

Annemarie Matzke

Living in a Box - Zur Medialität räumlicher Anordnungen

2008

<https://doi.org/10.25969/mediarep/12568>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Matzke, Annemarie: Living in a Box - Zur Medialität räumlicher Anordnungen. In: Henri Schoenmakers, Stefan Bläske, Kay Kirchmann u.a. (Hg.): *Theater und Medien / Theatre and the Media – Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme*. Bielefeld: transcript 2008, S. 381–387. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/12568>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://doi.org/10.14361/9783839410646-037>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 3.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 3.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

LIVING IN A BOX - ZUR MEDIALITÄT RÄUMLICHER ANORDNUNGEN

ANNEMARIE MATZKE

Ich sitze in einem Zimmer und um mich herum spukt es. Am Fenster sind Schatten zu erkennen, eine Jalousie bewegt sich – scheinbar von selbst. Hinter mir höre ich Stimmen, neben mir Schritte. Doch niemand ist zu sehen. Vor mir, im verrauschten Videobild, taucht ein Geist auf und spricht zu mir.

In den Bühnenraum des Praters der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz ist ein großes Zimmer gebaut, in dessen Mitte die Sitzplätze der Zuschauer angeordnet sind. Die Wände sind aus Versatzstücken zusammengewürfelt: Sperrholzwände, beklebt mit Fototapeten, einige mit Türen, andere mit Fenstern, manche mit Jalousien versehen. An der Stirnseite des Raumes gibt es eine große Leinwand. Die Zuschauer sind in das Zimmer eingeschlossen und gleichzeitig vom szenischen Geschehen ausgeschlossen. Kein Darsteller betritt während der Aufführung den Raum. Ihre Aktionen finden nur hinter den Wänden statt, teils durch die Fenster sichtbar, teils nur über Videoübertragung zu sehen. Sie bewegen sich um die Zuschauer herum. Man hört Schritte, Stimmen durch die Wände, ohne ihnen eine konkrete Person zuordnen zu können. Wie Geister tauchen die Darsteller immer dort wieder auf, wo man sie nicht vermutet, ohne sich allerdings je völlig zu zeigen.

Die Inszenierung *ME, THE MONSTER* des deutsch-englischen Performance-Kollektivs Gob Squad hatte im Juni 2006 Premiere und stellt die Frage nach dem Monster in uns allen. Gespielt wird mit Momenten des Verdachts, der Unsicherheit, des Unheimlichen. Und diese Thematiken nimmt die Rauminstallation der Inszenierung auf. Als Zuschauerin bin ich permanent damit beschäftigt, die verschiedenen räumlichen und medialen Darstellungsebenen zu differenzieren und zu verorten, wo sich die Darsteller gerade befinden, dem Gesehenen einen Raum zuzuordnen, mich innerhalb des räumlichen Aufbaus zu orientieren. Anders als im traditionellen Theaterraum, der durch die frontale Anordnung des Zuschauers gegenüber der Bühne die Blickrichtung vorgibt, wird hier die Orientierung im Raum zur Zuschaueraufgabe und zur permanenten Überforderung.

Es stellt sich die Frage, wie sich die Wahrnehmung des Raums ändert, wenn in den Theaterraum Film- oder Videoprojektionen integriert werden? Im Mittelpunkt steht dabei weniger die Frage nach dem performativen Raum des Theaters, der in der Aufführung konstituiert wird¹ als vielmehr nach der Medialität der räumlichen Anordnung selbst.

1 Bereits Max Herrmann unterscheidet zwischen dem architektonischen Raum des Theaters und dem »theatralischen Raum«, der in der Aufführung entsteht (Herrmann: 502). Vgl. dazu auch Roselt.

