

Inga Lemke unter Mitarbeit von Sandra Nuy (Hg.):

Theaterbühne – Fernsehbilder.

Sprech-, Musik- und Tanztheater im und für das Fernsehen

Anif/Salzburg: Müller-Speiser 1998, 243 S., ISBN 3-85145-047-7, DM 68,-

Die nicht ganz interesselose Voraussetzung dieses Sammelbandes – schließlich muß die Finanzierung eines DFG-Projekts gerechtfertigt werden – wird gleich zu Beginn unzweideutig dekretiert: Die Ansicht, daß die Medien Theater, Film und Fernsehen prinzipiell unvereinbar seien (was immer das heißen mag: nicht kompatibel, nicht austauschbar, nicht kombinierbar), ist ein „Vorurteil“ (also kein auf Gründen gebautes Urteil), das als Ursache „traditioneller Wertungen“ ausgemacht wird (S.7). Am Beispiel des frühen Fernsehspiels in Deutschland versucht die Herausgeberin den Gegenbeweis anzutreten. Dabei interessiert sie, dem Thema des Bandes entsprechend, vorzugsweise das Fernsehspiel, das auf Dramenvorlagen basiert (also genau genommen: ein Übersetzungsproblem). So attestiert sie Ludwig Bergers *Undine* von 1955, sie habe, zumindest ansatzweise, „(d)ie Differenz der Dispositive des Theaters und des Fernsehens [...] unmittelbar sichtbar und [...] durchaus produktiv eingesetzt“ (S.31). An Franz Peter Wirths *Bernarda Albas Haus* von 1957 lobt sie die Bildregie, die Nutzung der Schwarz-Weiß-Kontraste, die Licht-Schatten-Effekte. Sie muß aber eingestehen, daß diese Form des „Fernsehtheaters“, die aus den Bedingungen der Direktübertragung geboren wurde, ab den sechziger Jahren kaum mehr eine Fortsetzung erfuhr.

Kann schon Lemke vergleichend auf zwei Bearbeitungen von Thornton Wilders *Our Town* rekurrieren, so beschränkt sich Götz Schmedes auf den Vergleich zweier Fernsehübertragungen des *Kaufmanns von Venedig*, in der Regie von Otto Schenk

und von Peter Zadek. Das Stück hat Schenk fürs Fernsehen adaptiert, Zadek am Burgtheater inszeniert. Obwohl der Autor erklärt, „Fragen der Inszenierung (sein) dabei weniger von Interesse“ (S.51), beschreibt er über weite Passagen genau dies: die Inszenierungen. Dabei erweist es sich doch als leichtsinnig, daß er Zadeks Bühnenversion, die noch kürzlich in Wien zu sehen war, nicht kennt und also nicht beurteilen kann, was aufs Konto Zadeks und was aufs Konto des Fernsehregisseurs George Moore geht.

Weniger einen Vergleich als eine Folge von präzisen Beschreibungen liefert Inga Lemke in ihrem zweiten Beitrag, der drei Versionen von *Warten auf Godot* gewidmet ist, von denen die erste, 1963, durch Rolf Hädrich fürs Fernsehen adaptiert war, während die anderen zwei 1976 von Beckett selbst und 1985 von Tabori, beide längst legendär, für die Bühne inszeniert wurden.

Ein kurzer Aufsatz über Fassbinder, in dem das Fernsehen nur marginal vorkommt, belegt eher das Scheitern als den Erfolg der Versuche, „den theatralen mit dem filmischen Code (zu) kreuzen“ (S.115). Einem speziellen Thema, nämlich der (fernseh)filmischen Dokumentation von Theaterfestivals durch Schroeter und Fassbinder, gilt der Beitrag von Barbara Büscher.

Wieder mehr ins Grundsätzliche geht Sandra Nuy mit ihrem Beitrag über „Die fernsehspielartige Aufzeichnung“, in dem das Allgemeine am Beispiel dreier Inszenierungen von Dimitter Gotscheff konkretisiert wird. Sie zeigt, daß Fernsehregisseur Rainer Ecker „durch die Wahl der jeweiligen Einstellungsgröße [...] den ganzkörperlichen Ausdruck“ partikularisiert (S.158). Damit spricht sie in der Tat eines der Hauptprobleme von Fernsehübertragungen an, das sich insbesondere bei Tanz und Tanztheater katastrophal auswirkt, wenn Regisseure dem Dogma unterliegen, die mediengerechte Visualisierung sei um so gelungener, je häufiger Perspektive und Einstellungsgröße gewechselt werden. Wer wagt es, mit Respekt vor der Choreographie, der Gesamtkonzeption, noch ungeschnitten in der Totale wiederzugeben, was der von der Regie imaginierte Zuschauer im Theater sieht? Ist es nicht vielleicht ein Vorurteil, eine traditionelle Wertung, daß derlei nicht „fernsehgerecht“ sei?

Einen umfassenden Überblick über Oper im Fernsehen gibt Jürgen Kühnel. Auch er verbindet grundsätzliche Überlegungen mit zahlreichen überzeugenden Einzelanalysen. Nur schwer mit dem kämpferischen Optimismus der Herausgeberin vereinbar ist die Tatsache, daß Kühnel just eine Aufzeichnung von 1962 als besonders gelungen preist, die „sich jeder ‘fernsehspezifischen’ Ästhetik [...] verweigert“ (S.188). Adaptionenmodelle für Opern diskutiert knapp Johanna Werckmeister an vier Carmen-Filmen bzw. Fernsehproduktionen. Die in diesem Zusammenhang aufschlußreichen Varianten von Peter Brooks' Bühnenverfilmungen aus dem Bouffe du Nord fehlen leider. Claudia Rosiny schließlich beschäftigt sich typologisch mit Tanz im Fernsehen. Sie erkennt zwar die „Fehlerquellen“ (S.237), ist aber mit Blick auf eine „filmische Zweitversion“ (S.237) von Choreographien zuversichtlich. Sie setzt auf den Videotanz, für den Pina Bauschs *Die Klage der Kaiserin* ein Beispiel

liefert. Über dessen Qualität kann man freilich, gerade wenn man das Tanztheater der Pina Bausch liebt, unterschiedlicher Meinung sein. Insgesamt wird das für die Problemstellung des Bandes besonders aufschlußreiche Tanztheater stiefmütterlich behandelt. Gerade im Vergleich mit Pina Bausch wären etwa die Aufzeichnungen von Arbeiten der Rosas, insbesondere jene von Peter Greenaway, erkenntnisfördernd gewesen.

Thomas Rothschild (Stuttgart)