

Theater im Kino:
**Die Comédie-Française
und die Aufnahmen für Pathé Live!**

PÄDAGOGISCHES BEGLEITHEFT

„Es sollte ein Gesetz geben, wonach alle Bühnenaufführungen gefilmt werden müssen.“
Jean-Luc GODARD

VON DER HERAUSFORDERUNG, EIN BÜHNENSTÜCK LIVE ZU ÜBERTRAGEN

Die Aufzeichnung von Aufführungen (Oper, Ballett, Konzert, Theater) hat sich in letzter Zeit eingebürgert und wird vom Publikum auch zunehmend geschätzt, trotz der Debatten, die das Filmen von künstlerischen Darbietungen weiterhin auslöst. Diese nicht ganz alltägliche Unternehmung besteht darin, eine „normale“ Aufführung zu filmen. Wenn das in Anwesenheit des Publikums geschieht, zeugt der Film auch von dem, was sich zwischen der Bühne und dem Saal abspielt. Die Medien, die eine Verbreitung solcher Aufzeichnungen ermöglichen, sind DVD, Fernsehen, Internet und jetzt auch das Kino.

Anders als man denken könnte, gibt es für das Drehen eines Mitschnitts kein Patentrezept, keine festgelegte Anordnung (etwa mit einer Frontalkamera für die Totaleinstellungen, die durch seitlich platzierte Kameras ergänzt wird), die man immer wieder verwenden könnte. Vielmehr erfordert jede Inszenierung ihre eigene Kameraführung, die unter anderem an die Besonderheiten des bespielten Raums, der Architektur, der Art des Stücks, der Bewegungen der Schauspieler auf der Bühne und der Beleuchtungssituation angepasst ist. So ist der Filmregisseur bei den Proben mit dabei, spricht mit dem Bühnenregisseur, erstellt einen Schnittplan und positioniert dann die Kameras im jeweiligen Saal. Er arbeitet mit einem technischen und künstlerischen

Team (ein Kameramann, ein Toningenieur, ein Skriptgirl, mehrere Kameraoperateur). Die Dreh-Methode muss jedes Mal gefunden werden, und die Entscheidungen des Filmregisseurs sind das Ergebnis einer langen Vorbereitung. Aus diesem Grund arbeiten manche Bühnenregisseure gerne mit bestimmten Filmregisseuren, weil sie ihr „Auge“ und ihre Art des Filmens schätzen.

So gibt es eine enge Zusammenarbeit zwischen dem Theaterautor Jérôme Deschamps und dem Filmregisseur Dominique Thiel (etwa bei der Aufzeichnung der Komödie von Georges Feydeau, *Un fil à la patte*), und der verstorbene Theaterregisseur Patrice Chéreau arbeitete gerne mit Stéphane Metge („*Phèdre*“ von Racine ; „*Dans la solitude des champs de coton*“ von J.M. Koltès).

Die Live-Aufzeichnung ist ein noch gewagteres Unternehmen: Der Film entsteht zeitgleich mit der Aufführung und wird auch im Fernsehen – und seit kurzem im Kino – live übertragen. Was dies für den Regisseur bedeutet, ist klar: Er muss den Film „ohne Netz und doppelten Boden“ machen und kann eventuelle Fehler nicht korrigieren. Für die Darsteller bedeutet der Einsatz technischer Mittel eine deutliche Erweiterung ihres Publikums, da sie am Abend der Übertragung quasi vor mehreren tausend Menschen spielen.



© Yann Tacher

Die Aufzeichnung ist für den Zuschauer eine völlig andere Erfahrung als die eines Theaterbesuchers. Egal ob er sich die Aufführung zu Hause oder in einem Kinosaal ansieht – was sich ihm darbietet, ist das, was man nach Antoine Vitez „le spectacle du théâtre“ (etwa: „Theater-Schauspiel“) nennen könnte, die Inszenierung der Inszenierung, ein Ins-Bild-Bringen aus einer Perspektive, die nicht die des Zuschauers ist.