Theatraler Raum - Filmischer Raum

Das Kino hat vom traditionellen Theaterbau die frontale Ausrichtung des Zuschauers vor der Leinwand übernommen.² Zugleich sieht die frühe Filmtheorie in einer veränderten Raumwahrnehmung ein Kriterium zur Unterscheidung von Theater und Film:

»Im Kino [...] hat der Zuschauer einen festen Sitzplatz inne, aber nur äußerlich, nicht als Subjekt ästhetischer Erfahrung. Ästhetisch ist er in permanenter Bewegung, in dem sein Auge sich mit der Linse der Kamera identifiziert, die ihre Blickweite und -Richtung ständig ändert. Und ebenso beweglich wie der Zuschauer ist aus demselben Grund, der vor ihm erscheinende Raum. Es bewegen sich nicht nur die Körper, der Raum selbst bewegt sich, nähert sich, weicht zurück, dreht sich, zerfließt und nimmt wieder Gestalt an [...]. Eine Welt von Möglichkeiten eröffnet sich, von denen das Theater niemals träumen kann« (Panofsky: 22).

Der Kunsthistoriker Erwin Panofsky trennt zwischen dem physisch anwesenden Zuschauer, der statisch vor der Leinwand festgesetzt ist, und dem Zuschauer als Subjekt ästhetischer Erfahrung. Das Verhältnis des wahrnehmenden Subjekts zum Raum ist flexibel, instabil, ständig in Veränderung. Dabei offenbart sich ein ganz eigenes Paradox des Filmzuschauers: zwischen der Stasis des auf die Leinwand ausgerichteten Betrachters und der Mobilität der bewegten Bilder, zwischen der Materialität des Zuschauerraums und der Immaterialität der Bilder.

In der von Panofsky beschriebenen Überlegenheit des Films gegenüber dem Theater sehen Theatertheoretiker des frühen 20. Jahrhunderts allerdings keinen Nachteil, sondern eine Möglichkeit zur Erweiterung theatraler Raumerlebnisse. In der Verbindung von theatralem Raum und filmischem Raum soll eine physische Mobilisierung der Zuschauer erreicht werden. Beispielsweise der Entwurf des »Totaltheaters« von Walter Gropius und Erwin Piscator durch eine neuartige Bühnenarchitektur, den Einsatz von Licht- und Filmprojektionen, bewegliche Bühnen- und Zuschauerpodeste auf eine Überwältigung der Zuschauer. Dabei grenzt Gropius in seinem Programm den Entwurf von traditionellen Bühnen als »gerahmten Fenstern« wie auch von der »Mattscheibe eines photographischen Apparates« ab. Anders als der Filmzuschauer soll der Zuschauer im Theater selbst physisch in Bewegung gesetzt werden. Ziel ist dabei, durch eine »Verlebendigung des ganzen Schauhauses« die Zuschauer aus ihrer »intellektbetonten Apathie aufzurütteln« (Gropius: 166). Piscator spricht in diesem Zusammenhang von der Idee, »die Bühne zu entmaterialisieren« und von einer »raumlosen« Bühne (Piscator: 440). Auffällig ist, dass sowohl Filmtheorie wie auch Theaterentwürfe durch den Einsatz von Filmprojektionen nach einer »Auflösung« des materiellen Raums streben mit dem Ziel einer Dynamisierung der Zuschauerposition.

Das Haus auf der Bühne

Im zeitgenössischen Theater hat der Einsatz von Film- und Videoprojektionen eine ganz andere Funktion. In dem Mittelpunkt rückt dabei das Verhältnis von Bühnenbild bzw. Bühnenarchitektur und filmischer Projektion. In vielen Bühnendesignen

2 Zur historischen Entwicklung des Kino-Dispositivs vgl. Brauns.

finden sich Häuser auf der Bühne, die in ihrer Materialität ausgestellt werden. Auffällig oft werden Bungalows, Boxen oder Container auf die Bühne gestellt, die für den Zuschauer nicht einsichtig sind, in denen aber dennoch ein Großteil des szenischen Geschehens stattfindet. Beispiele lassen sich zahlreiche finden: die Inszenierungen HAMLET von Peter Zadek, CLOSE ENOUGH TO KISS der Gruppe Gob Squad oder CAVEMAN des amerikanischen Regisseurs Richard Maxwell. Vor allem aber die Bühnenräume des Bühnenbildners Bert Neumann für die Inszenierungen von Frank Castorf oder René Pollesch bestehen aus Häusern oder Wohnungen, die mit der medialen Übertragung aus dem nicht einsehbaren Innenraum spielen. Entwirft er für DÄMONEN (1999) einen Bungalow, der durch seine Glaswände den Blick auf das Innere freigibt, beginnt Neumann ab der Inszenierung ENDSTATION AMERIKA (2000) mit Räumen auf der Bühne zu arbeiten, die den Zuschauern die Einsicht verwehren. Die Probleme, die sich daraus ergeben, beschreibt der Dramaturg der Inszenierung, Carl Hegemann:

»Die Aufgabe des Regisseurs besteht im Grunde genommen in nichts anderem als dafür zu sorgen, daß die Schauspieler sich nicht gegenseitig die Sicht nehmen. Und jetzt kommt Bühnenbildner Neumann – das fing an mit ›Endstation Sehnsucht‹ – und baut ein vollkommen geschlossenes Badezimmer und sagt, dann hört man die Schauspieler eben nur, die drin sind. Dazu sagt Castorf, daß er das nicht machen kann. Neumann meint, die Tür ist auf, man kann doch durch die Tür gucken. Castorf sagt, nein, das widerspricht allen Grundverabredungen des Theaters. Bert Neumann wollte als Experiment mal probieren, die vierte Wand nicht zu beseitigen, sondern sie komplett zu schließen und zu gucken, was passiert. Er hat immerhin noch extrem große Fenster eingebaut und dann auch Mikrophone. Castorf wollte fast alles im Badezimmer spielen lassen und dann kam der geniale Gedanke – vor Big Brother – wir stellen die Kamera da rein« (Hegemann: 9).

Die Bühnenarchitektur macht die Videoübertragung des Nicht-Sichtbaren notwendig. Aus der Verweigerung gegenüber dem theatralen Pakt von Zeigen und Schauen resultiert der für die jüngeren Castorf-Inszenierungen charakteristische Videoeinsatz.

Auffallend ist, dass Neumann und Castorf keine Videoleinwand nutzen, sondern mit einem Fernsehmonitor arbeiten, dessen Bild für die Zuschauer aus den hinteren Reihen kaum zu erkennen ist. Die Entscheidung für den Fernseher ist direkt mit dem Raumkonzept der Wohnung verbunden. Als Bestandteil nahezu jeder Wohnungseinrichtung steht der Fernseher für die Herausforderung des Wohnraums durch die Integration von Medien: als Einbruch des Öffentlichen in die Privatheit des Wohnraums. Der Fernseher thematisiert damit das Verhältnis von Innen und Außen, das jedem Haus innewohnt. Gemeinhin ist das Wohnhaus nach Innen privat und nach außen geöffnet. Der Fernseher verwischt diese Grenze, bringt die Öffentlichkeit in den Wohnraum. Bert Neumann thematisiert dieses Verhältnis von Wohn-Architektur und Medien in seinen Entwürfen. Die Grenze zwischen Innen und Außen wird auf der Bühne durch die ausgestellten Häuser sichtbar und durch medialen Übertragungen zugleich wieder unterlaufen. Architektur und Medien-einsatz bedingen sich gegenseitig. Seine theatralen Rauminstallationen sind in diesem Sinne selbst als mediale Dispositive zu untersuchen.

Zwischen Panoptikum und Peepshow: DER IDIOT

Eine der jüngeren Inszenierungen von Frank Castorf, *DER IDIOT* (2003), eine Adaption von Dostojewskis Roman, spielt in der so genannten »Ersatzstadt«. Neumann stellt in den Theaterraum der Volksbühne eine eigene Stadt, mit Stehbierhalle, Fri-seursalon, Plattenbau, Puff und russischer Datscha, gebaut aus Holzplatten, Metallgerüsten und Bau-Containern. Geschäfte, Bars, ein Casino sind um eine große Treppe herum arrangiert. Das Publikum sitzt in verschiedenen Kammern auf einem großen Stahlgerüst, das beweglich ist und sich jeweils zum szenischen Geschehen hin ausrichtet.

