konventionen des Films drängen lassen, der sich oft, der Vermarktbarkeit zuliebe, weniger provokant als das Theater zeigt.[237]

236 vgl. Frey (2003), S. 108
237 vgl. Bäumer (2002), S. 116

4.3 Zwei Beispiele einer Theaterumsetzung für das Kino

Im Folgenden sollen zwei Beispiele besprochen werden, die sehr unterschiedliche Herangehensweisen an die Umsetzung eines Theaterstücks für die Kinoleinwand darstellen. Der eine, 8 Frauen von Regisseur Francois Ozon, stellt einen Versuch dar, das Theater mit Hilfe einiger seiner eigenen Stilmittel auf die Kinoleinwand zu bringen. Der andere, William Shakespeares Romeo and Julia von Regisseur Baz Luhrmann ist eine Hollywood-Umsetzung eines Dramenstoffs mit opulenter Ausstattung, der versucht jungen Menschen das Stück durch eine Verlegung der Handlung in die Jetztzeit näher zu bringen.

4.3.1 Das Theater in „8 Frauen“

Der französische Regisseur Francois Ozon lässt in seinem Film „8 Frauen“ die Titelheldinnen in einem abgelegenen Landhaus zusammenkommen. Der einzige Mann in diesem Haus, der den acht Frauen Vater, Dienstherr, Ehemann, Schwager, Bruder oder Schwiegersohn ist, wird bald ermordet in seinem Zimmer aufgefunden. Nun beginnt die Suche nach der Mörderin. Jede der acht Frauen macht sich verdächtig, indem sie etwas verschweigt.

In der Verfilmung eines Theaterstücks von Robert Thomas gibt es zahlreiche Referenzen auf Stilmittel des Theaters: Am auffälligsten sind die Szenen, in denen die Protagonistinnen ihre Chansons singen, von denen jeder Frau eines zugeordnet ist. Diese Chansons bringen das Innenleben, die Gedanken und Gefühle der Frauen zum Vorschein und stehen somit in der Tradition von Musicals, wo die Lieder dieselbe Funktion haben.[238] Allerdings sind die Lieder nicht in die Handlung integriert, sondern treten oft unerwartet auf und verändern auch die Figuren:

238 Schuhen (2004), S. 100

Beim ersten Lied „Papa, t'es plus dans le coup" beispielsweise beginnt die sonst so sehr auf Contenance bedachte Gaby mit ihren Töchtern zu tanzen, bei „Mon amour, mon ami" bewegen sich die beiden jüngsten der acht Frauen wie Figuren auf einer Spieluhr.

Während einem der Lieder wird zudem ein Striptease angedeutet, zwei Lieder, die der Pierette, der liederlichen Schwester und von Gaby, der Ehefrau, werden sogar mit gedämpften Licht und Spotbeleuchtung aufgeführt. Und die blasse Tante Augustine führt während ihres Chansons eine Mischung aus Pantomime und Ausdruckstanz auf.

Abbildung 1: Die Pantomime/Ausdruckstanz der Tante Augustine
Quelle: Universum Film: 8 Frauen (DVD), 2003; Screenshot des Autors

Dies alles sind Stilmittel, die mehr oder weniger direkt aus der Welt des Theaters entlehnt sind. Sie verleihen dem Film ein teils surreales Erscheinungsbild, das vor allem während der Lieder erscheint, da diese das Innenleben der Figuren darstellen.

Die Handlung findet beinahe komplett in der Eingangshalle des Hauses statt. Die kurzen Szenen, die eine Außenansicht des Hauses sowie den Park zeigen, lassen bei genauerem Hinsehen erkennen, dass es sich nur um gemalte Kulissen handelt. Da es nur diese eine Szenerie und die offensichtlich künstliche Umgebung gibt, wird die Begrenztheit der „Bühne" verstärkt. Das Bühnenhafte der Szenerie verstärkt sich durch die große Freitreppe, die an Broadway-Produktionen erinnert und die roten Samtvorhänge, die immer wieder vorkommen.[239]

239 Schuhen (2004), S. 95f

Die Dialoge und somit die gesprochene Sprache bilden das Hauptinformationsmedium für die Handlung, die für den Film eigentlich charakteristischen Bilder als Informationsquelle treten ob der beschränkten Szenerie und der hauptsächlich inneren Konflikte der Charaktere in den Hintergrund.[240]

Es gibt allerdings auch filmische Stilmittel in dem Film, vor allem Rückblenden, die die Nacht betreffen, in der der vermeintliche Mord geschah. Sie umfassen meist nur einen Satz oder eine kurze Szene und sind abrupt in die Dialoge eingeschnitten. Zudem verwendet der Regisseur Großaufnahmen der Gesichter, um z.B. die weinende Augustine darzustellen, zudem gibt es eine einleitende Kamerafahrt, um den Ort der Handlung vorzustellen. Generell verwendet der Regisseur allerdings sehr viele direkt aus dem Theater entlehnte Stilmittel.

Ein letztes Element, das ganz direkt aus dem Theater übernommen wurde, ist die Verbeugung zu der sich die Frauen am Ende des Films versammeln, die jedoch nicht durchgeführt wird. Stattdessen erscheint der vor allem für ältere Kinofilme typische Text „fin“ also „Ende“. Gregor Schuhen bezeichnet dies als charakteristisch für diesen Film, der Zuschauer erlebt

> *„ein konsequentes Verwischen von Grenzen, ein durchgängiges Spiel mit der eigenen Medialität, das zwischen Theater und Film ein Hybridmedium vorführt, welches bis zum Schluss seine Offenheit bewahrt.“*[241]

Ein Film also, der Theater und Film verbindet und etwas Neues schafft, das zwischen beiden Medien steht. Nicht die bloße Verfilmung eines Theaterstoffs aber auch keine rein abgefilmte Bühnenversion. Solche „Hybridmedien“ wird man wohl in der Zukunft öfter zu sehen bekommen, allein weil es hier sehr viel Platz für Regisseure gibt, zu experimentieren. Im Falle von „8 Frauen“ hat das Experiment wohl aufgrund der hochkarätigen Besetzung unter anderem mit Catherine Deneuve und Isabelle Huppert auch kommerziell funktioniert.

240 Schuhen (2004), S. 96
241 Schuhen (2004), S.109

4.3.2 Ein Klassiker für junge Menschen - „William Shakespeares Romeo und Julia“

Verwendete Ozon also vor allem Stilmittel aus dem Theater um Brüche auf der Kinoleinwand zu erzeugen und seine Figuren zu charakterisieren, geht Baz Luhrmann in seiner Verfilmung des Shakespeare-Dramas „Romeo und Julia“ einen anderen Weg. Er verwendet mehr filmische Mittel, um die Geschichte der beiden Liebenden aus verfeindeten Häusern zu erzählen. Luhrmann verlegt die Shakespeare-Tragödie in eine moderne Umgebung, um so auch jungen Menschen zu ermöglichen, sich mit den Figuren zu identifizieren.

Shakespeare sei in einer ganz ähnlichen Situation gewesen wie die heutigen Filmemacher sagt der Regisseur: Er musste ein bunt zusammen gewürfeltes Publikum aus allen Schichten zufrieden stellen.

> *„Um dieses Publikum zu fesseln […] setzte er jedes Mittel ein, das ihm zur Verfügung stand: von der derben Komödie über aktuelle Themen, hohe Tragödie und körperliche Gewalt bis hin zur populären Musik der Straße – also Popmusik –, die er in seine Inszenierungen einbaute. Alle diese Elemente kombinierte er mit der unbezähmbaren Kraft einer erfundenen – neu erfundenen – Sprache.“*[242]

Luhrmann wollte diese kräftige Sprache erhalten und gleichzeitig die Handlung in ein modernes Umfeld verlegen. Bei den Studiobossen stieß er deshalb zunächst auf Zweifel, die er erst mit einer vorab produzierten Video-Version zerstreuen konnte.[243]

Entstanden ist ein Film, der mit gewaltigen Bildern einer Stadt beginnt, die an eine südliche, amerikanische Metropole erinnert und der den Anspruch hat,

242 siehe Anhang: Einleitung zum DVD-Begleitheft des Films „William Shakespeares Romeo und Julia“ (20th Century Fox)
243 vgl. Interview mit dem Regisseur auf der DVD „William Shakespeares Romeo und Julia“ (20th Century Fox)

Jugendlichen Shakespeare näher zu bringen. Dafür spricht auch die Besetzung mit Leonardo DiCaprio und Claire Danes und die kräftigen Farben und schnellen Schnitte, die an Videoclips erinnern.

Da man jedoch die Originalsprache Shakespeares erhalten wollte, musste man das junge Publikum erst einmal daran gewöhnen. Hierfür benutzt Luhrmann die erste Szene, das Zusammentreffen der verfeindeten Montagues und Capulets an einer Tankstelle. Diese Szene ist dergestalt inszeniert, dass man sie auch ohne Ton sehen könnte und trotzdem weiß, worum es geht. Somit akklimatisiert sich der Zuschauer mit der zunächst ungewohnten Sprache ohne Probleme zu haben, der Handlung zu folgen.[244]

Auch werden einige Stilmittel des Films erklärt: Da im Originaltext ständig von „Schwertern“ oder „Degen“ die Rede ist, benannte man kurzerhand die Schusswaffenmodelle der Protagonisten nach diesen alten Waffen, was in dieser Szene durch einen Zoom auf die Aufschrift einer der Waffen erläutert wird.[245]

In späteren Szenen, wie der Szene am Swimmingpool, in der sich Romeo und Julia ihre Liebe gestehen, geht es eher um den Dialog der Figuren, es wird also eher theaterhaft inszeniert, am Ende dieser Szene erfolgt mehrmals eine Einstellung aus der Totalen, aus der die Kulisse stark an eine Theaterkulisse erinnert. Die Szene, in der Mercutio ermordet wird spielt sogar auf und rund um eine verlassene Bühne.

Was zudem auf das Theater verweist ist die Vorstellung der Personen mit Texttafeln zu Anfang des Films, die an Programmhefte oder die Personenübersicht am Beginn von Shakespeares Dramentext verweist. Hinzu kommt die Einblendung des Titels, die sich nach dem Prolog wie ein Vorhang zur Seite schiebt um die erste

244 vgl. Audio-Kommentar auf der DVD „William Shakespeares Romeo und Julia“ (20th Century Fox)
245 ebda.

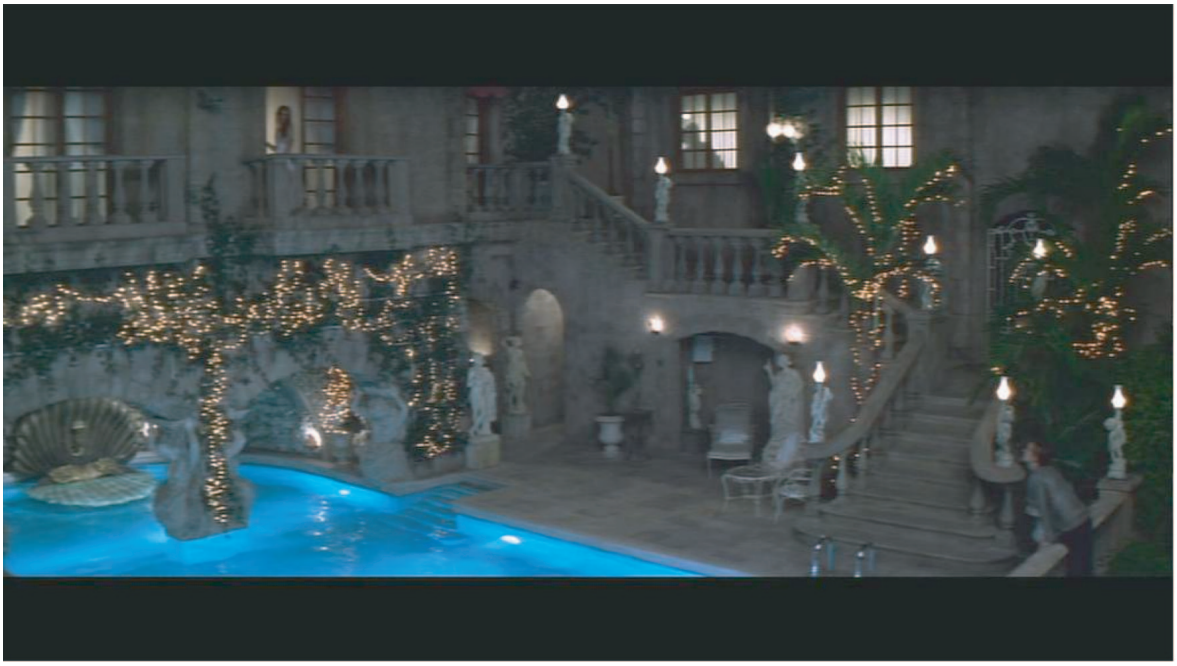


Abbildung 2: Eine Kulisse wie aus dem Theater
Quelle: Twentieth Century Fox: „William Shakespeares Romeo und Julia – Special Edition" (DVD), 2002; Screenshot des Autors.

Szene freizugeben. Bei der Feier im Haus der Capulets kommt es zu einer Travestieshow Mercutios auf der Freitreppe, die ebenso wie die Treppe in 8 Frauen, an Broadwayshows erinnert.[246]

Abbildung 3: Vorstellung von Julia Vater mittels Texttafel.
Quelle: Twentieth Century Fox: „William Shakespeares Romeo und Julia – Special Edition" (DVD), 2002; Screenshot des Autors.

246 Schuhen (2004), S. 95f

Außerdem entspricht der Text dem Originaltext Shakespeares, allerdings wird er, je nach Szene, nur in Auszügen vorgebracht, während einige Rollen völlig fehlen oder von anderen Personen gesprochen werden, als im Original. Trotz dieser Modifikationen bleibt es doch eine Sprache, die mit dem modernen Umfeld der Protagonisten im krassen Gegensatz steht und eine Künstlichkeit erzeugt, wie sie eigentlich nur dem Theater vorbehalten ist, während der Film von seiner Definition her möglichst realistisch sein sollte.[247] Aber durch die geschickten Anpassungen der Szenen an die Dialoge[248] fügen sich Sprache und Bilder zusammen. Mehr noch, die modernen, für Menschen die in der heutigen Zeit leben, leicht verständlichen Bilder erklären Shakespeares Text und machen ihn so auch für junge Menschen zugänglich.

Baz Luhrmann nutzt zudem viele Stilmittel des Films. In der Tankstellenszene z.B. hat man sich laut Regisseur an Western-Filmen orientiert, was sich an der Musik, aber auch an den Großeinstellungen der Gesichter wie bei einer Duellszene in einem Western zeigt.[249] Viele andere Sequenzen, vor allem die Übergänge zwischen den Szenen und die Zusammenfassung am Anfang wirken wie Videoclips, mit schnellen Schnitten und hohem Tempo. Zudem setzt Luhrmann Spezialeffekte ein, lässt Bewegungen beschleunigen oder filmt in Zeitlupe und arbeitet viel mit Kamerafahrten und Vogelperspektiven, vor allem in den Übergängen zwischen den Szenen.

Baz Luhrmann hat einen Film geschaffen, der auf den ersten Blick sehr filmisch wirkt, doch zahlreiche Reminiszenzen auf das Theater bereithält. Baz Luhrmann beruft sich auch im Titel ganz gezielt auf Shakespeare, und das zu einer Zeit, als in Hollywood niemand daran glaubte, dass Shakespeare sich gut verkaufen könnte und viele Produzenten zwar Stoffe des Dichters adaptierten, jedoch dem Publi-

247 vgl. Schuhen (2004), S. 99
248 z.B. oben erwähnte Benennung der Waffen nach Schwertern oder eine Szene, in der Romeo und Benvolio Billard spielen und Romeo zu seinem Cousin sagt „Ein guter Schütze bist Du!“
249 vgl. Audio-Kommentar auf der DVD „William Shakespeares Romeo und Julia“ (20th Century Fox)

kum verschwiegen, dass es sich um ein Shakespeare-Drama handelt.[250] Luhrmann landete mit seinem Film einen großen Erfolg[251] und zeigte somit, dass man das klassische Theater und die Popkultur zusammenbringen kann. Und das in einer Weise, die neue Zielgruppen für Shakespeare interessieren kann. Vor allem auch der Rückgriff auf Shakespeares Originalsprache, zeigt wie zeitlos diese ist und dass sie, obgleich Theatersprache, nicht langweilig oder angestaubt ist.[252]

Die Leistung des Films ist es nicht, Shakespeare möglichst genau wiederzugeben, sondern ihn, ohne dem Dichter untreu zu werden, für die heutige Jugend verständlich zu machen. Damit kann er ein Anreiz sein, sich intensiver mit Theater zu beschäftigen. Somit kann der Film eine wichtige Funktion der Medien für das Theater erfüllen: Die des Neugierigmachens. Inwieweit er diese Funktion allerdings tatsächlich bei den vor allem jungen Zuschauern erfüllt, müsste in einer eigenen empirischen Untersuchung beleuchtet werden.