Wenn der Aufzeichnung ein echtes künstlerisches Konzept zu Grunde liegt, zwingt sie den Blick des Zuschauers nicht in ein Schema, sondern wird zu einer Geste, die **das Theater** enthüllt, die es „anders“ zeigt, an anderen Orten und auch für ein anderes Publikum. Die Kinoleinwand eröffnet weitere Wahrnehmungsmöglichkeiten, von denen der Filmregisseur natürlich Gebrauch macht (so wirkt ein Gesicht in Detailaufnahme ungeheuer groß).

Die Aufzeichnung einer Aufführung ist also die Begegnung zwischen der Aufnahmekunst, der „technischen Reproduzierbarkeit“ (Walter Benjamin) und einer Kunst, die an sich vom unwiederbringlichen Augenblick lebt. Manche bewerten diese Begegnung negativ und argumentieren, dass bei dieser „Konservierung“ (Marcel Pagnol) die Aura, die die Darsteller ausstrahlen, das „Hier und Jetzt“ der Aufführung unweigerlich verlorengeht. Andere betrachten diese Begegnung als sehr fruchtbar, da sie auch dem „Gedächtnis“ des Theaters förderlich ist. Tatsächlich sind die Aufzeichnungen Bausteine eines Theater-Archivs, und immer mehr Theater – wie die

Comédie-Française – lassen ihre Stücke systematisch filmen. Dies trägt zu ihrer Verbreitung und damit zur Vitalität des Theaters bei.

Die Verbindungen zwischen Theater und Film sind vielgestaltig und unbegrenzt – sie zeugen von der permanenten Kreativität dieser beiden Künste und ihrem immer wiederkehrenden Hang, sich miteinander zu verflechten. Die aktuelle Begegnung zwischen Theater und Film kann ganz verschiedene Formen annehmen – so spricht man von **Theaterfilm**, von „theatralischem Film“, von „Übertragung“ oder allgemeiner von Theatralität im Film, ganz zu schweigen von der Rolle der Video-Einspielungen oder dem Einfluss des Kinofilms in zeitgenössischen Inszenierungen. Heute ist es zwar üblich geworden, nicht von „Aufzeichnung“ sondern eher von **Theaterfilm** zu reden, um der immer sorgfältigeren Arbeit des Regisseurs und seines Teams gerecht zu werden, aber auch um Vorurteile abzubauen, die mit diesem Begriff verbunden sind. Trotzdem muss man die Aufzeichnung von anderen Arten der „Übertragung“ von Bühnenkunst auf den Bildschirm unterscheiden, etwa von der **Nachschöpfung**, bei der ein Stück von Theaterschauspielern auf der Bühne oder im Studio ohne Publikum gespielt wird, oder von den überaus zahlreichen **Adaptationen** von Stücken für das Fernsehen (Beispiel: „*Dom Juan*“ von Marcel Bluwal) oder den Film (wie etwa „*Herr Tartüff*“ von Murnau nach Molière oder „*Das Schloss im Spinnwebwald*“ von Kurosawa nach „*Macbeth*“ von Shakespeare).“

■ DIE COMÉDIE-FRANÇAISE, DAS KINO UND DAS FERNSEHEN: DIE GESCHICHTE EINES VIELFÄLTIGEN ZUSAMMENWIRKENS

Da sich die Comédie-Française seit jeher bemüht, die Theaterkunst innerhalb und außerhalb ihrer ehrwürdigen Mauern zu fördern, knüpfte sie gleich zu Beginn des Medienzeitalters dauerhafte Verbindungen zum Kino und später zum Fernsehen.

- Als das Kino kaum fünf Jahre alt war, filmte man auf der Suche nach „noblen“ Themen für die Pariser Weltausstellung im Jahr 1900 berühmte Theaterdarsteller. Dank des „Phono-Cinéma-Théâtre“ konnte man „animierte Bilder von berühmten Künstlern“ sehen: Nicht nur die legendäre Schauspielerin Sarah Bernhardt als Hamlet (also in einer Männerrolle!) sondern auch andere Schauspieler der Comédie-Française (Suzanne Reichenberg, Coquelin Cadet, Maurice de Féraudy).