Dass die Inszenierung in der Kritik oft mit dem Begriff des Totaltheaters beschrieben wird,³ scheint vor dem Hintergrund des Gropius'schen Entwurfs auf den ersten Blick einleuchtend. Neumann bebaut den gesamten Theaterraum. Die traditionelle, frontale Position des Zuschauers ist aufgehoben. Die Zuschauer werden selbst in Bewegung gesetzt. In den Bühnenraum sind verschiedene Projektionsflächen integriert. Allerdings zeichnet sich der Raumentwurf wiederum durch Häuser aus, deren Materialität ausgestellt wird. Statt an der Auflösung des Theaterraums zu arbeiten, wird ein zweiter Raum hineingebaut, der in sich geschlossen ist. Der Einsatz von Videoprojektionen hat eine andere Funktion als die »Aufhebung der Distanz zwischen Bühne und Zuschauerraum« (Piscator: 439).

Gespielt wird meist hinter den Häuserfassaden, so dass für das Publikum immer nur ein Teil des Geschehens sichtbar ist. Ein Kamerateam zieht mit den Schauspielern durch den Raum und überträgt das Geschehen auf eine große Leinwand sowie diverse Monitore. Die Zuschauer haben je nachdem, wo sie auf dem Gerüst sitzen, andere Einsichten in das szenische Geschehen. Sitzen sie oben, schauen sie auf das Geschehen herab, oder direkt in ein gegenüberliegendes Fenster hinein, sitzen sie unten können sie oft nur Schemen hinter den Fenstern oben entdecken. Permanent wechselt der Blick zwischen dem realen Geschehen, der Leinwand und den Fernsehmonitoren. Das Publikum erfährt die Aufführung wie das Making-Of eines Films. Die Zuschauer sehen die Kameramänner und die Tonleute bei der Aufnahme ihrer Bilder. Oft verdecken ihnen diese sogar die Sicht auf die Schauspieler. Ausgestellt wird die Herstellung der Videobilder.

In diesem Aufbau überlagern sich zwei verschiedene mediale Dispositive. Die Zuschauertribüne in der Mitte, die sich immer wieder neu gegenüber dem szenischen Geschehen ausrichtet, die unzähligen Videokameras, die verschiedenen Boxen und Fenster mit ihren Jalousien erinnern an einen panoptischen Raum⁴; die Zuschauer werden zu Überwachern, ohne für die Akteure sichtbar zu sein. Der Zuschauerturm, die Kameras und Mikrophone verweisen auf ein System der Überwachung, das an keinen konkreten Blick gebunden werden kann. Die Schauspieler können sich nie sicher sein, von wo aus und von wem sie beobachtet werden. Der Aufbau hat damit nichts mit dem in der Theatertheorie verhandelten Konzept der ›vierten Wand‹ zu tun. Wenn nach Denis Diderot die Schauspieler spielen sollen, als gäbe es eine Wand zum Zuschauerraum, dann sind die Schauspieler in der Castorf-Inszenierung in einer ganz anderen Situation. Auch wenn sich die Schau-

3 Vgl. beispielsweise Briegleb.

4 Der Aufbau erinnert an die panoptische »Sehmaschine«, die von Jeremy Bentham im 18. Jahrhundert entworfen wurde: »Vor dem Gegenlicht lassen sich vom Turm aus die kleinen Gefangenensilhouetten in den Ringen des Ringes genau ausnehmen. Jeder Käfig ist ein kleines Theater, in dem jeder Akteur allein ist, vollkommen individualisiert und ständig sichtbar. [...] Er wird gesehen, ohne selber zu sehen« (Foucault: 256).

spieler in einem von den Zuschauern abgetrennten Raum befinden, ist ihrem Spiel der Blick von Außen eingeschrieben. Der Blick der Kamera ist allgegenwärtig, gerade weil die Schauspieler nicht wissen, welche Bilder von ihnen übertragen werden. Ihnen ist die Kontrolle über das Gezeigte entzogen.

Das andere Dispositiv ist das der Peep-Show. Der Zuschauer wird in die Rolle des Voyeurs gebracht, der wie durch das Guckloch einer Peepshow späht. Immer wieder eröffnen sich ihm Einblicke, werden Gardinen geöffnet, Rollos hochgerollt. Sie weisen auf den Übergang zwischen Innen und Außen. Besonders augenfällig sind die Jalousien, die nur einen partiellen Blick in die Zimmer ermöglichen, ohne dass der Betrachter selbst gesehen werden kann. Das von der Jalousie verschlossene Fenster gibt das Versprechen, Einblick in den Back-Stage-Bereich zu gewähren, auf das was nicht gezeigt werden soll oder darf. Inszeniert wird ein Moment des Intimen.