250 vgl. Boose, Burt (Hrsg.), S. 11f.
251 vgl. Internet Movie Database Inc. (Hrsg.) (o.J.), Business Data for Romeo and Juliet, IMDB 1, http://german.imdb.com/title/tt0117509/business
252 vgl. Strunz, Romeo trifft Julia an einer Tankstelle in Verona Beach, in: Berliner Morgenpost vom 22.02.1997

4.4 Theater im Kino – Kunst oder Kommerz?

In jedem Fall war Luhrmanns Film ein großer Erfolg an den Kinokassen. Bei einem Budget von für Hollywood relativ bescheidenen 14,5 Millionen Dollar spielte der Film allein am ersten Wochenende 11 Millionen Dollar ein.[253]

„[W]arum kein Geld damit verdienen?“[254] fragt Dr. Sandra Nuy und meint die Umsetzungen von Dramen im Kino. Das Filmgeschäft ist – trotz Filmfonds – stärker als der Theatermarkt von Marktgesetzen bestimmt und gerade ein großes Hollywoodstudio wie 20th Century Fox will und muss mit seinen Produktionen etwas verdienen. Wenn dabei ein Film zustande kommt, der Jugendliche zum Theater bringen kann und ihnen ein Stück Weltliteratur erzählt, dass sie sonst vielleicht als langweilig im Schrank stehen hätten lassen, umso besser, so Nuys Tenor.[255]

Das Problem ist, dass die Freiheit und die Provokation, die die Kunst haben sollte, auf der Strecke bleiben könnten. Aus Angst, die Zuschauer zu verärgern, werden zu Gunsten des Erfolgs vielleicht Aussagen abgeschwächt oder anstößige Themen weggelassen.[256] Allerdings ist Luhrmanns Film selbst hier ein gutes Beispiel, dass dies nicht zutreffen muss: Luhrmann verärgert die Theaterelite, indem er einen Shakespeare-Klassiker aus den hochgeistigen Sphären hinab in die profane Welt der Videoclips holt[257] und fordert gleichzeitig die Jugend, indem er ihr den 400 Jahre alten Originaltext Shakespeares vorsetzt. Keinesfalls frei von Provokationen ist sein Film, in dem zudem Gewalt inszeniert wird, Schwarze sterben und Transvestiten auftreten.

253 vgl. Internet Movie Database Inc. (Hrsg.) (o.J.), Business Data for Romeo and Juliet, IMDB 1, http://german.imdb.com/title/tt0117509/business
254 siehe Anhang: Interview mit Dr. Sandra Nuy
255 ebda.
256 vgl. Bäumer (2002), S. 116
257 vgl. Corinth (1999), Romeo + Julia, Gymnasium Borghorst 1, http://german.imdb.com/title/tt0117509/business

Das einzige was auf die Zielgruppe der Teenies zugeschnitten wurde sind die Liebesszenen zwischen den Protagonisten, die im Gegensatz zu den Szenen in der Stadt sehr ruhig sind. Hier greift der Regisseur auch auf zurückhaltende Ausstattung zurück, die die sonst kitschig bunte oder trostlos zerstörte Welt des Films kontrastieren. Diese Liebesszenen sind auch wegen des Protagonisten Leonardo DiCaprio im besonderen Maße auf die weiblichen Teenager zugeschnitten.[258]

Aber selbst wenn das der Grund ist, warum sich junge Menschen den Film ansehen kann es dem Theater nur recht sein. Das die Studios Geld verdienen wollen ist klar, solange dies nicht zu Lasten des Films geht ist dies durchaus legitim. Wenn mehr Menschen eine Verfilmung eines Theaterstücks sehen, werden sich auch mehr Menschen für das Theater interessieren.

Der Film ist eine eigenständige Kunstform und wenn er einen Theaterstoff aufgreift und daraus interessante Mischformen entstehen, wie 8 Frauen oder Romeo und Julia, so kann das Theater dadurch viel gewinnen. Durch alte Sprache in neuen Filmen oder einer Bühne auf der Leinwand, werden die Zuschauer für Eigenheiten des Theaters sensibilisiert. Und das in der vertrauten und lockeren Umgebung des Kinos. Das Kino kann ein großer Werbeträger für das Theater sein und dabei auch seinen Beitrag zu einer Neuinterpretation des Theaters liefern.

Ob die Filmemacher mit ihren Filmen vorrangig Geld verdienen wollen oder ob es ihnen darum geht, Menschen etwas zu vermitteln und sie positiv zu verändern, lässt sich wohl, außer von den Filmemachern selbst, nur schwer nachvollziehen. Meist wird es wohl eine Mischung aus beidem sein. Der Film ist nicht in der komfortablen Situation des Theaters in Deutschland, hauptsächlich vom Staat subventioniert zu werden und somit relativ frei handeln zu können. Die Unternehmen, die hinter den Filmen stehen, wollen und müssen Geld verdienen um

258 vgl. Corinth (1999), Romeo + Julia, Gymnasium Borghorst 1, http://www.gymnasium-borghorst.de/romeo/corinth.htm

zu überleben. Somit stehen die Filmemacher immer unter einem gewissen Druck, ihr Publikum zufrieden zu stellen und können nicht in dem Maße wie das Theater provozieren.

Andererseits gab es in den letzten Jahren viele Beispiele, dass der Film auch von sich aus anspruchsvoll, provokant und dabei erfolgreich sein kann: Quentin Tarantino spielt seit Jahren mit dem provokanten Thema Gewalt, Michael Moore schaffte es sogar mit einer politischen Dokumentation zahlreiche Menschen ins Kino zu locken und das jüngste Beispiel ist Ang Lees „Brokeback Mountain“, in dem es um die Liebe zwischen zwei männlichen Cowboys geht.

Wenn das Kino es also schafft, das Theater in interessanter Weise für sein Publikum darzustellen, ohne sich, in der Hoffnung auf mehr Zuschauer, zu weit von der Aussage der Vorlage zu entfernen, ergeben sich für das Theater durchaus positive Effekte.

5. Fazit und Ausblick

Zahlreiche Wissenschaftler fordern den Rückzug des Theaters aus den audiovisuellen Medien, vor allem den Rückzug aus dem Fernsehen, das als „Pest“[259] und „Feind“[260] des Theaters bezeichnet wird.

Es hat sich jedoch im Laufe dieser Arbeit gezeigt, dass das Theater durch die Medien Fernsehen und Kino jeweils zahlreiche Vorteile erhalten kann. Das Fernsehen kann ein Theater oder eine Inszenierung weit über ihre eigentliche regionale Begrenzung hinaus bekannt machen. Zudem haben Berichterstattung in Magazinen und Nachrichten einen großen Werbewert für das Theater. Ebenso kann das Theater dem als „Unterschichtenfernsehen“[261] oder „Null-Medium“[262] verschrienen Fernsehen helfen, das Ansehen und die Aufmerksamkeit der Bildungsschichten wieder zu erlangen.

Das Kino kann ein Theaterstück sogar weltweit bekannt machen, da es die beste Infrastruktur besitzt. Allerdings steht das Kino noch stärker unter dem Druck des Erfolgs als öffentlich-rechtliche Fernsehsender oder gar das im deutschen Sprachraum subventionierte Theater. Somit besteht die Gefahr einer Anpassung der oft provokanten und abstrakteren Aussagen des Theaters an den Massengeschmack.[263] Zudem werden wiederum im Sinne der Risikominimierung vor allem bekannte Theaterstücke umgesetzt, die im besten Falle sogar den bekannten Namen des Stücks, des Autors oder beider mitbringen.[264] Allerdings hat sich immer wieder gezeigt, dass auch provokante Themen bei richtiger Vermarktung Erfolg bringen können.

259 Bäumer (2002), S. 116
260 ebda.
261 Seibt, Schlampe ’06, in: Süddeutsche Zeitung vom 28.04.2006
262 ebda.
263 vgl. Bäumer (2002), S. 116
264 vgl. Maintz (2002), S. 26f

Kinofilme werden zwar oft ein Kompromiss aus Provokation und massenfähigen Aussagen bleiben, jedoch können sie dem Theater durch ihre große Verbreitung und die ungezwungene Atmosphäre bei der richtigen Umsetzung des Themas neue Zuschauer bringen. Wie viele Zuschauer ein solcher Film jedoch tatsächlich für das Theater gewinnen kann, müsste in einer eigenen empirischen Untersuchung herausgefunden werden.

Die anfangs aufgestellten Thesen haben sich wie folgt bewahrheitet bzw. müssen abgelehnt werden:

1. **Dem Theater im deutschsprachigen Raum geht es gut: Es wird vom Staat finanziert und hat gute Zuschauerzahlen. – falsifiziert.** Obgleich die Zuschauerzahlen über die letzten Jahre mehr oder weniger konstant waren, sieht sich das Theater doch zahlreichen Anfeindungen ausgesetzt, die vor allem auf das Modell der staatlichen Subventionierung zielen. Durch die Baumolsche Kostenkrankheit und das mangelnde Interesse der jungen Zielgruppe, Probleme im Marketing und die Angst, die viele Menschen offenbar vor der hochgeistigen Institution Theater empfinden, wird das Theater noch anfälliger für solche Attacken. Fernsehen und Film können dazu beitragen das Theater wieder stärker in den Fokus des öffentlichen Interesses zu bringen und so auf die Probleme des Theaters aufmerksam machen.
2. **Theater im Fernsehen findet in Deutschland und Österreich mittlerweile beinahe ausschließlich in Spartenkanälen statt. – verifiziert.** Sieht man von den Dritten Programmen ab, wurde das Theater in Deutschland ebenso wie die Berichterstattung über die Theaterszene beinahe komplett in Spartenkanäle, vor allem ARTE, 3Sat und den ZDF Theaterkanal, verlegt. Diese Entwicklung ist auch in Österreich zu beobachten, allerdings betreibt der ORF noch mehr Kultursendungen als die deutschen Hauptprogramme und liefert auch regelmäßige Kurzberichterstattung in den Nachrichten. Dies liegt wohl auch daran, dass der ORF nicht im selben Umfang Spartenkanäle betreibt wie ARD und ZDF.

3. **Das Theater wurde dorthin „abgeschoben“, weil es zu wenig Zuschauer findet. – teilweise verifiziert.** Es stimmt zwar, dass die öffentlich-rechtlichen Sender im Quotenkampf mit den Privaten das Theater im Fernsehen und generell Kultursendungen nicht mehr in den Hauptprogrammen haben wollten, da die Quoten einfach zu gering ausfielen. Auch Sendungen mit relativ guten Quoten wurden auf spätere Sendetermine verlegt oder an die Spartensender übergeben. Ob dies nun mit der Angst der für die Sender verantwortlichen Gremien vor der provokanten und unbequemen Kultur zu erklären ist, oder mit einem veränderten Zuschauerverhalten, das für jedes Thema einen Spartenkanal erwartet, ist schwierig zu beantworten. Allerdings sind die Spartenkanäle selbst zufrieden und wollten die Kultur von den Hauptprogrammen übernehmen. Die Einrichtung eines eigenen Theaterkanal ist zudem ein gutes Zeichen für die Stellung des Theaters im Fernsehen. Auch, weil er dem Theater zu einer Renaissance in den Hauptprogrammen verhalf: In Form von Theaterfilmen, die auch weniger theaterkundige Zuschauer ansprechen kehrt das Theater in Produktionen des Theaterkanals ins ZDF zurück.
4. **Die vorherrschende Form des Theaters im Fernsehen ist die Aufzeichnung einer Inszenierung. – verifiziert.** In der augenblicklichen Situation trifft diese Aussage zu. Die Archive der öffentlich-rechtlichen Sender, aus denen auch die Spartenprogramme ihr Material beziehen sind voll von Aufzeichnungen von Inszenierungen. Wie bereits oben erwähnt, werden im Moment jedoch zahlreiche Theaterfilme vom Theaterkanal produziert, die sich auch ein weniger theaterkundiges Publikum richten und so neue Zuschauergruppen für das Theater begeistern können, ohne die Theatergänger zu vergraulen. Aufzeichnungen von außergewöhnlichen Inszenierungen werden jedoch auch in Zukunft eine wichtige Rolle spielen, vor allem um diese für die Nachwelt festzuhalten.
5. **Kinofilme nach Dramenvorlagen sind, um mehr Zuschauer zu erreichen, weniger provokant als Inszenierungen am Theater. – teilweise verifiziert.** Es ist schwierig hier Kategorien zu finden, da etwas im Kinofilm weniger anstößig wirken kann als im Theater oder umgekehrt. Grundsätzlich ist aber zu sagen,

dass auch Filmregisseure provokante Themen für ihre Filme verwenden. Die Filmemacher müssen sich allerdings eher am Massengeschmack orientieren und sind nicht in der komfortablen Situation des deutschsprachigen Theaters, dass durch die staatlichen Subventionen finanziert wird, und somit auch weniger populäre Stücke und Themen aufgreifen kann.

6. **Das Theater und die audiovisuellen Medien sind aus ästhetischer Sicht sehr verschieden und darum im Grunde miteinander unvereinbar. – falsifiziert.** Es stimmt zwar, dass das Theater eine andere Ästhetik besitzt und mit anderen Mitteln arbeitet, als Film und Fernsehen, so steht z.B. das Wort beim Theater stärker im Vordergrund als das Bild. Dass jedoch das Theater deshalb grundsätzlich mit den audiovisuellen Medien unvereinbar wäre, konnte im Laufe dieser Arbeit nicht festgestellt werden. Zu viele der Beispielprojekte sind gute, auch von der Kritik belohnte Umsetzungen von Theaterstücken, die die beiden ästhetischen Welten miteinander zu verbinden wissen. Das erzeugt oft Reibungen, die jedoch durchaus positiv sein können und nichts mit einer Unvereinbarkeit zu tun haben. Leander Haußmann zeigt, wie man einen Theaterstoff spannend für das Fernsehen umsetzen kann und so das Publikum dieses Mediums für das Theater gewinnt, Francois Ozon zeigt, wie man das Theater ins Kino bringt und dabei die Stilmittel des Theaters erhält und Baz Luhrmann beweist mit „Romeo und Julia“, dass Theaterstoffe auch für große, erfolgreiche Kinofilme genutzt werden können, die ein junges Publikum ansprechen.

Wie wird es nun mit dem Theater in den audiovisuellen Medien weitergehen? Fest steht, dass das Theater neue Wege finden muss, auch jüngere Menschen wieder zu erreichen, die prinzipiell am Theater interessiert sind, aber aus vielen Gründen keinen Zugang finden: Zuerst ist es die bereits oft erwähnte Schwellenangst, die Jugendliche sowie die unteren Schichten der Gesellschaft vor der Kulturinstitution Theater aufbauen. Dann Mängel im Marketing des Theaters, das es offenbar nicht schafft, die Jugendlichen ausreichend über den Spielplan zu informieren oder für das Theater zu interessieren, wie die Ergebnisse der Studie des Bühnenvereins zeigen.

Zudem müssen auch Eltern und Schule die Kinder, die in einer Welt mit zahlreichen Medien aufwachsen, wieder stärker mit dem Theater vertraut machen. Der Schriftsteller Gerhard Henschel bezeichnet eine umfassende Medienerziehung sogar als „Mittel gegen die wachsende soziale Spaltung“[265], die er in Deutschland sieht. Dazu gehört auch, die jungen Menschen für Kultur im Fernsehen oder Kino zu begeistern und sie so, z.B. über die Verfilmung eines Theaterstücks auch an das Theater heranzuführen. Wenn sich mehr Menschen für die Kultur im Fernsehen interessieren, werden den Sendern die Argumente ausgehen, immer mehr Kultursendungen abzuschaffen. Zusätzlich zu den Spartenkanälen wird dann zumindest die Berichterstattung über Kultur in den Hauptprogrammen wieder zunehmen. Und wenn das Kino durch anspruchsvolle und gute Theaterverfilmungen, die alle Möglichkeiten des Kinos und des Theaters ausnutzen, Geld verdienen kann, wird es sie auch zunehmend geben. Es hängt also auch mit Entwicklungen in der Gesellschaft zusammen, wie sich das Theater weiterentwickeln wird.

Um all dies zu erreichen, müssen beide Seiten, Theater und Medien, in einen Dialog eintreten und sich gegenseitig bei der Umsetzung unterstützen. Das Theater bringt die guten Stoffe und wichtigen Aussagen, während das Fernsehen oder der Film sowohl die wirtschaftlichen als auch die filmischen Qualitäten des Endprodukts im Auge behält. Eine wichtige Voraussetzung hierzu ist bereits gegeben: Das Theater ist eine der wichtigsten Ausbildungsstätten für das Personal des Fernsehens und des Films. Viele Regisseure und Schauspieler kommen, zumindest im deutschsprachigen Raum, vom Theater und kennen seine Eigenschaften und Eigenheiten.