- 1908 gründete Paul Lafitte die Firma „Le Film d'Art“ (Der Kunstfilm) in Zusammenarbeit mit der Comédie-Française und Pathé. Dieses ehrgeizige Unternehmen produzierte eine Reihe Filme, in denen die bekanntesten Mitglieder der Truppe spielten. Der berühmteste dieser Filme ist und bleibt „L'Assassinat du Duc de Guise“ (Die Ermordung des Herzogs von Guise) von André Calmettes mit Albert Lambert und Charles Le Bargy (1908) sowie Racines Dramen „Britannicus“ und „Andromaque“ (1909) mit Mounet-Sully. Die Verfechter des Kunstfilms hatten sich hohe Ziele gesteckt: Er sollte das Kino, dem damals noch der Ruf einer „Jahrmaktsattraktion“ anhaftete, beim Publikum aufwerten und auch eine erzieherische Mission erfüllen. Typisch für diese Aufbruchstimmung ist die Äußerung von Charles Pathé (1901): „Das Kino wird das Theater, die Zeitung und die Schule von morgen sein.“ Dabei nimmt das Kino gerne Anleihen bei Theatertexten (Szenario, Dialoge usw.). Zu diesem Zeitpunkt wird auch die SCAGL (Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres) gegründet.



Plakat für das Phono-cinéma-théâtre, 1900, Copyright: Sammlung der Comédie Française



„Die Akademie und die Comédie arbeiten für den Kinematografen.“ 1908, © Koll. Comédie-Française

- 1935 baute Léonce Perret, der bereits einen Film über das Leben von Molière gedreht hatte (*Molière*, 1910) seine Kameras bei einer Aufführung in der Comédie-Française auf – es war die erste Filmaufzeichnung im Salle Richelieu überhaupt. Dabei wurden einige Szenen aus dem Molière-Stück *Les Précieuses ridicules* (Die lächerlichen Präziösen) und des Einakters von Sacha Guitry, *Deux Couverts* (Zwei Gedecke) gefilmt, dazwischen Einstellungen, die das Publikum zeigen.



Ein Abend an der Comédie-Française, Léonce Perret, 1935. © Koll. Comédie-Française

- Erste Erfahrungen mit dem Fernsehen sammelte das Ensemble der Comédie-Française in den 1950er Jahren, meist in Liveübertragungen aus den Studios Cognac Jay oder Buttes Chaumont.

- In den 1960er Jahren programmierte das damalige französische Staatsfernsehen ORTF (Office de Radiodiffusion-Télévision Française) eine Theatersendung, *Au théâtre ce soir* (Heute Abend im Theater, begründet von Pierre Sabbagh und Georges Folgoas), bei der vor allem Boulevard-Stücke, aber auch Inszenierungen der Comédie-Française ausgestrahlt wurden. Dank der mobilen Aufnahmestudios konnte man ab dieser Zeit in den Theatersälen drehen, und so wurden in Pariser Theatern (Marigny, l'Odéon) Stücke mit Schauspielern der Comédie-Française – mit oder ohne Publikum - gefilmt (*Un fil à la patte* von Feydeau, inszeniert von Jacques Charon, 1970 ; *Les Fausses Confidences* von Marivaux, inszeniert von Jean Piat, 1971).



© Claude Angelini, Koll. Comédie-Française

- In den 1980er Jahren eröffnete die Comédie-Française eine audiovisuelle Abteilung. Ihr Intendant Jean-Pierre Miquel setzte sich für die Aufzeichnung von Molière-Stücken ein, ähnlich wie die BBC Shakespeare-Dramen aufzeichnete. Zwischen 1997 und 2003 wurden 17 Filme produziert und in einer DVD-Box zusammengefasst. In Zusammenarbeit mit der Firma THR experimentierte man bereits mit Liveübertragungen per Satellit von Stücken der Sammlung Molière aus einigen französischen Klein- und Mittelstädten.