Ob Überwacher oder Voyeur, die Position des Zuschauers ist keine machtvolle. Der Sichtbereich wird immer wieder eingeschränkt, durch Wände, Rollos, verschlossene Fenster. Der Zuschauer ist dem Raumaufbau und seinen Implikationen genauso ausgeliefert wie dem Blick der Kamera. Die übertragenen Videobilder zeigen zwar Einsichten in die Räume, jedoch versuchen sie nicht, einen Eindruck des Raums über konventionelle filmische Techniken zu vermitteln. Es gibt keine Totalaufnahmen der Innenräume. Gezeigt werden meist Nahaufnahmen. Zudem ist der Zuschauer permanent gezwungen, sich zu entscheiden: zwischen der szenischen Aktion und dem Videobild, zwischen verschiedenen Monitoren. Der Raumeindruck bleibt somit immer fragmentarisch, zusammengesetzt aus den wenigen direkten Einblicken in die Räume und dem übertragenen Videobild.

Der Aufbau stellt den Zuschauer vor eine besondere Orientierungsleistung. Die Position des Publikums, eingeschlossen auf dem Drehgerüst, die Häuser und Fassaden, mit den verstellten Einsichten und vereinzelt Durchblicken und die übertragenen Videobilder fordern permanent die Verortung des Gesehenen im Tatsächlichen und unterlaufen diese. Die Einsicht in ein Fenster widerspricht beispielsweise dem übertragenen Blick der Kamera. Von der Szene, die im entfernten Glascontainer spielt, zeigt das Videobild nur Großaufnahmen. Die unvermittelt beobachteten szenischen Aktionen decken sich nicht mit dem Videobild. Abgebildeter Raum und tatsächlicher Raum lassen sich nicht zu einem einheitlichen integralen Raumerlebnis verarbeiten. Es ist eine Strategie der Überforderung. Insofern kann der Bühnenaufbau der Inszenierung als ›raumlose‹ Bühne bezeichnet werden, nicht im Sinne von Piscator und Gropius, sondern seiner Auflösung des Bühnenraums in unzählige Räume, einer eindeutigen Perspektive, in der widersprüchlichen Überlagerung und Verschachtelung von Räumen.

Der Container als Theater

Diese Überlagerung zeigt sich auch an den von Neumann für die Bühne entworfenen Häusern. Neumann arbeitet mit Versatzstücken, Sperrholzwänden, Containern, die ihre Konstruiertheit und Unfertigkeit nicht verbergen. Es sind »Realitätsfragmente«, die benutzbar und begehbar sind. Die Häuser sollen »autonom funktionier[en]« auch jenseits der Bühne. Sie haben weder auf der Bühne noch außerhalb einen bestimmten Ort, sie können »überall hingesetzt« werden (Neumann: 35).

Die Häuser werden zur Kulisse für die Filmaufnahmen. Was sich auf der Bühne als konstruiert und unfertig zeigt, wirkt im Filmbild wie ein vollständiger

Raum. Neumann spielt mit dem Wirklichkeitseindruck des filmischen Raums auf der Theaterbühne. Zugleich ist die Architektur des Film-Sets selbst durch Vorläufigkeit geprägt. Nach dem Dreh wird die Kulisse für einen anderen Film verwendet. Nur was nötig ist, um den Eindruck eines vollständigen Raumes herzustellen, wird gebaut. Die Kulisse verweist auch immer auch ihre ungestaltete Rückseite. Die Rückseite wird in den Entwürfen von Neumann nicht versteckt, sondern neben den Illusionseindruck des Videobilds gestellt.