Die Forderung einiger Wissenschaftler hingegen, sich gänzlich aus den audiovisuellen Medien zurückzuziehen, ist nicht nur unpraktikabel, wie will man einen Filmregisseur beispielsweise daran hindern, einen Theaterstoff zu verfilmen,

265 hier zitiert nach: Seibt, Schlampe ’06, in: Süddeutsche Zeitung vom 28.04.2006

sondern würde dem Theater auch eher schaden als nützen: Die Konkurrenz der Medien wird nicht verschwinden, wenn sich das Theater aus ihnen zurückzieht und die vermeintlich „tödlichen Synthesen“[266], die aus dieser Zusammenarbeit entstehen, sind für das Theater nicht tödlich, sondern anregend. Das reine Theater wird nicht verschwinden, weil es die Vorteile der audiovisuellen Medien nutzt, aber die audiovisuellen Medien werden ohne das Theater noch kulturärmer, als es dieselben Wissenschaftler ohnehin beklagen.[267]

Es bleibt zu hoffen, dass man in einigen Jahrzehnten dank der Kooperation zwischen Theater und audiovisuellen Medien das über das Theater sagen kann, was die Schauspielerin Jeanne Moreau in einem Interview über das Kino sagte:

> *„Alle paar Jahre heißt es, das Kino sei tot. Das ist bullshit, verstehen Sie? Wenn Sie mal so alt sind wie ich, haben Sie diesen Aufschrei sicher schon 20 mal in der Zeitung gelesen: ‚Das Kino stirbt! Das Kino stirbt!’ Das ist so langweilig, entsetzlich. In Wahrheit ist das Kino heute lebendiger, vielfältiger, engagierter, als es je war.“*[268]

266 Bäumer (2002), S. 116
267 vgl. Bäumer (2002), S. 115ff
268 Gorkow (2006), in: Süddeutsche Zeitung vom 15.04.2006

Literaturverzeichnis

Bücher:

Balme, Christopher / Moninger, Markus (Hrsg.): Crossing Media.
epodium Verlag, München; 2004

Bolwin, Rolf / Seibert, Peter (Hrsg.): Theater und Fernsehen.
Westdeutscher Verlag, Opladen; 1996

Boose, Lynda E. / Burt, Richard (Hrsg.): Shakespeare, the Movie
Routledge, London / New York; 1997

Brecht, Bertolt: Gesammelte Werke, Band 18.
Suhrkamp, Frankfurt am Main; 1967

Frey, Bruno: Arts and Economics.
Springer Verlag, Berlin et. al.; 2003

Lemke, Inga (Hrsg.): Theaterbühne – Fernsehbilder.
Verlag Müller-Speiser, Anif; 1998

Lommel, Michael / Maurer Queipo, Isabel / Rissler-Pipka, Nanette (Hrsg.): Theater und Schaulust im aktuellen Film.
transcript Verlag, Bielefeld; 2004

Maintz, Christian / Möbert, Oliver / Schumann, Matthias (Hrsg.): Schaulust.
LIT Verlag, Münster et.al.; 2002

Nuy, Sandra (Hrsg.): Zum Beispiel: Das Berliner Theatertreffen.
Universität-GH Siegen, Siegen;1997

Solf, Günther: Theatersubventionierung.
Eul Verlag, Bergisch Galdbach / Köln; 1993

Voigts-Virchow Eckart (Hrsg.): Mediatized Drama Dramatized Media
Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier; 2000

Aufsätze und Essays:

Nuy, Sandra: Zwischen Chronistenpflicht und Qualitätsanspruch: Die fernsehspielartige Aufzeichnung.
in: Lemke, Inga (Hrsg.): Theaterbühne – Fernsehbilder.
Verlag Müller-Speiser, Anif; 1998

Finter, Helga: Theatre in the Society of the Spectacle.
in: Voigts-Virchow Eckart (Hrsg.): Mediatized Drama Dramatized Media
Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier; 2000

Maintz, Christian: Theater und Film – Historische Präliminarien.
in: Maintz, Christian / Möbert, Oliver / Schumann, Matthias (Hrsg.): Schaulust.
LIT Verlag, Münster et.al.; 2002

Schumann, Matthias: „Da Capo“ oder der verschwenderische Augenblick – Zur Disposition der Vergänglichkeit in Theater und Aufzeichnung.
in: Maintz, Christian / Möbert, Oliver / Schumann, Matthias (Hrsg.): Schaulust.
LIT Verlag, Münster et.al.; 2002

Bolwin, Rolf: Rechtliche Aspekte im Verhältnis Theater-Fernsehen.
in: Bolwin, Rolf / Seibert, Peter (Hrsg.): Theater und Fernsehen.
Westdeutscher Verlag, Opladen; 1996

Schanze, Helmut: Theater und Fernsehen im Kontext “Neuer Medien”.
in: Bolwin, Rolf / Seibert, Peter (Hrsg.): Theater und Fernsehen.
Westdeutscher Verlag, Opladen; 1996

Nuy, Sandra / Petry, Bettina: Auf der Suche nach den schönen Bildern – C. Rainer Eckes Regiearbeiten für „Die aktuelle Inszenierung“.
in: Bolwin, Rolf / Seibert, Peter (Hrsg.): Theater und Fernsehen.
Westdeutscher Verlag, Opladen; 1996

Rosenstein, Doris: Theater im Kulturmagazin – zwischen Information und Kritik.
in: Bolwin, Rolf / Seibert, Peter (Hrsg.): Theater und Fernsehen.
Westdeutscher Verlag, Opladen; 1996

Schuhen, Gregor: Diva Histerie Mord – Starkult und Theaterkunst in Francois Ozons „8 Femmes“.
in: Lommel, Michael / Maurer Queipo, Isabel / Rissler-Pipka, Nanette (Hrsg.): Theater und Schaulust im aktuellen Film.
transcript Verlag, Bielefeld; 2004

Werckmeister, Johanna: Die zweite Regie: Formen audiovisueller Adaption des Musiktheaters. Dargestellt am Beispiel von Bizets Carmen.
in: Lemke, Inga (Hrsg.): Theaterbühne – Fernsehbilder.
Verlag Müller-Speiser, Anif; 1998

Röttger, Kati: F@ust vers. 3.0: eine Theater und Medien Geschichte.
in: Balme, Christopher / Moninger, Markus (Hrsg.): Crossing Media.
epodium Verlag, München; 2004

Balme, Christopher: Theater zwischen den Medien: Perspektiven theaterwissenschaftlicher Intermedialitätsforschung.
in: Balme, Christopher / Moninger, Markus (Hrsg.): Crossing Media.
epodium Verlag, München; 2004

Bäumer, Rolf M.: Rettung des Theaters im Film – Zerstörung des Theaters im Fernsehen?
in: Bolwin, Rolf / Seibert, Peter (Hrsg.): Theater und Fernsehen.
Westdeutscher Verlag, Opladen; 1996

Artikel:

Facius, Gernot: Kultur im Abwärtstrend
in: Das Parlament Nr. 34-35/05
Deutscher Bundestag, Berlin, 2005

Gorkow, Alexander: Achtung! Dieses Interview wird Ihr Leben ändern.
in: Süddeutsche Zeitung vom 15.04.2006
Süddeutscher Verlag, München, 2006

Hartmann, Kathrin: Blick zurück ins Glück.
in: Neon 04/06
Verlag Neon Magazin, Hamburg; 2006

Ohland, Angelika: Zurück ins Spiel!
in: Sonntagsblatt 10/1999
Hansisches Druck- und Verlagshaus, Frankfurt am Main, 1999

Schauerhammer, Lutz: Haußmanns Kabale und Liebe.
in: Neue Solidarität Nr. 43/2005
Dr. Böttiger Verlag, Wiesbaden; 2005

Seibt, Gustav: Schlampe ’06.
in Süddeutsche Zeitung vom 28.04.2006
Süddeutscher Verlag, München, 2006

Strunz, Dieter: Romeo trifft Julia an einer Tankstelle in Verona Beach.
in: Berliner Morgenpost vom 22.02.1997
Springer Verlag, Berlin; 1997

Wengierek, Reinhard: Teenager-Thriller.
in: Die Welt vom 07.10.2005
Springer Verlag, Berlin; 2005

Internetquellen:

ARD (Hrsg.): Sendungen im Ersten A-Z.
04.05.2006, ARD 1, http://www.daserste.de/a-z/default_dyn~position,0~cm.asp

ARTE G.E.I.E. (Hrsg.): ARTE Kultur.
04.05.2006, Arte 1, http://www.arte-tv.com/de/kunst-musik/ARTE-Kultur/261666.html

Bartella, Raimund: Bündnis für Theater: Wir brauchen einen neuen Konsens.
01.2006, Uni Hildesheim, http://muz07.rz.uni-hildesheim.de/theaterpolitik/theaterpolitik/text23.htm

Bergen, Werner von: Comeback der Legenden.
28.04.2006, ZDF Jahrbuch 2, http://www.zdf-jahrbuch.de/2005/programmarbeit/vonbergen.html

Bergmann, Wolfgang: Vom Staube befreit.
28.04.2006, ZDF Jahrbuch 1, http://www.zdf-jahrbuch.de/2005/programmbouquet/bergmann.html

Bundeskanzleramt (Hrsg.): Kunstbericht 2004.
2004, BKA, http://www.bundeskanzleramt.at/Docs/2005/4/19/Kunstbericht.pdf

Corinth, Ernst: Romeo + Julia.
1999, Gymnasium Borghorst 1, http://www.gymnasium-borghorst.de/romeo/corinth.htm

Deutscher Bühnenverein (Hrsg.): Massive Einschnitte bei Theater- und Orchesterzuschüssen.
15.09.2005, Bühnenverein 2, http://www.buehnenverein.de/presse/presse_details.php?id=144&art=mitteilung&start=0&qry=

Deutscher Bühnenverein (Hrsg.): Theatersituation äußerst angespannt.
22.09.2003, Bühnenverein 3, http://www.buehnenverein.de/presse/presse_details.php?id=93&art=mitteilung&start=45&qry=

Deutscher Bühnenverein (Hrsg.): Auswertung und Analyse der repräsentativen Befragung von Nichtbesuchern deutscher Theater.
23.01.2003, Bühnenverein 4, http://www.buehnenverein.de/upload/presse/451d_NB-Analyse.pdf

Encke, Nadja: Kalte Herzen.
07.2005, Goethe 2, http://www.goethe.de/wis/pre/thm/de779927.htm

Engelhardt, Babara: Die Welt als ein Käfig.
2004, Goethe 1, http://www.goethe.de/kug/pro/stuecke/dobbrow.htm

Erhardt, Bettina: Die Macht des Zuschauers.
09.2005, Goethe 3, http://www.goethe.de/wis/pre/thm/de889337.htm

Gebühreneinzugszentrale (Hrsg.): Gebührenübersicht.
10.03.2006, GEZ, http://www.gez.de/door/gebuehren/gebuehrenuebersicht/index.html

GIS Gebühren Info Service GmbH (Hrsg.): Rundfunkgebühren pro Bundesland in Euro ab 01.03.2006.
2006, ORF-GIS, http://www.orf-gis.at/geb_tab.htm

Großegger, Elisabeth: Theater als Weltkulturerbe.
11. 2003, ORF 1, http://science.orf.at/science/news/94917

Institut für Theater- und Medienwissenschaft der Friedrich-Alexander-Universität Nürnberg-Erlangen (Hrsg.): Exposé zum Thema und zu den Sektionen.
20.02.2006, Theater-Medien 1, http://www.theater-medien.de/kongress/pdf/TK06_Expose.pdf

Internet Movie Database Inc. (Hrsg.): Business Data for Romeo and Juliet.
o.J., IMDB 1, http://german.imdb.com/title/tt0117509/business

ORF Kundendienst (Hrsg.): Sendungen in ORF 1.
04.05.2006, ORF Kundendienst 1, http://kundendienst.orf.at/sendungsinfos/sendungsprofile/orf1/

ORF Kundendienst (Hrsg.): Sendungen in ORF 2.
04.05.2006, ORF Kundendienst 2, http://kundendienst.orf.at/sendungsinfos/sendungsprofile/orf2/

Riedner, Fabian: Quotencheck "Angels in America".
21.05.2005, Quotenmeter 1, http://www.quotenmeter.de/index.php?newsid=9908

Statistik Austria (Hrsg.): Kulturausgaben 2003.
2004, Statistik Austria, http://www.statistik.at/fachbereich_03/kulturausgaben03.pdf

Statistisches Bundesamt (Hrsg.): Statistisches Jahrbuch 2005.
2005, Destatis, http://www.destatis.de/download/jahrbuch/stjb6.pdf

Theater in 3Sat (Hrsg.): Kabale und Liebe
08.06.2005, 3Sat 2, http://www.3sat.de/3sat.php?http://www.3sat.de/theater/80168/index.html

Theaterkanal (Hrsg.): „Kabale und Liebe" wurde Publikumserfolg.
06.10.2005, Theaterkanal 1, http://www.theaterkanal.de/fernsehen/zdftheaterkanal/kabale_und_liebe_wurde_publikumserfolg_/

Theaterkanal (Hrsg.): Über den digitalen Theaterkanal des ZDF.
11.2005, Theaterkanal 2, http://www.theaterkanal.de/fernsehen/about/

Walter, Manfred: Ordnungsprinzipien einer sozialen Marktwirtschaft.
10. 2005, PKV, http://www.pkv-financial.de/glossar/te087.htm

Wikimedia (Hrsg.): Fernsehspiel.
22.11.2005, Wikipedia 1, http://de.wikipedia.org/wiki/Fernsehspiel

Wikimedia (Hrsg.): Independentfilm.
27.04.2006, Wikipedia 2, http://de.wikipedia.org/wiki/Independentfilm

ZDF (Hrsg.): Sendungen A-Z.
04.05.2006, ZDF 1, http://www.zdf.de/ZDFde/inhalt/11/0,1872,1000043,00.html

ZDF Pressestelle (Hrsg.): Die Nibelungen.
07.2002, 3Sat 3, http://www.3sat.de/theater/nibelungen.pdf

Sonstige Quellen:

Jacobshagen, Arnold: Skriptum zum Proseminar „Organisation, Recht, Management im Theater“ des Studiengangs „Theater und Medien“ an der Universität Bayreuth.
Sommersemester 2005, Universität Bayreuth, Bayreuth.

Universum Film: 8 Frauen (DVD), 2003.
Regie: Francois Ozon
Darsteller: Catherine Deneuve, Isabelle Huppert, Emanuelle Beart, u.a.

Twentieth Century Fox: „William Shakespeares Romeo und Julia – Special Edition“ (DVD), 2002.
Regie: Baz Luhrmann
Darsteller: Leonardo DiCaprio, Clare Danes, Brian Dennehy, u.a.

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Daten über die Subventionen für die darstellende Kunst in Deutschland aus dem Jahr 2002.
Quelle: http://www.destatis.de/download/jahrbuch/stjb6.pdf

Tabelle 2: Daten über die Besucher der deutschen öffentlich geführten Theater aus dem Jahr 2002.
Quelle: http://www.destatis.de/download/jahrbuch/stjb6.pdf

Tabelle 3: Daten über die deutschen öffentlich geführten Theater aus dem Jahr 2002.
Quelle: http://www.destatis.de/download/jahrbuch/stjb6.pdf

Tabelle 4: Daten über die Subventionen für die darstellende Kunst in Österreich aus dem Jahr 2002.
Quelle: http://www.statistik.at/jahrbuch_2005/pdf/k06.pdf

Tabelle 5: Daten über die Ausgaben des österreichischen Bundes für Kultur aus dem Jahr 2002.
Quelle: http://www.statistik.at/jahrbuch_2005/pdf/k06.pdf

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Die Pantomime/Ausdruckstanz der Tante Augustine
Quelle: Universum Film: 8 Frauen (DVD), 2003; Screenshot des Autors

Abbildung 2: Eine Kulisse wie aus dem Theater
Quelle: Twentieth Century Fox: „William Shakespeares Romeo und Julia – Special Edition“ (DVD), 2002; Screenshot des Autors.

Abbildung 3: Vorstellung von Julia Vater mittels Texttafel.
Quelle: Twentieth Century Fox: „William Shakespeares Romeo und Julia – Special Edition“ (DVD), 2002; Screenshot des Autors.

Anhang

Inhaltsverzeichnis Anhang

Interview mit Dr. Sandra Nuy 109

Berechnung des Durchschnittspreises einer
Theaterkarte für das Wiener Volkstheater 117

Email von Sabine Knott (ARD) vom 16.03.2006 118

Interview Wolfgang Bergmann mit Thorsten Herres (infosat) 120

Interview Wolfgang Bergmann mit Zeitschrift „cast“
(Alexandra Scheper) 123

Rede von Wolfgang Bergmann anlässlich des Symposiums
„future theatre“ 130

Pressetext zu „Johann Wolfgang von Goethe: Faust“ 139

Begleitheft zur DVD „William Shakespeares Romeo und Julia“ 157

Verzeichnis der CD-ROM 158

Dr. Sandra Nuy wurde 1969 in Kleve geboren. Nach ihrem Studium der Germanistik, Soziologie und Politikwissenschaften an der Universität Siegen war sie sechs Jahre lang wissenschaftliche Mitarbeiterin im Teilprojekt „Theater im Fernsehen“ an der Universität Siegen. 1999 machte sie ihren Doktor der Philosophie und arbeitete danach freiberuflich in mehreren Kulturprojekten. Seit Dezember 2002 ist Dr. Nuy wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Siegen im Studiengang Social Science mit Schwerpunkt Media Studies.[269]

Dr. Nuy hat das Buch „Arthur Schnitzler ferngesehen“ veröffentlicht, das sich mit der Geschichte des Theaters im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland bis 1989 beschäftigt. Des Weiteren ist sie Herausgeberin von mehreren Tagungsdokumentationen und arbeitete an der Herausgabe des auch für diese Arbeit verwendeten Buches „Theater und Fernsehen. Bilanz einer Beziehung“ mit.

Das Interview wurde per Email geführt.

Frau Dr. Nuy, worin sehen Sie die Unterschiede in der Rezeption bei Theater, Film/Kino und Fernsehen?

1. Unterschiede im Ort: Theater und Film/Kino sind öffentliche Orte, Fernsehen findet im privaten Raum statt.

2. Unterschiede in der Situation: Theater und Kino sind in der Regel auf größere Zuschauergruppen (Publikum) ausgerichtet, d.h. die Rezeption findet kollektiv

269 Bild: http://www.fb1.uni-siegen.de/politik/mitarbeiter/nuy/nuy_05.jpg Text: vgl. http://www.fb1.uni-siegen.de/politik/mitarbeiter/nuy/veroeffentlichungen.html sowie http://www.fb1.uni-siegen.de/politik/mitarbeiter/nuy/kurzvita.html

statt wohingegen Fernsehen häufig alleine rezipiert wird. Die Rezeption von Theater und Film ist also mit einer sozialen Situation verbunden, die Fernsehrezeption in der Regel nicht (sieht man von dem Fall ab, dass sich Freunde zum Fernsehgucken verabreden oder Fußballspiele auf Leinwände in Kneipen projiziert werden). Dies bedeutet: Der Besuch von Theater und Kino erfordert einen Aufwand: man muss sich anziehen, aus dem Haus gehen, eine Eintrittskarte kaufen und für die Zeit der Vorstellung still sitzen. Fernsehen kann man u.U. auch nackt, man kann während dessen herumlaufen und zahlt für das so genannte „Free-TV“ nur die monatlichen Rundfunkgebühren. Theater- und Kinopremieren können auch zu gesellschaftlichen Ereignissen werden.

3. Ästhetische Unterschiede: Theater ermöglicht eine selbstbestimmte Wahrnehmung, d.h. der Zuschauer entscheidet selbst, auf welche Elemente des Bühnengeschehens er sich konzentriert. Theater hat ferner ein größeres Stilisierungspotenzial, d.h. das Theater kann behaupten, wo Film und Fernsehen eine an unserer Alltagswahrnehmung orientierte Wahrscheinlichkeit herstellen müssen. Bei Film und Fernsehen sehen wir immer mit den Augen des Regisseurs. Wir können den Bildausschnitt nicht selbst wählen, sondern müssen dem Einstellungswechsel folgen, den Regie und Schnitt vorgeben.