- 1977 sendete Antenne 2 in Eurovision die erste Liveübertragung einer Theateraufführung im Salle Richelieu. Es handelte sich um *Lorenzaccio* von Musset in der Inszenierung von Franco Zeffirelli (Regie Jean-Paul Carrère). Dies war der Startschuss für eine ganze Serie von Direktübertragungen.
- Neben diesen Aufnahmen für Pathé Live entwickelte die Comédie-Française auch eine Filmreihe, für die sie in jeder Spielzeit einem Regisseur die Gelegenheit gibt, ein Thema oder einen Text, der mit dem aktuellen Programm in Verbindung steht, filmisch umzusetzen. Der Filmemacher hat dabei weitgehende Freiheit bei der Interpretation des Werks (Bühnenbild, Kostüme, Zeit, Raum), muss aber den Text des Stücks unverändert lassen und die ursprüngliche Besetzung beibehalten. Die Drehdauer ist auf 10–15 Tage begrenzt. Claude Mouriéras (*Partage de midi*, 2008), Olivier Ducastel und Jacques Martineau (*Juste la fin du monde*, 2009), Mathieu Amalric (*L'illusion comique*, 2010), Valérie Donzelli (*Que d'amour!* nach *Le Jeu de l'amour et du hasard*, 2013), Arnaud Desplechin (*La Forêt*, 2013), Valéria Bruni-Tedeschi (*Les Trois Sœurs*, 2014, Kritikerpreis in der Kategorie Fiktion 2015), Vincent Macaigne (*Dom Juan et Sganarelle*, 2015) und Guillaume Gallienne (*Oblomov*, 2015) waren bereit, bei diesem Spiel mitzumachen und ihre Sicht auf das Theater filmisch darzustellen.

Die Comédie-Française ist also ein Kreuzungspunkt der Beziehungen zwischen Theater und Film: Zusammen mit Pathé Live bringt sie Theateraufführungen ins Kino, und die Spielfilme der Regisseure zeigen das Theater mit den Mitteln des Films.

- Die Partnerschaft zwischen Pathé Live und der Comédie-Française setzt diese lange Geschichte der Annäherung fort und bietet den Zuschauern in einem Verbund von 300 Kinosälen direkte, später zeitversetzte Übertragungen der Aufführungen der Spielzeit 2016/17 (*Romeo und Julia* in der Inszenierung von Éric Ruf, *Der Menschenfeind* in der Inszenierung von Clément Hervieu-Léger, *Cyrano de Bergerac* in der Inszenierung von Denis Podalydès) und der Spielzeit 2017/18 (*Scapins Streiche* in der Inszenierung von Denis Podalydès, *Malraux Der verbesserte Stutzer* in der Inszenierung von Clément Hervieu-Léger und *Britannicus* in der Inszenierung von Stéphane Braunschweig).



Romeo und Julia, inszeniert von Éric Ruf,
© Vincent Pontet, Koll. Comédie-Française

■ Theater im Kinosessel: Von der Vorbereitung der Dreharbeiten bis zur Live-Übertragung

1. Die Vorbereitung:

Page 4	CAMERA 1	1 ^{ère} Partie
N°PLAN	DESCRIPTION	
291 298	La Table au + serré -----	
304	La Table +	
308	Phil P Taille à cour	
321 325	Clit P Poitrine(vert) -----	
338	Alceste PA se lève sec, va au centre	
341 343	Alceste P Taille -----	
352	Alceste P Poitrine	
359	Table Eliante / Célimène / Alceste	

Page 3	CAMERA 2	1 ^{ère} Partie
N°PLAN	DESCRIPTION	
283	Phil p pied entre escalier cour vient devant	
288	Célimène p taille suis, récupère Clit GC elle croise prio elle, suis vers cour récupère Acaste vont à jar, prio lui Acaste + Célimène p taille	
294		
312	Alceste p taille monte grand escalier -----	
315	----- s'assoit	
317		
319	----- se lève	
322		
335	Alceste + Phil p taille	

Page 4	CAMERA 3	1 ^{ère} Partie
N°PLAN	DESCRIPTION	
284	Célimène + Alceste P Taille Prio Alceste vient devant	
292	Célimène P Poitrine -----	
297		
299		
302	Célimène + Alceste (de dos) P Taille Prio Elle	
305	Célimène + Phil P Taille Prio elle, il sort DC Clit entre GC	
311	Célimène + Phil P Taille Prio Célimène va à Jar	
324	Célimène P Poitrine -----	
326		
328		
332	VITE La Table -----	
334	----- ça rentre	
337		
[338]	Alceste s'écarte Centre ne le perd pas !	
339	Table à Alceste -----	
344		
348	La Table ça rentre	