Den Aspekt der Vorläufigkeit thematisieren auch die Container, die Neumann auf die Bühne stellt. Der Container ist ein Behälter für alles Mögliche. Standort wie Inhalt sind beliebig, begrenzt nur durch Standardmaße. Flexibilität und Mobilität in räumlicher wie funktionaler Hinsicht zeichnen ihn aus. In der städtischen Architektur steht er für eine temporäre, vorläufige Nutzung. Jederzeit kann er wieder abtransportiert werden. Der Container verweist damit auf die Idee der Bühne als Black Box, die jeden beliebigen Ort hervorbringen kann. Neumann setzt die Box selbst auf die Bühne und schließt den Zuschauer dabei aus. Zugleich stellt er mit dem Haus als Container dessen provisorischen Charakter aus. Nicht Verwandlung oder Transformation als eine Möglichkeit der traditionellen Theaterbühne sind seine Themen, sondern Austauschbarkeit, Überlagerung und Bewegung von Räumen.

Dieses Moment der Bewegung greift ein anderes Theaterprojekt auf, das den Container auf ganz andere Weise benutzt: die Inszenierung CARGO SOFIA BERLIN⁵ von Stefan Kaegi, Mitglied des Regie-Trios Rimini Protokoll. Hier sitzen die Zuschauer selbst im Container. In einen LKW sind Sitzplätze für 47 Menschen eingebaut. An der Stelle der Seitenplane gibt es ein Panoramafenster, das auch zur Leinwand werden kann. Die Zuschauer werden mit dem Lastwagen an verschiedene Orte gefahren. Dabei spielt die Inszenierung mit der Überlagerung von zwei Fahrten: der realen Fahrt durch die Stadt der jeweiligen Aufführung, sichtbar durch das Panoramafenster, und einer fiktiven Fahrt von Sophia nach Deutschland, übertragen auf die Projektionsleinwand. Beide Fahrten verschmelzen miteinander. Der virtuelle und der tatsächlich zurückgelegte Raum überlagern sich. Hält beispielsweise der Laster an einer Ampel, so stoppt auch die Projektion, fährt er weiter, läuft auch der Film weiter. Die Zuschauer werden in Bewegung gesetzt. Der Theaterraum ist selbst mobil. Im fahrenden Container wird die Auflösung des Raumes in der globalisierten Welt augenfällig. Der transportierbare Container selbst ist immer in Bewegung, an keinen Ort gebunden, ein Provisorium, das immer neu beladen und definiert wird.

5 Die Inszenierung wird nach dem jeweiligen Aufführungsort benannt. Ich beziehe mich auf die Inszenierung CARGO SOFIA BERLIN im Juni 2006.

Literatur

- Böhringer, Hannes (1993): »Container«. In: Ders.: *Container und Orgel*. Berlin: Merve, S. 7-34.
- Brauns, Jörg (2007): *Schauplätze*. Berlin: Kadmos.
- Briegleb, Till (2004): »Ironische Trostlosigkeit. Der Bühnenbildner Bert Neumann«. In: www.goethe.de/kue/dos/de134107.htm (12.06.2006).
- Diderot, Denis (1968): »Von der dramatischen Dichtkunst«. In: Ders.: *Ästhetische Schriften*, Bd. 1. Berlin: Europäische Verlagsanstalt, S. 239-347.
- Foucault, Michel (1989): *Überwachen und Strafen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Gropius, Walter (1982): »Der Theaterbau«. In: Manfred Brauneck (Hg.): *Theater im 20. Jahrhundert*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S.161-169.
- Hegemann, Carl (2004): »Was bewirkt die Kamera auf der Bühne bei den Schauspielern?«. In: *Dramaturgie* 2004/1, S. 8-9.
- Herrmann, Max (2006): »Das theatralische Raumerlebnis«. In: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 501-513.
- Hurtzig, Hannah (2001): *Imitation of Life. Bert Neumann, Bühnenbilder*. Berlin: Theater der Zeit.
- Neumann, Bert (2001): »Imitation of Life. Der Kostüm- und Bühnenbilder Bert Neumann im Gespräch mit Anja Nioduschewski«. In: *Theater der Zeit*. 10/2001, S. 31-35.
- Panofsky, Erwin (1993): *Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers & Stil und Medium im Film*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Piscator, Erwin (1980): »Totaltheater und totales Theater«. In: Ders.: *Theater Film Politik*. Berlin: Henschel, S. 439-441.
- Roselt, Jens (2004): »Wo die Gefühle wohnen«. In: Hajo Kurzenberger/Annemarie Matzke (Hg.): *TheorieTheaterPraxis*. Berlin: Theater der Zeit, S. 66-76.