4. Technische Unterschiede: Bei Film und Fernsehen ist die Kamera das technische Vermittlungsinstrument; im Theater sind wir gleichzeitig mit den Schauspielern zugegen. Wir sehen das Spiel, in dem Moment, wo es entsteht. Dieser Moment ist nicht wiederholbar (Transitorik des Theaters). Film und Fernsehen hingegen sind grundsätzlich reproduzierbar. Bei einer ‚normalen‘ Rezeption wird zwar weder der Kinofilm noch die Fernsehsendung vor- und zurückgespult - doch Distributionsmedien wie Video, DVD, Internet ermöglichen eine zeitlich diskontinuierliche Rezeption.

Was ist sinnvoller? Theater in den Hauptprogrammen (ARD, ZDF) oder in eigenen Spartenkanälen?

Wenn Sie mit Spartenkanälen nicht nur den Theaterkanal, sondern auch 3sat und arte meinen, finde ich es durchaus folgerichtig, Theater in diesen Kulturkanälen anzubieten. Das Rezeptionsverhalten der Zuschauer hat sich in meinen Augen geändert. Die Diversifizierung der Programme hat mittlerweile in den Köpfen der Zuschauer zu der Annahme geführt, dass es für jedes Genre quasi einen eigenen Sender gibt. Also wird man auch das Theater erst mal auf den Kulturkanälen suchen. Insofern ist es sinnvoll. Gleichzeitig ist es eine Form von Ab- oder Umwertung zum Special-Interest-Program, wenn Theater nicht mehr in den Hauptprogrammen mit ihrer Mehrheitszielgruppe angeboten wird. Dies liegt aber ein Stück weit am Theater selbst, das um seine gesamtgesellschaftliche Relevanz immer wieder neu kämpfen muss und in dem Zusammenhang manchmal von einer erschreckenden Belanglosigkeit ist.

Und worin liegen die Gründe für diese Belanglosigkeit? Ist die Qualität falsch oder einfach die Reichweite nicht gegeben?

Die Qualität lässt oft zu wünschen übrig. Wobei ich das auf Köln und das Rheinland beschränken muss. Hier gehe ich oft ins Theater, so dass ich mir ein Urteil erlauben kann. Sicher ist es auch ein Problem der überregionalen Wahrnehmung. Ich reise nicht für jede Premiere nach Berlin. Da könnte das Fernsehen zu einer größeren Reichweite führen.

Inwiefern hat auch das Fernsehen Sehgewohnheiten hier verändert? Haben wir keine Geduld mehr? Im Fernsehen ist man bei einer Theaterübertragung viel weniger gewillt 3 Stunden durchzuhalten als im Theater selbst. Im Kino ist das auch anders, da rennen die Massen in Filme wie „King Kong“ oder „Herr der Ringe“, die für einen Kinofilm auch ewig dauern. Was macht das Theater falsch? Um mal provokant zu fragen.

Um mal genau so provokant zu antworten: Der Fehler ist, dass man im Theater kein Popcorn essen darf. Das Fernsehen hat unsere Wahrnehmungsgewohnheiten extrem verändert. Das Zeitempfinden ist ein völlig anderes geworden. Dass die Langfilme solche Erfolge an den Kinokassen haben, überrascht mich auch sehr. Ich denke, dies hat etwas mit dem Eventcharakter zu tun.

Das Theater hingegen zählt für die Masse derjenigen, die man neuerdings als bildungsferne Schichten bezeichnet, zur Hochkultur. Die Schwellenangst ist recht hoch: Wie muss ich mich verhalten? Was ziehe ich an? Verstehe ich was die da sagen? Das soziale Verhaltensreglement am Theater ist viel restriktiver als im Kino, was zu Unsicherheit und Überforderung, vielleicht auch Überdruss führt. Und vom Kino ist man es gewöhnt, dass man dort essen, trinken und knutschen kann. Früher konnte man sogar rauchen. Die Atmosphäre ist also wesentlich ungezwungener.

Dann ließe sich noch eine Menge über das Marketing des Theaters sagen, das viel Nachholbedarf hat, um neue Zuschauer zu gewinnen und zu binden. Aber das ist ja gar nicht unser Thema. Nur eins noch: Das Schauspiel Köln hat mit Grundy Ufa TV zusammen „Schnitzler Unter uns“ herausgebracht. Die Darsteller der Soap „Unter uns“ haben eine Schnitzler-Collage gespielt. Die Qualität hat sehr zu wünschen übrig gelassen, doch die Vorstellungen waren alle ausverkauft und das Kalkül, Fans der Serie (vielleicht zum ersten Mal) ins Theater zu locken, ist aufgegangen.

Ist diese Schwellenangst noch so bedeutsam? Man kann inzwischen ja auch mit der Jeans ins Theater gehen und wird kaum noch schief angeschaut.

Sicher kann man in Jeans ins Theater gehen, aber es gibt eine Untersuchung von Bernd Günter (Uni Düsseldorf) über die Nichtbesucher von Theatern - und da ist bei Jugendlichen die Kleiderordnung durchaus noch von Belang.

Wird diese Angst der „bildungsfernen Schichten“ nicht auch vom Theater genährt um unter sich bleiben zu können?

Nein, die Theater sind so verzweifelt, weil sie Publikum brauchen, um die Subventionen zu rechtfertigen, dass sie sich sehr bemühen, neue Zielgruppen zu erschließen. Mal mit mehr, mal mit weniger Erfolg.

Kann das Theater im Fernsehen eine Möglichkeit sein, Menschen für das Theater zu interessieren, die vorher keinen Zugang zu Theater hatten?

Wenn Sie hier von Aufzeichnungen ganzer Inszenierungen sprechen: Nein. Trotz aller Bemühungen ist „Theater im Fernsehen“ zu wenig fernsehgerecht, um Leute zu begeistern, die nicht ohnehin ins Theater gehen. Theaterfilme können da anderes leisten, unlängst lief ja „Lulu“ mit Jessica Schwarz auf arte, möglich, dass hier über die Schauspielerin bzw. den Star Interesse geweckt wird.

Features, Reportagen oder Ankündigungen wiederum haben einen gewaltigen Werbeeffekt. Aber um da konkretes sagen, müsste man eine empirische Untersuchung durchführen.

Ist das Theater im Fernsehen also wieder nur für Theatergänger gedacht?

Auch hier wieder die Frage: Worüber reden wir? Alle 1:1-Verfahren (ob Live oder Aufzeichnung) erreichen eher den Theatergänger, der es nicht schafft, zum Berliner Theatertreffen zu fahren, aber wissen möchte, welche „bemerkenswerten Inszenierungen“ es denn gegeben hat.

Theaterfilme und Theaterberichterstattung sind m.E. auf beide Zielgruppen ausgerichtet: Theatergänger und die große Gruppe des potenziellen Publikums.

Dem ZDF erscheint das Theater als Event offensichtlich die einzige Form zu sein, Theater noch im Hauptprogramm präsentieren zu können. Ich denke hier an Peter Steins „Faust“ oder die „Nibelungen“.
Muss das Theater seinen Event-Charakter herausstellen, um im Fernsehen überleben zu können?

Ja. Dies kann man kritisieren, sicher auch mit guten Gründen. Dennoch bin ich davon überzeugt, dass dem so ist.

Aber ist das Theater nicht immer Event? Auch in seiner ursprünglichen Form? Ist es nicht immer etwas besonderes, wenn man ins Theater geht? Wäre dann die Umsetzung nicht sogar dem Theater näher, wenn sie sich im Alltagsmedium Fernsehen als Event präsentiert?

Wie definieren Sie Theater, wie definieren Sie Event? Ich halte es mit Peter Brook und seiner berühmten Definition des leeren Raums, dass nämlich - sinngemäß - alles was zur Theaterhandlung nötig ist, ein Mann ist, der einen Raum durchquert und ein anderer, der ihm dabei zusieht. Die Dialektik aus Spiel und Zuschauen, die hier angesprochen wird, hat nicht notwendigerweise etwas mit Event zu tun.

Welche Bedeutung haben Big Budget-Produktionen aus Amerika, wie „Romeo und Julia“ von Baz Luhrmann oder „Angels in America“ von Mike Nichols für das Theater in den Medien? Wie sind sie zu bewerten? Sind Sie eine eigenständige Inszenierung mit künstlerischem Anspruch oder bloß Hollywood-Kommerz? Helfen Sie dem Theater sich neue Zielgruppen zu erschließen?

Die Bedeutung ist in meinen Augen schwer zu ermessen. Diese Theaterfilme sind eine eigenständige Form, die es seit Beginn der Filmgeschichte gegeben hat und weiter geben wird, so lange Hollywood-Regisseure Lust auf die Verfilmung von Dramen haben. Bewerten muss man die Filme an dem, was sie wollen. Es gibt

viele gute Theaterfilme, die auch Teil der Filmgeschichte sind - Denken Sie nur an Murnaus „Faust“-Film oder „Macbeth“ von Orson Welles. Auf der anderen Seite steht die Unterhaltung: Gerade in jüngerer Zeit ist ja auch die eine oder andere Oscar-Wilde-Adaption in die Kinos gekommen. Das sind legitime Formen, Theaterliteratur zu inszenieren. Und warum kein Geld damit verdienen?

Zu Ihrem Beispiel: „Romeo und Julia“. Wo die bildästhetische Umsetzung überzeugte, bleibt das Problem der Sprache. Die altertümliche Vers-Übersetzung, die in der Synchronisation verwendet wurde, war befremdlich. Aber dies erzeugt auch positive Brüche. Es ist schwer, hier eine allgemein gültige Aussage zu treffen. Nötig ist dazu in meinen Augen eine Forschungsmethode, die sich ihrem Gegenstand empirisch nähert und Theaterbesucher nach Gründen und Motivationen fragt.

Welche Zukunftschancen sehen Sie für das Theater in Fernsehen und Film? Wird das Theater auch neue Wege der Zusammenarbeit mit den neuen, digitalen Medien finden müssen? Welche könnten das sein?

Die Zukunftschancen für das Theater in Fernsehen und Film sind meiner Meinung nach gar nicht so schlecht:

- da wäre die Theaterberichterstattung, gerade die beginnende Regionalisierung (Stichwort Metropolenfernsehen) bietet hier Möglichkeiten über das Theater vor Ort, seine Vorstellungen, Mitarbeiter, Werkstätten etc., zu berichten
- (Live-)Übertragungen und Aufzeichnungen von wichtigen Ereignissen wird es vermutlich auch weiterhin geben (Chronistenpflicht des Fernsehens – gilt auch für die Berichterstattung)
- Theaterfilme als freie Adaption
- Wiederholung von historischen Theaterfilmen und Aufzeichnungen theatergeschichtlich relevanter Inszenierungen

Meiner Meinung nach wird sich Theater auch in Zukunft sowohl in den frei empfangbaren Kulturkanälen und Dritten Programmen als auch in den digitalen Special-Interest-Kanälen abspielen. Und solange das Theater die Schauspieler ausbildet, die dann das Gesicht des deutschen Films prägen (vgl. Jürgen Berger in der Süddeutschen Zeitung vom 1./2.4.06) Euro solange wird die Beziehungsgeschichte von Theater und Fernsehen weitergehen.

Sicher muss das Theater offen sein auch für die Zusammenarbeit mit den digitalen Medien - hier denke ich aber eher an Servicefunktionen für das Publikum, also neue Marketingwege. Ästhetisch gesehen gibt es ja bereits jetzt eine vielfältige Auseinandersetzung des Theaters mit den digitalen Medien, allerdings mehr im Tanz als im Sprechtheater. Hier wird die Entwicklung weitergehen. Und inwieweit dann auch das Sprechtheater davon profitiert, wird man sehen.

Vielen Dank für das Interview.

Berechnung des Durchschnittspreises einer Theaterkarte für das Wiener Volkstheater

	Kategorie	Anzahl Plätze	Preis 1	Preis 2	Durchschnitt-spreis	Anzahl Plätze x Durch-schnittspreis
	I	100	40	36	38	3800
	II	195	36	30,5	33,25	6483,75
	III	176	30,5	25,5	28	4928
	IV	115	25,5	20	22,75	2616,25
	V	51	23	18	20,5	1045,5
	VI	77	18	13	15,5	1193,5
	VII	146	13	7,5	10,25	1496,5
	VIII	31	1,98	1,98	1,98	61,38
Summe		891				21624,88
Durchschnitt-spreis:	21624,88 / 891 = 24,27034792					

Email von Sabine Knott (ARD) vom 16.03.2006

Sehr geehrter Herr Wimmer,

vielen Dank für Ihre e-mail und für Ihr Interesse am Ersten Deutschen Fernsehen. Warum die Zuschauer die Serie „Engel in Amerika“ nicht ansehen wollten, wissen wir nicht. Tatsache ist, dass die Serie mit Einschaltquoten zwischen drei und fünf Prozent ein außerordentlicher Misserfolg war.

Bezüglich des Erfolgs in den USA müssten Sie bitte selbst recherchieren.

Ich füge diesem Schreiben unseren Auszug aus dem Sendearchiv zur Serie bei. Bitte wenden Sie sich mit weiteren Fragen an die Kollegen bei der Filmredaktion Degeto in Frankfurt (e-mail: degeto@degeto.de).

Viel Erfolg bei Ihrer Arbeit; mit freundlichen Grüßen

Sabine Knott
ARD-Zuschauerredaktion
Erstes Deutsches Fernsehen
Tel. 089/5900-3344
Fax 089/5900-4070
e-mail: info@DasErste.de
http://www.DasErste.de

-----Ursprüngliche Nachricht-----
Von: DasErste.de [mailto:usermanager@online.daserste.de]
Gesendet: Donnerstag, 16. März 2006 13:35

An: Zuschauerredaktion
Betreff: Frage / Kommentar

Von: Florian Wimmer
Email: flowif@gmx.de

Frage / Kommentar:
Sehr geehrte Damen und Herren!

Ich schreibe im Moment an meiner Diplomarbeit zum Thema „Theater im Fernsehen“ an der Fachhochschule St. Pölten/Österreich. Im Rahmen meiner Arbeit möchte ich ein Kapitel der Umsetzung des Theaterstücks „Angels in America“ widmen, die letztes Jahr vom 13.05. - 16.05. in der ARD lief.
Ich hätte nun einige Fragen zur Ausstrahlung:

- Wie erklärt man sich die mäßigen Einschaltquoten von im Durchschnitt nur 0,58 Millionen Zuschauern trotz der Star-Besetzung des Films? Ist Theater im Fernsehen immer noch schwer zu vermitteln oder lag es an der späten Sendezeit?
- Wissen Sie ob der Film auf HBO in den USA erfolgreicher lief?
- Wertet man die Zuschauerresonanz als Erfolg, da die Zahlen im Vergleich zu anderen Theaterverfilmungen zufriedenstellend sind oder als Mißerfolg?

Ich würde mich freuen, wenn Sie meine Fragen beantworten könnten bzw. mich an jemand vermitteln könnten, der mir Auskunft geben kann.

Vielen Dank bereits im Voraus und mit freundlichen Grüßen

Florian Wimmer

Interview Wolfgang Bergmann mit Thorsten Herres (infosat)

Welche Inhalte und Formate wird der Theaterkanal neben Theateraufführungen bieten?

Kernstück unseres Programms sind natürlich die Theateraufzeichnungen, von denen an fast jedem Sendetag drei zu sehen sein werden. Außer Sprechtheater bietet der Theaterkanal auch Tanz- und Figurentheater sowie Kleinkunst. Dazu kommen zahlreiche zu den Stücken passende Dokumentationen und Portraits sowie Gesprächssendungen, welche die Protagonisten vorstellen und die Zusammenhänge, in denen ihre Arbeiten an den Bühnen entstehen, für ein breiteres Publikum verständlich machen. Außerdem zeigt der ZDF Theaterkanal täglich um 19.00 Uhr „Leporello“, ein von unserer Redaktion produziertes Magazin mit Tipps, Clips und Informationen aus der Theaterwelt.

Bei der digitalen Verspartung werden bei einigen TV-Sendern einzelne Sendungen auch „in Schleife“ gesendet, d.h. immer wieder am Tag wiederholt. Wird der Theaterkanal auch ein solcher Wiederholungskanal oder wird es rund um die Uhr immer Neues im Theaterkanal geben?

Wie alle digitalen Programme bietet auch der Theaterkanal dem Zuschauer die Möglichkeit, seine Sendung am Tag seiner Wahl zu betrachten. Das komplette Programm einer Woche kommt weitere sechs Wochen in eine Sendeschleife, jeder Wochentag jeweils um einen Tag nach vorne versetzt. So ist jede Sendung an jedem Wochentag einmal zu sehen. Nach sieben Wochen gibt’s einen neuen Spielplan.

Viele Politiker befürchten die weitere Verspartung des ZDF und sprechen schon zynisch vom noch zu startenden „öffentlich-rechtlichen Anglerkanal“. Wurden

durch den Theaterkanal neue Arbeitsplätze innerhalb des ZDF geschaffen und wie viele Leute sind überhaupt derzeit in der Lage, den neuen Sender im ZDF-Digitalpaket zu empfangen?

„Seasons", das Programm für Angler und Jäger im Bouquet von Premiere World, hat diese Sparte ja zum Bedauern aller öffentlich-rechtlichen und privaten Speisefische bereits für 20,- DM zusätzliche Gebühren im Monat besetzt. Nein, im Ernst, das ZDF wird sich bei seinen digitalen Programmen auf seine Stärken besinnen, und die liegen in den Bereichen der seriösen Information und der anspruchsvollen Unterhaltung. Für den Theaterkanal wurden exakt vier neue Stellen geschaffen, für ein neues Programm bleiben die Personalkosten also äußerst gering. Außerdem arbeiten diese Kollegen auch für 3sat und arte. Zum Sendestart erreicht der Theaterkanal knapp eine Million Haushalte, wir hoffen jedoch bereits 2001 die 2-Millionen-Hürde zu überspringen.

Wird der Theaterkanal der letzte Baustein im Bouquet von ZDF.vision sein oder werden Ihres Wissens weitere Programme dieser Art folgen?