Page 4	CAMERA 4	1 ^{ère} Partie
N°PLAN	DESCRIPTION	
280	Alceste PA- Ad Lib	
282	VITE La Table ça rentre	
290	Table + Piano ça rentre	
300	Célimène + Clit PA (Alceste de dos) + Ad Lib	
[302]	Clit P Poitrine	
[304]		
309	Piano à Clit assis à Cour	
316	Célimène P Pie suis cour	
327	1/3 Scène Cour Alceste (escalier) à Clit devant -----	
329		
333	VITE Alceste P Poitrine	
340	Acaste + Célimène + Clit P Taille	

Page 4	CAMERA 5	1 ^{ère} Partie
N°PLAN	DESCRIPTION	
280	VITE Piano à Bord Décor Cour + Ad Lib	
286	Alceste + Clit PA Célimène entre GC suis Célimène et Clit à jar Prio Clit, il continu	
296	Acaste P Poitrine	
301	Eliante P Poitrine	
307	Eliante à Piano ++ ça sort	
330	Phil P Poitrine	
336	Alceste + Phil P Pied suis à jar	
342	Célimène P Poitrine -----suis à jar, s'assoit à la table	
347		
355	Clit + Eliante P Taille Elle se lève, suis-la à cour	

Page 4	CAMERA 6	1 ^{ère} Partie
N°PLAN	DESCRIPTION	
281	Célimène P Taille Top Pano Cour sur Alceste il recule, Eliante entre Bas DC pars avec elle à Jar récupère Célimène	
287	Alceste + Basque P Taille prio Alceste	
289	Alceste P Taille	
295	Table sans air	
306	Eliante P Taille	
310	Alceste P Taille, suis avance	
331	Célimène P Taille	
345	Clit à Alceste au + serré suis-les avant cour Bordel Bagarre	
365	Basque P Taille	

Ausschnitt aus dem Schnittplan der Porträtszene in *Der Menschenfeind*, Inszenierung von Clément Hervieu-Léger, Filmregie Don Kent. Arbeitsdokument vom 31. Januar 2017

- Zur Vorbereitung der Direktübertragung besucht der Filmregisseur mehrmals die Theaterproben und bespricht sich mit dem Theaterregisseur. Meist verfügt er über eine Aufnahme des Stücks in Totaleinstellung, anhand derer er sich Notizen macht. Er arbeitet mit der Skripleitung einen Schnittplan aus, der dann an die Kameraleute verteilt wird. Der Schnittplan enthält die Reihenfolge der Einstellungen, wobei für jede Einstellung die Kameranummer, die Einstellungsgröße und die Dialogszene festgelegt wird.