Zu Beginn des Jahres 2000 wird das ZDF auch dem häufig geäußerten Wunsch nach mehr Hintergrundinformationen nachkommen und mit einer eigenständigen Reportage- und Dokumentationsschiene das Angebot von ZDF.infoBox, dem digitalen Ratgeber- und Servicekanal, erweitern. Gerade auf dem Gebiet der Reportagen und Dokumentationen verfügt das ZDF nicht nur über international anerkannte Kompetenz, sondern auch über umfassendes Programmmaterial. In Vorbereitung befindet sich außerdem der programmbegleitende Datendienst ZDF.digitext, eine Weiterentwicklung des analogen Videotextes für die digitale Welt. Gemäß den Bestimmungen des neugefassten Rundfunkstaatsvertrages können auch Programme anderer Veranstalter, sogenannte „Invited Channels", in das Bouquet aufgenommen werden. Das ZDF steht darüber mit einer Reihe von Fernsehsendern in Verhandlung. Endgültig abgeschlossen soll die Ausgestaltung des digitalen Programmbouquets am 1. April des Jahres 2000 sein.

Theater ist immer auch ein audiovisuelles Erlebnis. Viele Leute werden lieber ins Theater gehen, als sich die Aufführung im Fernsehen anzuschauen. Ist geplant, dass audiovisuelle Erlebnis digital attraktiv zu machen, z.B. mit Dolby Digitalton oder der Auswahl verschiedener Kameraperspektiven?

Vorausschicken möchte ich eine Prämisse: Der Theaterkanal versteht sich als Unterstützung der weltweit einzigartigen Theaterlandschaft Deutschlands, wir möchten die Zuschauer auch dazu animieren, wieder selbst das Erlebnis einer Aufführung vor Ort zu genießen. Für diejenigen, die – warum auch immer – nicht in der Lage sind, selbst ins Theater zu kommen, versuchen wir natürlich, bei unseren Neuproduktionen mit dem Einsatz neuester Technik das Live-Erlebnis so gut wie möglich auf dem Bildschirm zu vermitteln, dazu gehören auch 16:9 Bildformate, Dolby Surround Digital Ton und der Einsatz verschiedener Kameraperspektiven, die zwischen Theater- und dem Fernsehregisseur genauestens abgesprochen sind. Aber letztlich ist es nicht nur eine Frage der Technik, ob und inwieweit der Theaterkanal mit seinen unverwechselbaren Angeboten auch sein Publikum findet. Dazu gehören auch neue Formen der Vermittlung, die wir im Zusammenwirken mit den Theatern und deren riesigem Kreativpotenzial entwickeln wollen.

Die Fragen stellte Torsten Herres, infosat

Interview Wolfgang Bergmann mit Zeitschrift „cast“ (Alexandra Scheper) 17. Mai 2005

Noch ist es eine Minderheit, die den „ZDFtheaterkanal“ digital via Satellit oder Kabel empfangen kann. Aber weil der Theaterkanal mehr ist als ein Sender, haben alle Fernsehzuschauer etwas davon, denn er ist gleichzeitig Produzent aller Theatersendungen in der ZDF-Programmfamilie. Neuproduktionen sind in 3sat, ARTE, Phoenix und im ZDF-Hauptprogramm zu sehen. Seit über fünf Jahren bringt der Theaterkanal die Bühne ins Wohnzimmer all derer, die sonst die Schönen Künste im TV-Medium vermissen.

Interview mit Wolfgang Bergmann, Leiter des ZDFtheaterkanals

Wie viele Leute sehen den digitalen Theaterkanal?

Das weiß ich nicht. Die technische Verbreitung liegt bei etwa 10 Prozent. Einschaltquoten gibt es nicht. Was wir haben, ist ein Respons von real existierendem Publikum, das schreibt, anruft, mailt. Und der ist erstaunlich für so ein eher kleines Programm. Das hat nichts mit der immensen Zahl von Zuschauern zu tun, sondern damit, dass es eine sehr aktive und über das Programm außerordentlich glückliche Zuschauerminderheit ist. Viele Leute, die das Fernsehen aufgegeben hatten, werden via Theaterkanal für das Medium zurückerobert. Es gibt wirklich Leute, die anrufen und beschreiben, dass sie den Receiver wegen des Theaterkanals kaufen.

Wollten Sie nicht Leute durch das Fernsehen an das Theater heranführen? Jetzt führen sie Leute durchs Theater an den Fernseher.

Ja. Ich weiß nicht, ob wir das wollten, aber es ist so. (lacht)

Theater und Fernsehen werden oft als verfeindete Brüder wahrgenommen. Leisten Sie Versöhnungsarbeit?

Ästhetisch sind das zwei feindliche Brüder, gar keine Frage. Sie haben aber etwas miteinander zu tun, schon dadurch, dass sie viel Personal gemein haben. Aber es sind zwei Medien, die eine zusätzliche Wand unterscheidet, nämlich die fünfte Wand. Die vierte Wand ist im Theater immer ein Thema gewesen, nämlich die unsichtbare Wand zwischen Bühne und Publikum. Wenn diese Wand aber aus Glas ist wie beim Fernsehen, dann wird die Sache anders. Aber eigentlich ist es beim Fußball ja genauso: Die Anwesenheit im Stadion mit Dosenbier – ach nein, das ist ja inzwischen verboten – aber mit Bratwurstgeruch kann nicht ersetzt werden. Ich bin neulich im Stadion gewesen, da fiel ein Tor. Das habe ich nicht richtig gesehen und gedacht, es muss doch die Wiederholung kommen. Sie kam aber nicht. Also, Fußball im Stadion hat nichts zu tun mit Fußball im Fernsehen, und Theater auf der Bühne hat wenig zu tun mit Theater im Fernsehen. Lustig ist nur, dass über das eine viel und über das andere gar nicht geredet wird.

In beiden Fällen geht es nicht um Abbildung allein. Was ist die Hauptintention des Theaterkanals?

Wir wollen drei Dinge. Die Hauptfunktion ist Informieren. Das kann Fernsehen auch am besten: Informationen vermitteln, Lust machen - übrigens auch, ins Theater zu gehen. Das zweite ist: Wir wollen dokumentieren. Es ist mit der Aufzeichnungstätigkeit eine visuelle Enzyklopädie des deutschsprachigen Theaters entstanden. Die wollen wir fortschreiben. In all ihrer Unzulänglichkeit vielleicht auch. Durch diese Filmdokumente ist zum ersten Mal in seiner Geschichte das flüchtigste Medium der Schönen Künste ein bisschen besser dokumentierbar geworden. Es ist ungeheuer wertvoll, sich eine Kortner-Inszenierung heute noch

mal anzuschauen. Diese aufgenommenen Inszenierungen sind vergleichbar mit einer guten Flasche Rotwein. Je länger sie im Keller liegen, desto wertvoller und besser werden sie.

Für viele ist „abgefilmtes Theater“ nicht interessant, nicht stimmig.

„Abgefilmtes Theater“ ist ja fast ein Schimpfwort. Das ist aber töricht, denn man kann ganz wunderbare Fernsehadaptionen von Stücken machen, auch aufwendig und filmisch umgesetzt. Das kommt immer auf die Inszenierung, die Zeit, die man hat, und die Aufzeichnung an. Wir haben in einer Reihe von Beispielen gezeigt, dass das sehr gut und publikumsfreundlich gelingen kann.

Und die dritte Aufgabe des Theaterkanals?

Wir wollen selbst Bühne sein – wie jetzt mit den Theaterfilmen zum Beispiel. Das hat es schon immer mal gegeben, dass Theaterstoffe Grundlage für einen Spielfilm waren, aber schon lange nicht mehr und im Fernsehen erst recht nicht. Wir wollen eine elektronische Bühne sein, in dem sich Theater mit den Mitteln des Films und des Fernsehens selbst seinen Weg sucht und ausdrückt. Vielleicht – wenn Sie so wollen – in einer guten Volkstheater-Tradition. Theater muss raus aus den Tempeln, rein in die Wohngebiete. Dasselbe muss man in der Mediengesellschaft tun. Und da setzen wir mit unserer Arbeit an. Es kann ja nicht angehen, dass ausgerechnet im Mutterland des Theaters, in Deutschland, das Verhältnis zwischen Film- und Theaterstoffen so verkümmert in den letzten Jahrzehnten. Die Angelsachsen machen uns vor, wie man mit Theaterstoffen Blockbuster machen kann.

Blockbuster sind teuer. Wie viel Geld steht Ihnen zur Verfügung?

Wir sind zwei Öltanks. Zum einen ein digitaler Kanal, zum anderen ein Produktionszentrum für Theater in der gesamten Programmfamilie. Das sind im Jahr um

die 100 Produktionen. Vom kleinen Magazin bis zum großen Film. Dafür gibt es einen Etat von etwa 5,5 Millionen Euro, den der Theaterkanal selbst hat. Es gibt aber auch bei 3sat und ARTE Mittel. So dass dieses sehr kärgliche Säckel etwas dicker wird. Es ist auf der anderen Seite auch viel Geld vom Gebührenzahler. Wir versuchen, damit auszukommen, was uns natürlich im Fall von großen Filmproduktionen schwer fällt. Der Etat des Theaterkanals ist an sich für diese Theaterfilme nicht ausgelegt. Das muss man ganz klar sagen.

Und trotzdem, nach „Dämonen“ und „Baal“ setzen Sie die Reihe der Theaterfilme gleich mit drei Neuproduktionen fort: „Kabale und Liebe“, „Lulu“ und „Nachtasyl“.

Erfreulicherweise haben wir gespürt, dass es auch bei vielen Künstlern und Schauspielern geradezu eine Sehnsucht gibt, das zu machen. Sonst würden die Filme nämlich alle nicht zustande kommen. Diese drei Projekte sind aus ganz unterschiedlichen Intentionen und Konstellationen entstanden, aber sie sind alle Leidenschaftstaten. Das ist das Schöne dabei. Für „Nachtasyl“ zum Beispiel gibt es weniger als 400.000 Euro. Das ist natürlich bitter. Aber wir müssen einfach realistisch die Räume sehen, die wir im Augenblick haben. Würden wir es für dieses Geld nicht versuchen, würde es nicht stattfinden. So ist auch „Baal“ entstanden, abends mit dem Produzenten und dem Regisseur Uwe Janson bei einem Glas Rotwein. Wir haben uns gefragt: „Wollen wir den Film in drei oder vier Jahren vielleicht machen oder machen wir ihn jetzt?“ Und dann haben wir gesagt: „Komm, wir machen ihn jetzt.“

In den Theaterfilmen spielen Bühnenschauspieler mit, aber auch bekannte Fernsehgesichter, zum Teil ohne Theatererfahrung. Ist das ein Zugeständnis an die Quote?

Wenn nicht gut gespielt wird, dann wird das nie was beim Theater. Das kann man nicht animieren, nicht backen, nicht zaubern. Deswegen ist es, glaube ich, für

Schauspieler so interessant, hier mitzumachen. Insbesondere für die, die durch Film oder Fernsehen über Nacht berühmt geworden sind und insgeheim wissen, dass Butter und Brot des Berufs ist, Theater spielen zu können. Das muss man sich dann möglicherweise in so mühsamen und strapaziösen Vorgängen wie bei „Nachtasyl“ erwerben. Da finde ich gar nichts Schlimmes dabei und offensichtlich die Mitwirkenden auch nicht. Mir ist wichtig, zu zeigen, dass da Leute sind, von denen die Öffentlichkeit ein vollkommen anderes Bild hat, die sich aber in ihrem Selbstverständnis ganz stark über Theater definieren oder die Sehnsucht haben, sich damit substantiell auseinander zu setzen. Das wusste ich zum Beispiel bei Esther Schweins schon lange, wir arbeiten ja auch in anderen Zusammenhängen miteinander („Foyer“, „Theaterlandschaften“). Dass der Cast bei den Filmen dann nicht mit dem Scheck-Buch gemacht werden kann, das will ich gar nicht bestreiten. Man muss glücklich sein, wenn die Schauspieler überhaupt mitmachen.

Wenn Sie einen Wunsch frei hätten, was würden Sie sich für Ihre Arbeit wünschen?

Ich würde mir wünschen, dass endlich die alles entscheidende und dominierende Währung „Einschaltquote“ einer Währungsreform unterzogen wird. Nun bin ich kein Währungsexperte, aber was wir auf jeden Fall brauchen, um den Verfall der Fernsehkultur aufzuhalten, ist, dass ein anderes Bewusstsein Einkehr hält und zwar nachhaltig. Denn ein nur an Massenkonsum orientiertes Medium kann keinen anderen Weg gehen als den der Nivellierung nach unten. Das ist nicht anders möglich, wenn öffentlich-rechtliche und private Bewerber, die völlig unterschiedliche Aufgaben haben, auf dem gleichen Marktplatz operieren und mit der gleichen Währung bezahlen oder gemessen werden. Mit einer anderen Währung hätten wir es mit unserer Arbeit sicherlich leichter.

Wenn das ZDF seine Berichterstattung über Kultur und Theater in eine Minderheiten-Nische packt und dort seinen Bildungsauftrag bunkert…

Tut es ja nicht. Das ZDF muss man ja dafür loben, dass es so etwas wie den Theaterkanal immerhin ins Leben gerufen hat.

Sie sehen das nicht als Abstellgleis?

Nein, überhaupt nicht. Wir haben damals gesagt, dass die Einrichtung des Theaterkanals mitnichten zur Folge haben darf, dass Theatersendeplätze in den Partner-Programmen verschwinden oder gekürzt werden. Im Gegenteil, das ZDF will durch die Einrichtung des Theaterkanals dafür sorgen, dass mehr Theater ins Fernsehen kommt. Und das ist auch passiert. Ohne den Theaterkanal gäbe es im ZDF solche Großereignisse wie „Faust", „Die Nibelungen" oder jetzt „Kabale und Liebe" nicht. Und die Situation, dass man Theaterinszenierungen nicht mehr um 20.15 Uhr ausstrahlen kann, die haben wir uns ja nicht selber gebaut. Die ist dadurch entstanden, dass sich die gesamte Medienlandschaft unter der Prämisse der gängigen Währung „Quote" komplett verändert hat. Wenn das ZDF jetzt seinen Bildungsauftrag hardcoremäßig umsetzen würde, dann wären wir in einem halben Jahr am Ende, weil in den Zeitungen stehen würde: „5 Prozent Marktanteil – und dafür zahlen wir Gebühren?" Also, es hilft nichts.

Wie sehen Sie die Zukunft des Theaterkanals?

Anfang der 90er-Jahre sah es so aus, als ob Theater komplett aus dem Fernsehen verschwindet. Das war eigentlich beschlossene Sache. Damals kamen wir auf den Plan und sagten, das kann nicht sein. Ich habe die begründete Hoffnung, dass jetzt die Perspektive anders aussieht. Es kristallisiert sich glücklicherweise ein verstärktes Interesse an substantiellen Dingen heraus. Schauspieler und Schauspielerinnen sind es selbst leid, sich nur mit Meterware auseinander zu setzen – und das Publikum ist es eigentlich auch. Insofern bin ich optimistisch, dass wir weiterhin so viele tolle Menschen treffen, die was wollen, die was gestalterisch tun auf dieser Bühne, die wir ihnen anbieten. Das Projekt Theaterkanal ist wirklich angewiesen

auf den kreativen Input der Künstler. Das wird es am Ende ausmachen. Wir selber können es nicht richten, dafür ist unser Salär zu klein und dazu sind wir eine viel zu randständige Erscheinung der gesamten Medienfläche.

Es besteht also keine Gefahr, medienpolitisch ins Aus gedrängt zu werden?

Heute morgen stand nichts in der Zeitung. (lacht)

Rede von Wolfgang Bergmann anlässlich des Symposiums „future theatre“

Symposium „future theater“ am 18./.19. Januar 2003 in Karlsruhe, ZKM Medientheater Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe

Rede von Wolfgang Bergmann, Leiter des ZDF Theaterkanals

Was ist eigentlich das kulturelle Gedächtnis? Und was hat das mit Theater zu tun, gar mit Theater und Fernsehen? Vielleicht ist das ja nur ein ziemlich gewagtes Begriffskonstrukt, das sich besonders gut eignet, um Aufsichtsgremien öffentlich-rechtlicher Behörden oder Anstalten von einem ziemlich utopischen Projekt zu überzeugen. Dem Projekt nämlich, in wirtschaftlich angespannter Zeit einen neuen Fernsehkanal zu eröffnen, der sich auch noch mit der brotlosen Kunst beschäftigt. Um ein solches Projekt handelt es sich beim ZDF Theaterkanal, über den Ihnen das kleine Filmchen eben das Wissenswerte, zugegeben ein wenig werblich, nahegebracht hat. So geschehen und eröffnet im Jahr 1999, als wir in einem für Anstaltsverhältnisse husarenartigen Streich innerhalb von drei Monaten das Projekt Theaterkanal von der schriftlichen Vorlage zum von allen Aufsichts- und Finanzierungshürden befreiten Versuchsprojekt gemacht haben. Ich bin heute hier eingeladen worden, und dafür möchte ich recht herzlich danken, um Ihnen allen davon zu berichten. Denn sehen kann man diesen Kanal im Augenblick eher noch im Kreise einer erlesenen Minderheit von zumeist am Fußball, der Formel 1 oder der Erotik interessierten Zeitgenossen. Wer Premiere hat, der kann auch ZDF Theaterkanal sehen, auch wenn er das vielleicht gar nicht weiß. Dabei ist dieses Digitalangebot ja auch ohne Abo und Pay-TV zu haben, nur einen digitalen Decoder muss man haben, am Kabel und via Satellit. Am Kabel ist die noch immer billigste Variante ein Billigangebot von Premiere, das man nach sechs Monaten kündigen kann, den Decoder darf man aber behalten. Via Satellit sieht das schon anders aus. Da gibt es recht günstige Digitaldecoder ohne Abo,

mit denen man allerlei bunte Programme aus aller Welt empfangen kann und eben auch die Free-TV-Digitalangebote von ARD und ZDF, darunter den ZDF Theaterkanal. Alles klar? Na ja, zugegeben, allein das Verständnis der Zugangswege verlangt eine gewisse Hartnäckigkeit und wenn man bei Mediamarkt um die Ecke fragt, „ei, ich hätt gern den Theaterkanal“, dann kann es schon mal passieren, dass Sie statt auf Peter Stein auf Peter Steiner und RTL2 verwiesen werden.

Wenn wir aber etwas weiter ausholen dürfen, und das muss auf solchen universitären Veranstaltungen am Sonntagvormittag erlaubt sein, dann steckt hinter dem Begriff kulturelles Gedächtnis doch etwas mehr Substanz. Er geht im Zusammenhang mit dem Fernsehtheater nämlich zurück auf eine Initiative, die wir bereits vor Eröffnung des ZDF Theaterkanals gemeinsam mit der Mutter aller Theaterintendanten, August Everding, gestartet hatten. Im Vorlauf zur EXPO 2000 hatten wir das ehrgeizige Unternehmen ersonnen, Schätze zu heben. Schätze, von denen wir alle wissen, wo sie liegen, an die aber niemand unter den normal Sterblichen herankommt, ohne mit einem Bein im Gefängnis zu stehen: Tausende von Filmen, Aufzeichnungen, Dokumentationen, Interviews und Portraits über längst vergangene Theaterereignisse, darunter allein im ZDF gut 500 vollständige Aufzeichnungen von Bühneninszenierungen und vom versammelten ARD-Verbund sowie aus den Beständen des DDR Fernsehens, aus Österreich und einige aus der Schweiz kommen Tausende weiterer hinzu. Daraus wollten wir - wieder so ein toller Begriff - eine visuelle Enzyklopädie des deutschsprachigen Theaters, digital aufbereitet, interaktiv herstellen und den Besuchern der EXPO im Kulturpavillon Deutschlands präsentieren - anhand einiger ausgewählter Beispiele. Das flüchtige Medium Theater wird plötzlich über ein halbes Jahrhundert, oder noch mehr, in wesentlichen Hervorbringungen sichtbar, und damit auch besser rekonstruierbar. Tatsächlich eine Erweiterung des kulturellen Gedächtnis, tatsächlich! Wer eintaucht in diese wunderbare Welt der Fernseharchive kann Entdeckungen machen, übrigens auch enttäuschende. Manche Theatersensationen von einst werden in der Retrospektive auf das Filmdokument ganz und gar unerklärlich, übrigens aus

je unterschiedlichen Gründen. Andere Dokumente bergen Überraschungen und geben wertvolle Anregungen für die Stückeinterpretation, die Spiel- und Artikulationsweise, das Bühnenbild und vieles andere mehr. Nun, das Expo-Projekt kam nie zustande. Die Kräfte des Intendantissimus Everding selig reichten sowenig wie das Geld, das vom enzyklopädischen SteinFaust gefressen wurde. Sicher auch eine wichtige Tat.

Aber mit diesem Projekt war der Grundgedanke für den ZDF Theaterkanal gelegt und eine wichtige Komponente seiner heutigen Gestalt gefunden. Zwar ist der ZDF Theaterkanal noch nicht interaktiv oder gar individuell abrufbar, so wie wir das für Hannover geplant hatten, aber er leistet einen wichtigen Beitrag zum Aufbau dieser kulturellen Gedächtnisarbeit. Die Archive wurden durchforstet und zum Teil ausgewertet. Bröselige MAZ-Bänder wurden gewaschen, elektronisch aufgearbeitet und auf modernste Datenträger überspielt und ein echter Spartenkanal für das Theater wurde gegründet, der erstmals im Zusammenhang größere Werkschauen, Retrospektiven oder Themenzyklen durch Inszenierungen aus mehreren Jahrzehnten belegen kann. So passiert das jeden Monat im ZDF Theaterkanal. Shakespeare und Kleist, Goethe und Schiller, Botho Strauss und Handke waren bereits große Inszenierungsretrospektiven gewidmet, aber auch der Berliner Schaubühne, dem Thema Masken und Mächte, dem Krieg und den hellen und dunklen Leidenschaften wurden große Themenstrecken zuteil. Ein schier unerschöpflicher Fundus, der stets unter neuen Aspekten zu entdecken ist. Aber dieser Fundus hat seine Tücken. Und wir müssen zu einer großen Parenthese ausholen, die einem der widerlichsten Themen der kulturellen Gedächtnisarbeit gewidmet ist, den Urheberrechten. Das müssen Sie jetzt aushalten.

Das deutsche Urheberrecht ist eine ordentliche Sache. Da gibt es mindestens vier Rechtsgüter, die bei einer Theateraufzeichnung tangiert sind und also geschützt werden müssen. Sie wissen es vielleicht, es ist das Recht des Autors am Text, das Recht des Theaterproduzenten an der Aufführung, es ist das Recht des Fernseh-

produzenten an seiner Aufzeichnung und schließlich das Leistungsschutzrecht aller künstlerisch Beteiligten. Das klingt luzide, aber es ist in Wirklichkeit des Luzifers persönlich. Wer nämlich - sagen wir mal eine Theateraufzeichnung aus dem Jahr 1967 mit 23 Schauspielern auf und 44 künstlerisch Mitwirkenden vor und hinter der Bühne - von einem frisch verstorbenen Autor geschrieben rechtlich lupenrein geklärt über den Sender schicken will, der weiß, was kulturelle Gedächtnisarbeit ist. Sollte ein mit vier Sätzen Text ausgestatteter Nebendarsteller eines großen Wallenstein in einer Inszenierung der Festspiele von Bad Brückenau etwa inzwischen verstorben sein, so wären zunächst seine legitimen Erben zu ermitteln, ausfindig zu machen und um Erlaubnis für die Ausstrahlung zu fragen. Anteilig könnte man Ihnen eine Vergütung von 2 Euro 30 Cent anbieten, was in etwa 5% der entstehenden Portokosten entspricht. Hochgerechnet auf alle Mitwirkenden und alle anderen zu klärenden Rechtsgüter ein Unterfangen, dem selbst Wallenstein persönlich unterlegen wäre. Bleibt die Entscheidung, das Werk im Archiv vermodern zu lassen oder mit einem Bein im Gefängnis die Aufarbeitung und Ausstrahlung zu riskieren. Ein Unzustand, den es schleunigst durch eine vernünftige Gesetzgebung zu beseitigen gälte. Aber ich fürchte, Deutschland hat im Augenblick andere Probleme. Aber wenn Sie ein gutes Werk tun wollen, dann plädieren Sie bei wem immer Sie für diese Frage zuständig wähnen dafür, diesen Unsinn endlich abzuschaffen und einem handhabbaren Verfahren weichen zu lassen. Das Urheberrecht hält nämlich Lehrmittel von uns fern. Und das sollte in Zeiten von Pisa und Co eigentlich ein größeres Verbrechen sein als unsinnige Urheberrechte zu schützen bis der Arzt kommt. Nehmen wir ein anderes Beispiel. Für 3sat und den ZDF Theaterkanal haben wir sozusagen als Synopsis unserer Bemühungen um die Erweiterung des kulturellen Gedächtnisses um das Kapitel einer visuellen Theatergeschichte die sechsteilige Sendereihe „Das Jahrhundert des Theaters“ gemacht. Sechs Stunden Theatergeschichte im Spiegel der Zeitgeschichte des zurückliegenden Jahrhunderts. Peter von Becker war der Autor, zwei Regisseure und zwei Rechercheure haben für uns anderthalb Jahre daran gearbeitet. In aller Bescheidenheit und mit Rücksicht auf das eigene Urteil derer,

die es vielleicht gesehen haben unter Ihnen: für die Maßstäbe des Fernsehens ein Standardwerk, das es so noch nie gegeben hat und wahrscheinlich auch so schnell nicht wieder geben wird. Tausende von Filmschnipseln und MAZ-Aufzeichnungen wurden gesichtet, insgesamt 36 Archive durchstöbert, die Zahl der verwendeten Quellen und Dokumente liegt deutlich über 1000. Eine tolle Sache. Aber eine Tortur für unsere Rechtsabteilung, deren Sachbearbeiter sich bis zum heutigen Tage die Finger wund schreiben, um die Urheberrechte für diese Sendereihe zu klären, obwohl wir schon längst mehrfach gesendet haben, wenn Sie das bitte nicht weitersagen. Aber schlimmer noch: eigentlich müsste man, abgesehen von dem lesenswerten Materialienbuch, was dazu erschienen ist, natürlich auch eine Video- und DvD-Auflage der Sendereihe anbieten und das ganze am besten auch ins Internet stellen, damit Jeder und Jede an dieses anschauliche und übrigens erstaunlich unterhaltsame Standartwerk der Theatergeschichte herankommt. Aber es geht nicht. Warum? Wg. Urheberrechte. Und ehe ich mich hier weiter aufrege, wechseln wir lieber das Thema.

Versprochen hatte ich nämlich auch, hier unter dem Stichwort „elektronische Bühne“ etwas darüber zu sagen, was Theater im Fernsehen denn noch anderes sein kann als Dokumentations- und Archivarbeit. Nun, darin liegt natürlich der wirkliche Sexappeal unserer Arbeit, denn es ist eine unlösbare, aber gleichwohl und gerade deshalb immer wieder reizvolle Aufgabe, sich mit der adäquaten Übersetzung von Theater ins Fernsehen zu befassen. Als die einzige verbliebene vollamtliche Redaktionsgruppe Theater im deutschen Fernsehen haben wir im ZDF und seinen Partnerprogrammen, 3sat, ARTE und eben ZDF Theaterkanal die schöne Aufgabe, uns diese Frage immer wieder neu zu stellen und mit Hilfe kreativer Köpfe und neuer Techniken hübsch zu beantworten.

Unbestritten und vergleichsweise einfach ist dabei die Aufgabe der Berichterstattung über die Theaterszene. Eine wichtige Funktion des Fernsehens, das Thema Theater im öffentlichen Diskurs zu halten und ihm eine überregionale Wirkung zu

geben. Genauso unbestritten ist es aber auch, dass Theater auf dem Rückzug ist, dass sein Anteil am Kommunikationskuchen immer kleiner wird, nicht nur, sondern auch im Fernsehen. Selbst Kulturmagazine berichten klammheimlich oder auch ganz offen viel lieber über Politik und Skandale, über Hitler und die Folgen und phantasieren übers Mittelalter. Gerne werden auch Berichte genommen, in denen schöne Frauen und gelegentlich auch Männer ganz oder teilweise unbekleidet zu sehen sind. Insoweit hat das Theater dann gelegentlich auch mal seine Chance, na ja, das ist vielleicht etwas polemisch, aber schauen Sie hin: Berichte über Premieren, über Autoren und Bühnenschauspieler sind rar geworden und solche, die das Theater einmal etwas genauer und im Zusammenhang zum Gegenstand haben, fehlen fast ganz. „Aber es gibt ja uns“. Immerhin ein monatliches Theatermagazin mit dem Titel FOYER haben wir im 3sat-Programm zu bester Sendezeit am Samstagabend, 19.20 Uhr installiert. Da geht es nur ums Theater, 35 Minuten lang. Und eine zweite Sendereihe heißt Theaterlandschaften. Da geht es um den semiaktuellen Blick auf jeweils ein Theater, seine Geschichte, das soziokulturelle Umfeld, um Architektur, die berühmtesten Protagonisten des Hauses usw. Beide Sendungen werden von Esther Schweins moderiert, was auch als Signal für ein jüngeres, unspezifischeres Publikum gedacht ist, sich dem Thema Theater zu öffnen. Mit Erfolg: jeweils um die 100 000 Menschen schauen zu, etwa die Hälfte sind unter 49, das ist schon mehr als nichts. Dokumentationen, Portraits und Themenstrecken wie „Das Jahrhundert des Theaters“ und demnächst „Auferstanden aus Ruinen“ zur Geschichte des DDR-Theaters kommen hinzu, immer in 3sat u n d im ZDF Theaterkanal zu sehen. Soweit der elektronische Blick auf die Bühne, rund um die Bühne und die Präsenz des Themas im Medium Fernsehen.

Hinter der Vision einer „Elektronischen Bühne“ jedoch steckt etwas anderes, weiter gehendes. Kann es gelingen, das Publikumsfernsehen als zusätzliche Bühne für das Theater zu erschließen, ohne es seiner Seele zu berauben? Und zwar nicht nur, indem Fernsehen als Adept existierender Bühnenprogramme fungiert, sondern als ein Schauplatz genuin für das Medium konzipierter Theaterereignisse? In

der Tat liegt hier zunehmend der Schwerpunkt unserer Bemühungen, ohne dass wir das „abfilmen“ von Bühnentheaterinszenierungen ganz unter den Tisch fallen lassen werden.

Es liegt in der Natur der Idee, das wir hier keine geschlossene Definition dessen abgeben werden können, was in Zukunft unter einer „elektronischen Bühne“ zu verstehen ist und wie das, was dort passiert, auszusehen hat. Berichten kann ich von einer Reihe von Projekten, die wir im Hinblick auf Fernsehtheaterfernsehen oder Theaterfernsehtheater auf Kiel gelegt oder bereits durchgeführt haben. Von einem dieser Projekte war gestern die Rede. Es ist kein Wunder, dass Herbert Fritsch und wir uns nicht erst hier kennen gelernt haben, dass wir sein hamlet_X-Projekt nun schon eine ganze Weile begleiten und gerade dabei sind, mit ihm eine Variante für die Fernsehoberfläche zu konzipieren, die voraussichtlich im Sommer 2003 bei 3sat und im ZDF Theaterkanal zu sehen sein wird. hamlet_X ist hundertprozentig das, was wir unter elektronischer Bühne verstehen. Es ist ein Theaterprojekt, das so nur auf der elektronischen Bühne stattfinden kann, das eine neue, auf der Bühne allein nicht zu erzielende Wirkungsebene für einen Theaterstoff erschließt, das anders, das neu mit seinem Publikum umgeht und gleichzeitig die uralte Lust am Spiel vor dem Weltenspiegel nicht aus den Augen verliert. Die Verknüpfung der Fernsehoberfläche mit dem Internet ist ein probates Mittel, dieser neuen elektronischen Bühne Publikum zuzuführen und ihr ein reichweitenstarkes Fenster zu geben.

Ein anderes, ebenfalls an der Berliner Volksbühne angelegtes Projekt entwickeln wir mit René Pollesch. Auf der Basis seiner sehr auf das Theater und seine Wirkungsmöglichkeiten fixierten Bühnenarbeiten entwickelt Pollesch gerade eine vierteilige Soap unter dem an Fassbinder erinnernden Titel „24 Stunden sind kein Tag“. Mit Irm Herrmann und Volker Spengler wirken Schauspieler mit, die auch schon mit Fassbinder gearbeitet haben, andere, jüngere aus der Pollesch-Truppe vervollständigen das Ensemble. Gedreht wird in einer Stadtlandschaft, die Bert

Neumann in die gesamte Volksbühne inklusive Zuschauerraum eingebaut hat, in der auch Frank Castorf seine „Idioten“ von Dostojewski hineingestellt hat sowie im Prater, der zweiten Spielstätte, die Pollesch als Wohnbühne bezeichnet. Er will im Unterschied zu seiner Bühnentextarbeit die Zitat „Bildhaftigkeit des Mediums Fernsehen im Unterschied zu den Möglichkeiten des Theaters bewusst einsetzen“. Die Kamera, so kündigt er weiter an, werde in ihrem eigenen Rhythmus Protagonisten und Handlung verfolgen, aber es werde keine Szenenauflösung im klassischen Sinne geben und, was uns besonders beunruhigt, die Kamera entscheide spontan, welche Momente sie festhalten will. Am zehnten März ist Drehbeginn und wir sind auf die Ergebnisse gespannt.

Einen sehr viel orthodoxeren Ansatz wählen wir im Falle „Baal“ von Brecht. Niemand kann bis heute schlüssig erklären, warum uns ausgerechnet die Angelsachsen permanent vormachen, dass Theaterstoffe, oftmals sogar theatral inszeniert und ins Bild gesetzt, ganz hervorragend kinotauglich sind. Kenneth Brennagh hat es uns vorgemacht und Al Pacino, Peter Greenaway natürlich und andere mehr, selbst ein Blockbuster wie „Shakespeare in Love“ ließ sich aus dem Themenfeld Theater ausfällen. Nun rühmen sich aber ja zurecht die Deutschen der aller tollsten Theaterliteratur der Welt, bloß die tiefschläfrige deutsche Filmindustrie hat es offenbar vergessen. Mit Brechts Frühwerk Baal wollen wir beweisen, dass deutschsprachige Theaterstoffe sehr wohl filmtauglich sind. Der Filmregisseur Uwe Janson, Autor und Regisseur auch zahlreicher erfolgreicher Fernsehspiele, wird sich des Stoffes annehmen und ihn im September in Berlin und Umgebung neu ins Bild setzen. Die Besetzung wird hier noch nicht verraten, aber sie verspricht eine sehr spannende Konstellation. Nachfolgeprojekte solcher Theaterfilme sind bereits in der Planung und werden ihr Publikum finden, da bin ich mir ganz sicher.

Besonders reizvoll ist aus unserer Sicht ein Projekt dann, wenn die elektronische Bühne und die reale Theaterbühne einander wechselseitig kreativ befruchten

und befeuern. Ein solches Projekt mit beträchtlichem Ausmaß und entsprechend langer Vorbereitungszeit planen wir für das Schiller-Jahr 2005. Der Todestag des häufig erstgenannten der beiden Säulenheiligen der deutschen Klassik, Friedrich Schiller, wird am 9. Mai 2005 zu begehen sein. Für uns ein Anlass, heutiges Theater in all seinen Spiel- und Ausdrucksformen am dramatischen Gesamtwerk Schillers zu spiegeln. Das heißt, wir werden erstmals ein Ringfestival initiieren, bei dem möglichst alle Dramen Schillers, neun an der Zahl und ein Fragment, in neuen Inszenierungen heutiger Regisseure, Theater und Schauspielerinnen und Schauspieler im Zusammenhang zu sehen sein werden. Das Festival soll im Ringtausch gleichzeitig in mehreren deutschen Städten stattfinden und zusätzlich eine Fernsehbühne erhalten, auf der möglichst viele der Inszenierungen gezeigt und durch Filme, Dokumentationen, Porträts und Gespräche ergänzt werden.