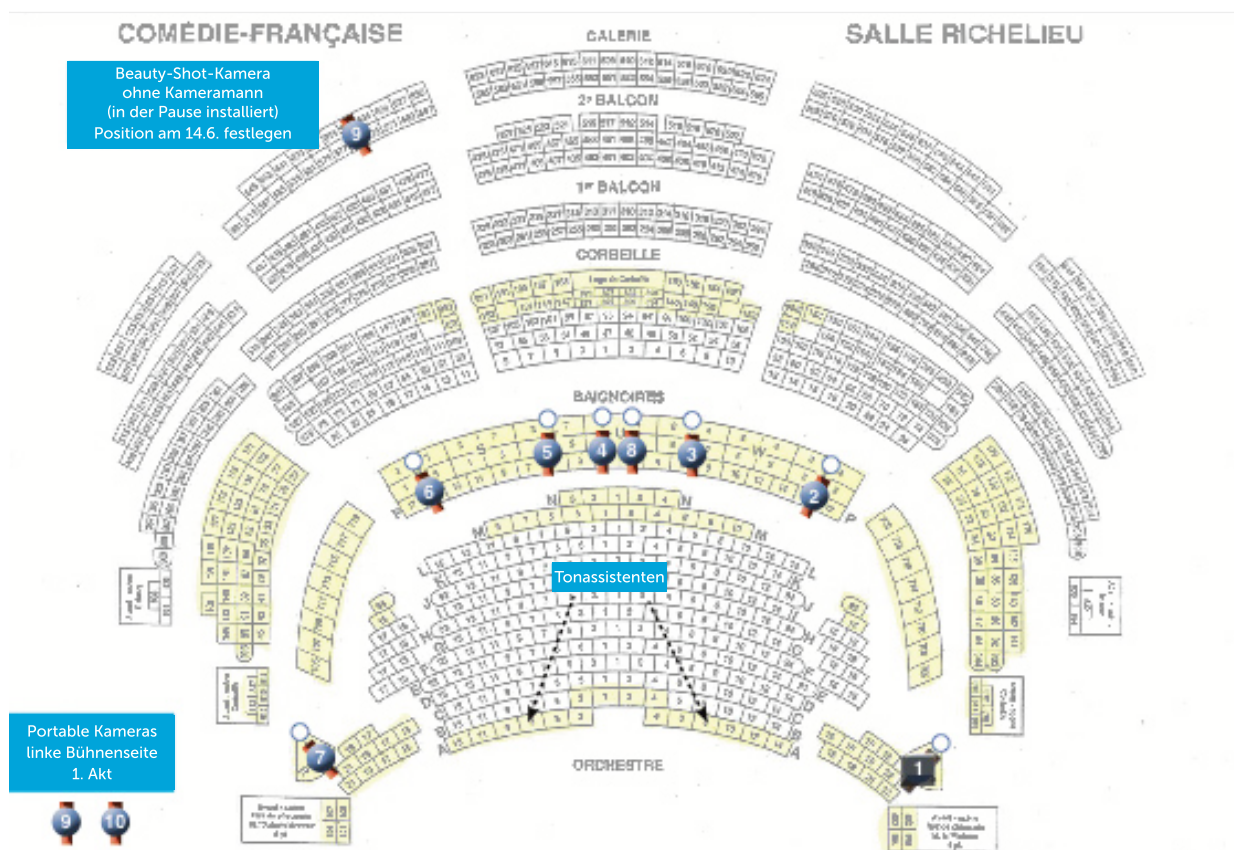
2. Im Vorweg der Direktübertragung:

Zwei Tage vor der Aufzeichnung findet ein erster Probedreh mit Publikum statt – sozusagen die Generalprobe der Direktübertragung. In diesem wichtigen Schritt werden die letzten Feineinstellungen im Hinblick auf die Wege der Schauspieler auf der Bühne, ihre Blickbeziehungen, Stimmen und vieles mehr vorgenommen.

Kamera 1: Objektiv x 22 (kurze Brennweite)
Kamera 2: Objektiv x 86 (lange Brennweite)
Kamera 3: Objektiv x 86
Kamera 4: Objektiv x 86
Kamera 5: Objektiv x 86
Kamera 6: Objektiv x 86
Kamera 7: Objektiv x 22
Kamera 8: Objektiv x 22 - Weite Einstellung, ohne Kameramann

Bei der Aufzeichnung von *Romeo und Julia* verwendete Brennweiten: 8 HD-Kameras, halbkreisförmig im Orchestergraben angeordnet.

3. Die Aufführung am Abend:



Kameraplan für die Aufzeichnung von *Cyrano de Bergerac* von Dominique Thiel.

Am Abend der Live-Übertragung arbeitet ein Team von 30 Personen an der Herstellung des Films. Alle Kameras sind miteinander verbunden, und die verschiedenen Aufnahmen erscheinen auf dem Bildschirm der Regie, wo die Live-Montage stattfindet. Das Scriptgirl, das sich neben Don Kent im Aufnahmewagen befindet, verfolgt den Schnitt und die Montage. Sie erteilt den Kameraoperatoren über Kopfhörer Anweisungen. Neben ihr verfolgt ein Assistent (auf Französisch: „topeur“) den Text und erinnert daran, bei welchen Sätzen der jeweilige Sprecher unbedingt im Bild sein muss. Ein Regieassistent gewährleistet die Verbindung zwischen dem Saal und der Regie und informiert das Team über das Geschehen auf der Bühne. Im Aufnahmewagen wird auch die technische Nachbearbeitung des Films live durchgeführt: Die Ingenieure kalibrieren die Bilder, um Beleuchtung und Farben zu harmonisieren, und ein Techniker kümmert sich um den Abspann.

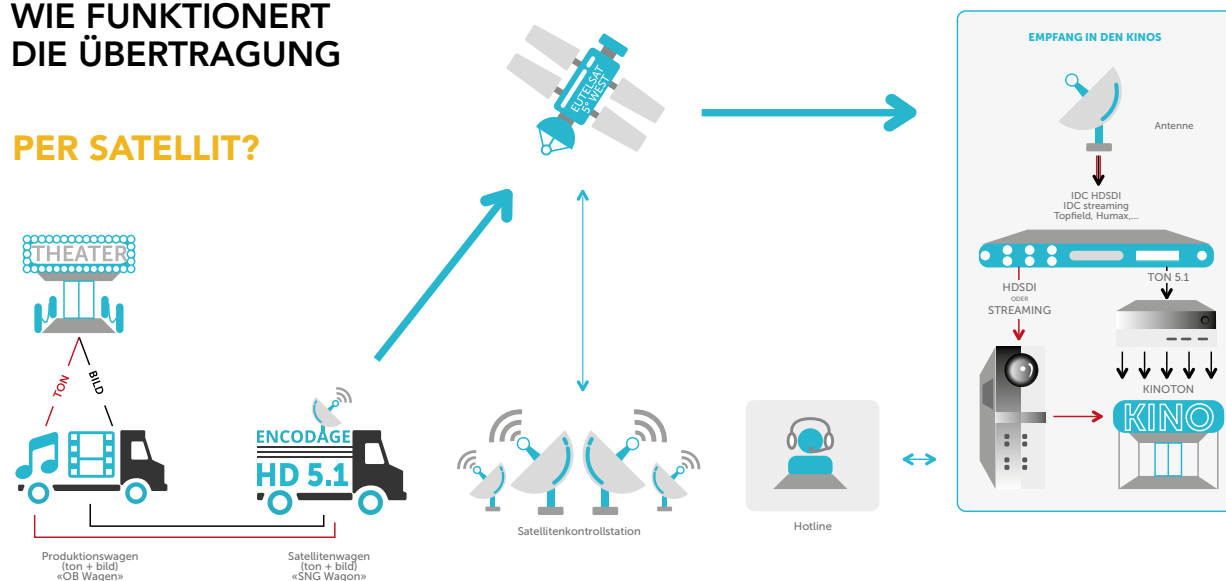
Die Bühnenaufführung des Stücks im Salle Richelieu der Comédie-Française wird in 300 Kinosäle in ganz Frankreich übertragen.

4. Aus der Comédie-Française in 300 Kinosäle: die Direktübertragung.

Der im Regiewagen live geschnittene Film wird in 300 Kinosäle des Pathé-Verbands übertragen.

WIE FUNKTIONERT DIE ÜBERTRAGUNG

PER SATELLIT?



■ Glossar:



HD-Kamera: Kamera, die für HD-Videoaufnahmen verwendet wird.

Weitwinkelobjektiv/Teleobjektiv (Objektiv mit geringer/großer Brennweite): Ein Objektiv mit geringer Brennweite bietet einen großen Bildwinkel; es wird bevorzugt für weite Einstellungen verwendet und besitzt eine große Schärfentiefe. Bei einem Objektiv mit großer Brennweite verengt sich der Bildwinkel und weit entfernte Objekte erscheinen auf dem Bild größer. Das Zoom ist ein Objektiv mit variabler Brennweite.

Schnittplan: Dokument, das bei den Vorbereitungen zu den Dreharbeiten erstellt und an das technische Team verteilt wird. Es enthält einen Übersichtsplan

über die Abfolge der Einstellungen, die Kameraperspektiven, die Einstellungsgrößen und die Dialoge. Bei einem Spielfilm kann der Plan auch Angaben über die Beleuchtung, das Bühnenbild und die Musik enthalten.

Einstellungsgröße: Dieser Begriff bezieht sich auf die Größe der Schauspieler und Objekte, die in einem Bildausschnitt erscheinen. Vom weitesten bis zum engsten Bildausschnitt unterscheidet man die Weitwinkel-Ansicht (Supertotale), die Totale (zum Beispiel Überblick über das Bühnenbild), die Halbtotale (etwa Figuren von Kopf bis Fuß), die amerikanische Einstellung (Figur vom Kopf bis unterhalb der Hüften), die nahe Einstellung (z.B. Oberkörper), die Großaufnahme, die Detail-einstellung.