Vier Beispiele aus einem reichhaltigen Programm, das wir dem Projekt elektronische Bühne widmen. Das Theatertreffen Berlin, das Jugendtheater-Festival „Traumspiele“ in NRW und viele einzelne Theaterereignisse bleiben dabei weitere Schwerpunkte unserer Arbeit, die den Bauplatz ZDF Theaterkanal im Medienverbund mit 3sat, Arte und ZDF in einer bereits angebrochenen elektronisch dominierten Informationswelt mit Leben erfüllen. Es wird aber letztlich der Kreativität der Theaterkünstlerinnen und Künstler vorbehalten sein und von ihr abhängen, ob diese elektronische Bühne am Leben erhalten und weiter ausgebaut werden kann. Nur wenn diese elektronische Bühne von den Protagonisten und ihrem Publikum angenommen wird, hat sie eine bleibende Daseinsberechtigung. Da ist es im Fernsehen wie im Leben und das ist ja auch gut so. Vielen Dank für die Aufmerksamkeit und Fragen bitte.

Pressetext zu „Johann Wolfgang von Goethe: Faust“

Johann Wolfgang Goethe: Faust

Der Tragödie erster und zweiter Teil

Fernsehfassung der Inszenierung von Peter Stein

Die Sender und die Sendetermine

ZDF

Freitag, 16. Februar 2001, 22.15 Uhr

Faust I

3sat

Samstag, 17. Februar 2001, 20.15 Uhr

Faust I

Sonntag, 18. Februar 2001, 9.15 Uhr

Faust II, 1. Akt

14.00 Uhr Faust II, 2. Akt

16.30 Uhr Faust II, 3. Akt

20.15 Uhr Faust II, 4. Akt

21.35 Uhr Faust II, 5. Akt

ARTE

Dienstag, 20. März 2001, 20.45 Uhr

Faust I

ZDF Theaterkanal

ab Freitag, 2. Februar 2001, 21.20 Uhr

Faust - Probenzeit (Arbeitstitel)

Peter Stein inszeniert Faust I und II

Dokumentation von Markus Stein

Herbst 2001

Faust I und Faust II

Eine Geschichte der Superlative

Peter Steins „Faust“-Inszenierung als Meilenstein televisionärer Theateradaption

Es ist das Theaterereignis des Jahres 2000. Nicht unumstritten, aber einzigartig: Peter Steins komplette „Faust“-Inszenierung. Wahrlich eine Geschichte der Superlative: 12 110 Verse, die erste vollständige Aufführung von Goethes Weltgedicht durch ein eigens gegründetes Berufstheater. Über 60 Jahre schrieb Goethe an seiner Dichtung, nach mehr als zehnjähriger Vorarbeit verwirklicht Peter Stein sein Traumprojekt: eine Marathoninszenierung mit einer Aufführungsdauer von rund 21 Stunden an zwei Tagen – auch für die Zuschauer eine echte Herausforderung.

Seit Oktober nun spielt das Ensemble in Berlin. Ob Marathon oder „Sushi-Fassung“ – die Aufführungen sind ausverkauft! Doch Goethes Faust, zumal in dieser einzigartigen Dimension, sollte kein Genuss nur für wenige Glückliche, für die sprichwörtlichen „lucky few“ sein. Eine Herausforderung also, diesmal für Fernsehmacher. Wo sich sonst, trotz Kulturauftrag und ehrlicher Ambition, Sendeschemata sperren, schafft wiederum ein Pakt eine neue kulturelle Dimension. Wo etwa das Hauptprogramm allein nur einen Ausschnitt hätte bieten können, wird das ZDF im Verbund mit seinen Partnerprogrammen 3sat, ARTE und dem ZDF Theaterkanal bereits ab Februar 2001 die vollumfängliche Stein’sche Inszenierung dem Fernsehpublikum präsentieren. Der Stein’sche Faust ist damit für das ZDF, 3sat und ARTE nicht nur das bislang größte Theaterprojekt, ein Meilenstein televisionärer Theateradaption, sondern auch ein Glücksfall einer zukunftsweisenden Kooperation. Die Kooperationsbasis ist eine Besonderheit im europäischen Fernsehen: Das ZDF bündelt mit 3sat, ARTE und dem ZDF Theaterkanal eine ganz spezifische Kulturallianz, wie sie kaum ein anderer Senderverbund weltweit vorweisen kann.

Um dieses Kulturhighlight bieten zu können, hat auch das Produktionsteam wirklich Meisterhaftes vollbracht. In gut zwei Wochen wurden während der Proben,

aber auch unter den erschwerten Bedingungen der abendlichen Aufführungen, mit größter Präzision und höchstem technischen Aufwand zirka 800 Stunden Material gefilmt. Mit eigener Kreativität werden die erfahrenen Regisseure Peter Schönhofer und Thomas Grimm diese zu einer der Inszenierung adäquaten Fernsehfassung montieren.

Dass Bruno Ganz, nach seinem Probenunfall, seit Oktober wieder spielen kann, lässt zudem auf einen Fernseh-Event hoffen, der uns die Figur des Faust dauerhaft so nahe bringt wie einst Gründgens den Mephisto.

In diesem Sinne wünschen wir allen Zuschauern auf allen Kanälen ein besonderes kulturelles Vergnügen.

Markus Schächter,
ZDF-Programmdirektor
Dr. Gottfried Langenstein,
Direktor Europäische Satellitenprogramme

Johann Wolfgang Goethe: Faust

Der Tragödie erster und zweiter Teil

Fernsehfassung der Inszenierung von Peter Stein

Stab und Besetzung:

Inszenierung:	Peter Stein
Bühnenbild:	Ferdinand Wögerbauer (Faust I) Stefan Mayer (Faust II)
Kostüme:	Moidele Bickel
Musik:	Arturo Annecchino
Licht:	Konrad Lindenberg
Technische Leitung	R.-Joachim Barth
Produktionsleitung	Vera Neuroth

Produktionsstab für die Fernsehaufzeichnung:

Fernsehregie:	Peter Schönhofer (Faust I)
	Thomas Grimm (Faust II)
Erste Kamera:	Kurt-Oskar Herting
Technische Leitung:	Gerhardt Haidinger
Tonmischung:	Uli Schneider, usc media concepts GmbH
Tonaufzeichnung:	Peter Brandt, eurosound GmbH
Produzent:	Dr. Reiner Moritz, RM Associates
Ausführender Produzent:	Matthias Börner, MBTV.Produktions GmbH
Redaktion:	Wolfgang Bergmann
	Bettina Kasten
	Barbara Biermann

Die Rollen und ihre Darsteller:

Faust	Bruno Ganz
Junger Faust	Christian Nickel
Mephistopheles	Johann Adam Oest
	Robert Hunger-Bühler
	Christine Oesterlein
	ein schwarzer Königspudel
Gretchen	Dorothee Hartinger
Helena	Corinna Kirchhoff
Marthe Schwerdtlein	Elke Petri
Zueignung, gelesen von	Rolf Boysen

und andere

Johann Wolfgang Goethe: Faust
Der Tragödie erster und zweiter Teil

Fernsehfassung der Inszenierung von Peter Stein

Goethes „Faust I und II“ erlebte im Juli auf der EXPO 2000 in Hannover seine Uraufführung in ungekürzter Fassung. Nach mehr als zehnjähriger Vorarbeit verwirklichte der Regisseur Peter Stein sein Traumprojekt in einer Marathon-Inszenierung, die über zwei Tage in zirka 21 Stunden aufgeführt wurde. Das ZDF bringt dieses außergewöhnliche Projekt zusammen mit seinen Partnerprogrammen 3sat, ARTE und ZDF Theaterkanal in seiner gesamten Länge auf den Bildschirm: Etwa 13 Stunden reine Spielzeit für mehr als 12.000 Verse höchster Sprach- und Theaterkultur. Der ganze Faust! In der Titelrolle: Bruno Ganz.

Die Fernsehfassung entstand im Herbst 2000 – nach dem Umzug vom Weltausstellungsgelände in Hannover in die Arena in Berlin-Treptow – in einer Kombination aus dokumentarischer und filmisch-szenischer Aufnahmetechnik. Es handelt sich um die aufwendigste TV-Adaption einer Theaterinszenierung in der Geschichte des Fernsehens.

Goethe gestaltete in seiner Faust-Dichtung einen deutschen Mythos zu einem Weltgedicht für das Theater um. Über 60 Jahre schrieb er am Faust, seinem Schicksalsstoff, und war doch bis zu seinem Ende mit keiner der niedergeschriebenen Fassungen wirklich zufrieden. Nicht zuletzt ist der Faust auch ein Stück über das Theater an sich, in ihm werden die unterschiedlichsten Dramaturgien vorgeschlagen und entwickelt. Goethes Reflexionen über das Theater weisen damit weit über die Möglichkeiten seiner Zeit hinaus.

Goethes „Faust“ erzählt die Geschichte eines Menschen, der an die Grenzen seiner in ihm angelegten Möglichkeiten gelangen will – und über diese hinaus. Das

Stück zeigt sein wiederholtes Scheitern und die daraus hervorgehenden Verheerungen, seine Neuanfänge, schließlich Faustens’ Tod, und bettet es dabei in einen allumfassenden Zusammenhang.

Regisseur Peter Stein, der international renommierteste deutsche Theatermacher unserer Zeit, hat sich mit dem „Faust“ ein halbes Leben lang auseinandergesetzt. Aus dieser intensiven Beschäftigung mit der Dichtung entstand das Mammut-Projekt, das kurz vor der Premiere in Hannover durch den Unfall des Hauptdarstellers Bruno Ganz einen schweren Rückschlag erlitt. Christian Nickel musste deshalb zunächst die Rolle des jungen und des alten Faust übernehmen.

Ein eigens zusammengestelltes Theater, bestehend aus 33 Schauspielern, 15 begleitenden Künstlern und 30 technischen Mitarbeitern, gestaltet diesen integralen Faust. Mehr als ein Jahr Probe standen für das Ensemble ganz im Zeichen der Sprache, denn um diese geht es Peter Stein vor allem anderen.

Bruno Ganz spielt nach seiner Genesung die Titelrolle in der Fernseh-Adaption, Christian Nickel den jungen Faust. Johann Adam Oest, Robert Hunger-Bühler, Christine Oesterlein und ein schwarzer Königspudel übernehmen die verschiedenen Partien des Mephisto, Dorothee Hartinger ist Gretchen und Corinna Kirchhoff steht als Helena auf der Bühne.

Mehrere Spielstätten in einer großen Halle sind Schauplätze der Inszenierung. Sie werden abwechselnd bespielt. So können die Zuschauer in einem Guckkastentheater, in einer Arena, in einer Raumbühne, wandernd von Podest zu Podest, oder im Stehen wie bei einem Karnevalszug das Geschehen beobachten. Sie versammeln sich im „Gotischen Saal“, nehmen am Winzerfest teil und werden immer neu an Goethes Sprachwunder herangeführt.

Vom Theater- zum Fernsehereignis

Zur Aufzeichnung des Goethe-Marathons

Mit Peter Schönhofer („Faust I“) und Thomas Grimm („Faust II“) wurden zwei Fernsehregisseure gefunden, die den Theatermarathon mit modernsten fernsehtechnischen Mitteln auf der Basis akribisch vorbereiteter Konzepte für das Fernsehpublikum eingerichtet haben. Während der zweieinhalbwöchigen Drehzeit wurde tagsüber mit szenischen Aufzeichnungen gearbeitet, bevor abends in der Vorstellung mit Publikum gedreht wurde. In dreimonatiger Schnittzeit wird daraus die kompilierte Fernsehfassung erarbeitet.

Der technische Aufwand für die Aufzeichnung hatte notgedrungen olympische Dimensionen. Sechs Kilometer Kabel wurden in der Halle verlegt, unter anderem um 40 Andockpunkte für insgesamt zwölf Kameras zu schaffen, um alle Schauplätze und Bühnen möglichst optimal zu filmen. Ferngesteuerte Kameras, Steadicam und Kran kamen genauso zum Einsatz wie 36 Mikroports und weitere Mikrophone für die Dolby Digital Surround-Aufnahme. Am Ende lagen etwa 800 Stunden Material auf zirka 500 Digitalbändern für die Bearbeitung im Schnittcomputer vor. Zirka viereinhalb Stunden „Faust I“ und knapp neun Stunden „Faust II“ warten als Sendeergebnis nun auf ein Fernsehpublikum in ganz Europa – und anschließend in aller Welt.

Im ZDF ist am Freitag, 16. Februar 2001, 22.15 Uhr erstmals seit sechs Jahren wieder eine Schauspielinszenierung in voller Länge zu sehen, 3sat mit „Faust I und II“ folgt am 17. und 18. Februar 2001. Und ARTE wird am 20. März 2001 „Faust I“ deutsch-französisch senden. Im ZDF Theaterkanal ist ab 2. Februar 2001 Markus Steins Dokumentation „Faust - Probenzeit“ (Arbeitstitel) über Peter Steins Inszenierung von „Faust I und II“ zu sehen. Später im Jahr gibt es im ZDF Theaterkanal noch einmal den ganzen Faust im Zusammenhang, der das einzigartige Angebot

des ZDF und seiner Partnerprogramme komplettiert. Dieses repräsentiert so auch die kulturelle Kompetenz der ZDF-Senderfamilie und die neuartige Perspektive abgestimmter Programmierung im Bouquet.

Ab Freitag, 2. Februar 2001, 21.20 Uhr im ZDF Theaterkanal

Faust - Probenzeit (Arbeitstitel)

Peter Stein inszeniert Faust I und II
Dokumentation von Markus Stein
Länge ca. 90‘

In seiner Dokumentation blickt Markus Stein hinter die Kulissen des Mammut-Projektes von Peter Stein und zeigt im Zeitraffer die Schwierigkeiten, die das Ensemble und der technische Stab zu bewältigen hatten und haben. Seit September 1999 probte das Faust-Ensemble in Hannover: 33 Schauspieler, und mit Bruno Ganz in der Titelrolle. Nach neun Wochen Spielzeit auf der EXPO 2000 gastiert das Faust-Ensemble bis Sommer 2001 in Berlin, zieht anschließend nach Wien und löst sich nach der letzten Vorstellung im Dezember 2001 wieder auf.

Die Dokumentation gibt Einblicke in die neunmonatige Probenzeit und zeigt, wie die EXPO-Halle für Schauspieler und Stab zum Lebensmittelpunkt wird. Die später 20-stündige Aufführung will Schritt für Schritt erarbeitet, die phantastischen Vorschläge in „Faust II“ zu einem Stück gegossen werden. Was als Pionierstück beginnt, wird schnell zur Knochenarbeit. Um das Mammut-Projekt trotz aller Schwierigkeiten doch noch rechtzeitig auf die Bühne zu bekommen, ist vor allem Improvisation gefragt. Acht Wochen vor der Premiere stürzt Bruno Ganz bei einer Probe von einem Gerüst und verletzt sich so schwer, dass Christian Nickel seinen Part mit übernehmen muss.

Markus Stein beobachtet in seinem Film einige der jungen Schauspieler des Faust-Ensembles, vom ersten Vorsprechen bis zur Premiere, und zeigt, wie Kostüme und Bühnenbild entworfen und hergestellt werden. Was heißt es, sich auf drei Jahre einem solchen außergewöhnlichen Projekt zu verpflichten, einen Pakt mit

Regisseur Peter Stein und Goethes Text einzugehen? Einblicke in die Probenarbeit verdeutlichen die Ambitionen und Anstrengungen dieses Mammut-Projektes ebenso wie Interviews mit dem Regisseur und mit Bruno Ganz, der in Berlin erstmals seit seinem Probenunfall auf der Bühne steht.

„Immer neue Perspektiven des Verständnisses“

Gespräch mit Theaterregisseur Peter Stein

„Faust - Der Tragödie erster und zweiter Teil“ umfasst 12.110 Verse. Noch nie zuvor sind beide Teile des „Faust“ vollständig in einer Vorstellung gezeigt worden. Herr Stein, was war für Sie die Motivation, dieses „Faust“- Projekt zu wagen?

Woher die Motivation kommt? Sie kommt daher, dass ich mein Lebtag versucht habe, den „Faust“ zu lesen, und irgendwann das Gefühl hatte, ich kann ihn jetzt lesen und ihn auch anderen erklären. In dem Augenblick wollte ich es machen. Ich bin ja ein Theatermann, der Texte realisiert, und das ist einer der interessantesten Texte, der mir je untergekommen ist. Als ich das, wie gesagt, 1985 schaffte, da beschloss ich, nicht Politiker zu werden, sondern dieses Stück, den „Faust“, zu erklären.

Was ist für Sie das Besondere am Faust?

Darüber kann man stundenlang reden, das ist in einem Satz gar nicht zu fassen. In erster Linie ist das natürlich der sprachliche Befund, auf den man als Leser stößt, dann der Phantasiereichtum, dann die große Menschen-, Geschichts- und Kunstkenntnis des Autors, der mit diesen spielt, sie neu zusammensetzt, dadurch immer neue Perspektiven des Verständnisses, der Phantasie und auch der Emotion schafft.

Und der Mythos „Faust“? Hat der für Sie einen speziellen Reiz?

Nein, das interessiert mich nicht so sehr. Es interessiert mich selbstverständlich die Faust-Figur als Katalysator für all diese Scherze, die im „Faust II“ gemacht werden. „Faust I“ war ja nie ein Problem, auch wir machen „Faust I“ wie jeder andere

auch, das kann jeder inszenieren, ist auch wunderbar oft inszeniert worden. Der zweite Teil ist problematisch, und da muss man schauen, dass man diese Scherzchen zusammenkriegt. Da braucht man den Katalysator, das ist die Faust-Figur, aber die mythische Dimension ausgerechnet dieser Figur ist nicht das Wichtige, und schon gar nicht das Deutschtümelnde an der Sache. Das existiert nämlich gar nicht, das ist nur hineingeheimnist und hineininterpretiert worden von Leuten, die ein entsprechendes Interesse hatten, ein ideologisches Interesse. Im Grunde ist der Faust ein absolut internationaler Typ, was ihn berührt, was ihn schwierig stimmt und ihm Probleme macht.

Ist der Pakt mit dem Teufel die Grundlage für Ihre Inszenierung?

Nein, ganz im Gegenteil. Es wird zwar ein Pakt angestrebt, aber er wird nicht realisiert, eher eine Wette, aber auch die ist keine richtige. Faust stellt Mephisto seine Bedingungen und Mephisto geht darauf ein, und diese Bedingung lautet: Wenn ich mich irgendwann mal zur Ruhe setze, kannst du mich auch gleich mit in die Hölle nehmen. Aber ich werde mich nie zur Ruhe setzen, denn das entspricht nicht meinem Genprogramm. Es gibt eine zweite Wette, die zwischen Mephisto und dem lieben Gott, und das ist im Grunde genommen auch eigentlich gar keine richtige Wette, sondern eine Absprache, ein Vertrag, der sagt: Ich werde ihn auf meinem Wege führen, und wenn ich ihn dann richtig gequält habe und er von dir, Gott, abfällt, dann kann ich ihn an mich nehmen. Gott aber sagt, das kannst du gerne machen, das wird er aber nicht tun – er wird nicht von mir abfallen. Das bedeutet natürlich, dass der Goethe’sche liebe Gott die Vorstellung hat, wer immer strebend sich bemüht, der fällt nicht von mir ab.

Ist „Faust I“ nur für moderne Menschen verständlich?

In „Faust I“ sitzt der arme Gelehrte in einer kleinen deutschen Universitätsstadt, langweilt sich und ist ganz verzweifelt. Da macht der Satan ihm den Vorschlag, er

soll jetzt endlich in die wilde, weite Welt hinausgehen. Und wo geht er hin? Nach Leipzig in Auerbachs Keller und dann in eine Hexenküche, und damit hat sich die Sache. Dann verliebt er sich in ein Provinzmädchen und macht es kaputt. Das Ganze bleibt völlig im kleinstädtischen, deutschen Bereich. In „Faust II“ geht es in die Welt. Da umfasst die Tragödie sämtliche Entfaltungsmöglichkeiten, die ein Mensch in der Welt hat, da werden die Motive von „Faust I“ eigentlich erst richtiggehend ausgebreitet.

Was treibt Faust an in Teil I und Teil II?

Im ersten Teil treibt ihn die Unzufriedenheit an. Und natürlich seine Einstellung, die Dinge wissenschaftlich zu sehen, zu forschen, zu analysieren und sich so eigentlich vom Leben abzukapseln. Er will dahinter kommen, was das Leben eigentlich vorantreibt, das ist zunächst einmal der Startpunkt der Wissenschaftstragödie. Dann fällt dieser Aspekt vollkommen weg, weil er in der zweiten Hälfte von „Faust I“ damit beschäftigt ist, die Liebe kennen zu lernen und sich zu verjüngen. Anschließend, in „Faust II“, sieht das anders aus: Da sagt er, ich muss mich jetzt real und praktisch erproben, muss mich in die Welt begeben, um dort etwas zu tun. Er muss die Wirtschaft in Ordnung bringen, er muss die Kultur neu organisieren, er muss neues Land gewinnen, die Natur umbauen und tätig sein, tatsächlich, und sich nicht etwa verlieben. Er beteiligt sich auch an Kriegen, führt einen Krieg durch lauter Zauberwerk erfolgreich zu Ende, um dann die berühmte Landnahme und Landgewinnung auf dem Meer zu betreiben. Da wird er tatsächlich aktiv, da vollzieht er das Programm, das schon in „Faust I“ angelegt ist, aber überhaupt nicht durchgeführt wird.

Scheitert er an seinen Zielen?

Aber natürlich scheitert er. In allem scheitert er, auch in seinen kleinen sonstigen Bemühungen vorher. Das Sich-Verlieben in die griechische Mythologie funkti-

oniert nicht, die neuen finanziellen Systeme krachen zusammen, da sie reine Schneeball-Projekte sind und auf Dauer nicht halten, die kriegerischen Auseinandersetzungen erweisen sich auch nur als Eintagserfolge. Die Landgewinnung findet zwar statt, er hat sie durchgesetzt, aber er kann das Land nicht in Besitz nehmen, weil er vorher stirbt und weil es natürlich einen ganzen Haufen Katastrophen gibt, die diese Landnahme und Landgewinnung, diese Staatsgründung, zu der es gar nicht erst kommt, wieder rückgängig machen.

Kann man ihn damit als tragische Figur charakterisieren?

Er ist eine tragische Figur. Das Entscheidende ist aber, dass Goethe meint, diese Tragik der Faust-Figur führe nicht dazu, dass er vollkommen sinnlos und schwachsinnig sein Leben geführt, sondern dass er es tatsächlich voll erfüllt habe, und aus diesem Grunde wird er in den Himmel aufgenommen. Das ist schon ein besonderer Gott, ein besonderer Himmel, in den Faust aufgenommen wird. Das ist der Himmel nach Goethes Lebensvorstellung, der dort eine Art von „Privatreligion“ spielerisch erfunden hat, um deutlich zu machen, dass in der Tat die negativen Aspekte dieses neuzeitlichen Schaffensdrangs nicht eine Sache sind, die von der Schöpfung nicht vorgesehen ist, dass der Mensch kein Hybrid der Schöpfung, sondern mit seinen zerstörerischen Möglichkeiten ein Bestandteil der Schöpfung ist, wie immer man das nennen will: des Geschaffenen, der Natur, oder der Gegebenheiten auf diesem Globus. Das ist die Ansicht von Goethe, und ich glaube, die kann man durchaus teilen.

Lässt sich im Text eine Zerrissenheit des Faust-Charakters ausmachen?

Eine Zerrissenheit des Charakters wohl weniger, denn die bildet sich in der frühen bürgerlichen Phase heraus, also im 18. Jahrhundert. Da gibt es auch viele andere Werke, die das behandeln. Doch Goethe verbindet die Beschäftigung mit der Zerrissenheit des einzelnen Menschen mit der Sicht auf die Gegebenheiten des

gesamten Kosmos, des Kosmos der Kunst und Kultur, des Kosmos der Geschichtswissenschaften, des Kosmos der Naturwissenschaften. Das zu kapieren ist den Leuten sehr schwer gefallen, weil Goethe das in der Form des so genannten „ernsten Scherzes“ gemacht hat: Er spricht über die Dinge in der Form der Paradoxie, des ununterbrochenen Widerspruchs, übrigens scherzhaft, nicht bierernst, eher mit einer gewissen Ironie, die es ihm ermöglicht, seine eigenen Philosophien, seine eigenen Gedanken, seine eigenen Kunstansichten und dazu auch seine Ansichten über den Menschen ununterbrochen in Frage zu stellen, ja zum Teil sogar lächerlich zu machen. Dadurch kriegt er natürlich einen Reichtum der Darstellungsmöglichkeiten und auch des Blicks und der Perspektive, die kleineren Geistern eben nicht gegeben ist.

Wieso wird Mephisto in Ihrer Inszenierung in mehreren Rollen dargestellt?

Das hat mehrere Gründe, theaterpraktische Gründe, weil es traditionell so ist, dass die Mephistofigur überwiegt. Das liegt daran, dass er im ersten Teil auch den meisten Text hat, im „Faust II“ hat er keinen Text. Übrigens, Faust selbst hat auch nicht so viel Text im „Faust II“. Ich wollte diese übermächtige Mephistofigur, die sich in der Aufführungsgeschichte herausgebildet hat, brechen und deutlich machen, dass das fungibel ist, dass es ganz unterschiedliche persönliche Ausprägungen gibt, und, ich denke, es sind streng mit ihm verbundene Freunde oder Alter egos. Es gibt noch einen anderen Grund: Wenn man sich Goethe-Texte so lange anhören muss, und wenn wir den „Faust II“ komplett an einem Sonntag aufführen, müssen die Ohren der Zuschauer immer wieder geöffnet werden, auch durch einen anderen Sound, durch eine andere Art zu sprechen. Und das dritte Argument ist, dass vom Stück selbst her der erste Auftritt von Mephisto nicht in Form eines Schauspielers stattfindet, sondern in Form eines Hundes, der sich dann verändert. Und kaum ist er dem Faust entwischt als erster Scholar, als Schüler, tritt er plötzlich wieder als was anderes auf, nämlich als ein reicher Junker.

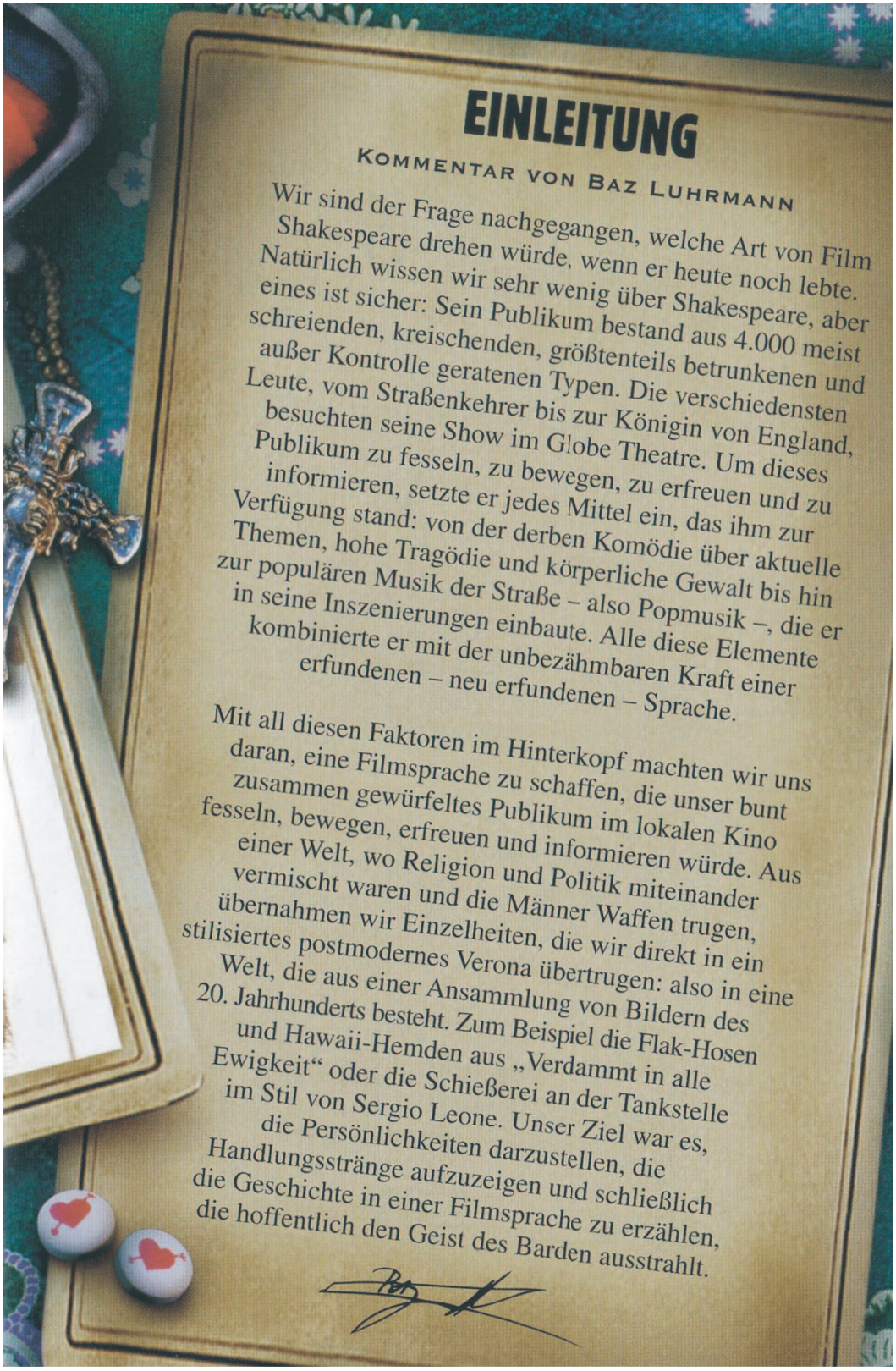
Sehen Sie Schwierigkeiten hinsichtlich der Rezeption dieser monumentalen Inszenierung?

Sie werden schon sehen, wie konsumierbar das ist. Man wird mich am 15. Dezember 2001 dringend anflehen, den Laden nicht dicht zu machen, weil man das Stück gerne noch sehen möchte.

Sie meinen wahrscheinlich, ob man es nicht ein bisschen netter machen kann, wie man mir aus der Richtung des Feuilletons gesagt hat: Es würde schon ausreichende Gründe geben, weshalb man das nur in einer Zwei-Stunden-Fassung zeigt, dieses schwache Werk von „Faust II“. Da kann ich nur sagen, die irren, diese Herren! Das ist ein Meisterwerk, und Meisterwerke kann man nur erkennen, indem man sie komplett zur Kenntnis nimmt. Man kann sich nicht bei der Mona Lisa nur den unteren Teil des Bildes zu Gemüte führen, das funktioniert nicht. Man kann nicht die Hälfte von „Don Giovanni“ wegschmeißen und dann sagen, ich weiß, was „Don Giovanni“ ist, das muss man sich dann schon mal komplett anschauen, das kann man ja im Buch jederzeit, aber man soll es sich auch mal im Theater anschauen. Ich bin ja der Meinung, dieses Stück sei von einem Theatermann geschrieben worden, der sehr genau weiß, wie Theater in jedem Aspekt funktioniert, und dementsprechend lohnt es sich, sich dieses Gesamtwerk in einem Rutsch hintereinander weg zu Gemüte zu führen. Dann kann man die Struktur beurteilen, dann kann man es auf sich wirken lassen, dann kann man sich in ihm bewegen. Man kann so gewaltige Räume wie dieses Werk nicht einfach nur teilweise zeigen, das ist schon ein größerer Bau.

Mit Peter Stein sprach Markus Stein.

Begleitheft zur DVD „William Shakespeares Romeo und Julia“



EINLEITUNG

KOMMENTAR VON BAZ LUHRMANN

Wir sind der Frage nachgegangen, welche Art von Film Shakespeare drehen würde, wenn er heute noch lebte. Natürlich wissen wir sehr wenig über Shakespeare, aber eines ist sicher: Sein Publikum bestand aus 4.000 meist schreienden, kreischenden, größtenteils betrunkenen und außer Kontrolle geratenen Typen. Die verschiedensten Leute, vom Straßenkehrer bis zur Königin von England, besuchten seine Show im Globe Theatre. Um dieses Publikum zu fesseln, zu bewegen, zu erfreuen und zu informieren, setzte er jedes Mittel ein, das ihm zur Verfügung stand: von der derben Komödie über aktuelle Themen, hohe Tragödie und körperliche Gewalt bis hin zur populären Musik der Straße – also Popmusik –, die er in seine Inszenierungen einbaute. Alle diese Elemente kombinierte er mit der unbezähmbaren Kraft einer erfundenen – neu erfundenen – Sprache.

Mit all diesen Faktoren im Hinterkopf machten wir uns daran, eine Filmsprache zu schaffen, die unser bunt zusammen gewürfeltes Publikum im lokalen Kino fesseln, bewegen, erfreuen und informieren würde. Aus einer Welt, wo Religion und Politik miteinander vermischt waren und die Männer Waffen trugen, übernahmen wir Einzelheiten, die wir direkt in ein stilisiertes postmodernes Verona übertrugen: also in eine Welt, die aus einer Ansammlung von Bildern des 20. Jahrhunderts besteht. Zum Beispiel die Flak-Hosen und Hawaii-Hemden aus „Verdammt in alle Ewigkeit“ oder die Schießerei an der Tankstelle im Stil von Sergio Leone. Unser Ziel war es, die Persönlichkeiten darzustellen, die Handlungsstränge aufzuzeigen und schließlich die Geschichte in einer Filmsprache zu erzählen, die hoffentlich den Geist des Barden ausstrahlt.

Verzeichnis der CD-ROM

CD Diplomarbeit

|-------- Diplomarbeit.pdf

|-------- DA-Webseiten

|-------- 3Sat 1 09.03.2006

|-------- 3Sat 2 09.03.2006

|-------- 3Sat 3 05.05.2006

|-------- ARD 1 04.05.2006

|-------- Arte 1 04.05.2006

|-------- BKA 07.04.2006

|-------- BMF 08.04.2006

|-------- Bühnenverein 1 04.04.2006

|-------- Bühnenverein 2 10.04.2006

|-------- Bühnenverein 3 11.04.2006

|-------- Bühnenverein 4 03.04.2006

|-------- Bundesfinanzministerium 08.04.2006

|-------- Destatis 07.04.2006

|-------- Findarticles 1 16.03.2006

|-------- GEZ 14.03.2006

|-------- Goethe 1 16.03.2006

|-------- Goethe 2 12.04.2006

|-------- Goethe 3 13.04.2006

|-------- Gymnasium Borghorst 1 07.05.2006

|-------- IMDB 1 07.05.2006

|-------- MSNBC 14.03.2006

|-------- ORF 1 14.03.2006

|-------- ORF Kundendienst 1 04.05.2006

|-------- ORF Kundendienst 2 04.05.2006

|-------- ORF GIS 14.03.2006

|-------- PKV 08.04.2006
|-------- Quotenmeter 1 10.03.2006
|-------- Statistik Austria 07.04.2006
|-------- Theaterkanal 1 25.03.2006
|-------- Theaterkanal 2 25.03.2006
|-------- Theater-Medien 1 20.03.2006
|-------- Thewis 1 20.03.2006
|-------- Uni Hildesheim 06.04.2006
|-------- Wikipedia 1 17.03.2006
|-------- Wikipedia 2 06.05.2006
|-------- ZDF 1 04.05.2006
|-------- ZDF Jahrbuch 1 04.05.2006
|-------- ZDF Jahrbuch 2 04.05.2006