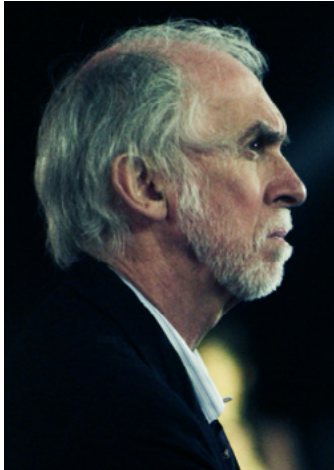
In/hors champ/off/voice-over: Ein Ton wird als „in“ bezeichnet, wenn seine Quelle im Bild erscheint und als „hors champ“ (beziehungsweise : off-screen voice) wenn diese Quelle außerhalb des Blickfelds der Kamera liegt, aber mit einem Kameraschwenk gezeigt werden könnte. Töne, die aus einem anderen Raum als dem Blickfeld und dem „hors-champ“ stammen, werden als „off“ bezeichnet. Wenn es sich um eine Stimme handelt, spricht man von voice-over.

HF-Mikrofon: Mikrofon, das mit einem Sender verbunden ist, der das Sprachsignal (Mikrofonsignal) an einen Empfänger per Funk übermittelt. Die Übermittlung ist also drahtlos und ermöglicht viel Bewegungsfreiheit.

Kamerabewegungen: Man unterscheidet hier den Kameraschwenk (Rotation der Kamera um ihre vertikale oder horizontale Achse) und die Kamerafahrt (Bewegung der gesamten Kamera).

Skriptgirl: An der Seite des Regisseurs kontrolliert das Skriptgirl die kontinuierliche Abfolge der Einstellungen und die Einhaltung des Schnittplans. Bei der Montage des Films spielt sie eine wesentliche Rolle in Bezug auf die Übergänge zwischen verschiedenen Einstellungen (Schnitt).

■ Die Sicht der Filmregisseure:



Don Kent: „Es gibt mehrere Arten der Zusammenarbeit zwischen einem Filmregisseur und einem Theaterregisseur. Die Arbeit eines Filmregisseurs an einem Theaterstück ähnelt der Arbeit eines Übersetzers. Theater und Fernsehen bzw. Kino stehen für zwei völlig verschiedene Ausdrucksweisen. Das Theater findet im Raum statt. Das Publikum im Theater übernimmt die Schnittarbeit quasi selbst. Es sieht sich das Stück an, und dabei kann der Blick jederzeit auf ein bestimmtes Detail fallen oder von der linken zur rechten Bühnenseite schweifen. Das Fernsehen hingegen findet in der Zeit statt – ein Moment folgt auf den anderen, und ihm folgt wieder der nächste. Die Sprache des Fernsehens und des Films ist zeitgebunden. Ich muss Auswahlentscheidungen treffen. Ich kann im Fernsehen nicht zweieinhalb Stunden lang eine Totale zeigen. Für die audiovisuelle Sprache (die Einstellungsgrößen, die Kamerabewegungen) muss eine Sichtweise vorgegeben sein – nämlich die des Regisseurs. Diese Auswahlentscheidungen sind zwangsläufig in gewissem Maße subjektiv. Zugleich muss sich der Filmregisseur aber auch mit der Inszenierung auseinandersetzen. Um darstellen und übersetzen zu können, muss er zunächst das Werk gut kennen, und vor allem auch die Intentionen des Theaterregisseurs. Mir gelingt das am besten, wenn ich die Proben besuche und darauf achte, was der Theaterregisseur den Schauspielern sagt. Aber da es sich hier um darstellende Kunst handelt, ist nichts unveränderlich. Da gibt es in jeder Probe kleine Abweichungen.“

(Interview am 27. September 2017)



Dominique Thiel: Das erste Mal habe ich mit Denis Podalydès an *Cyrano* zusammengearbeitet, einem Stück, das sehr schwierig zu filmen war, besonders die ersten dreißig Minuten. Es ist sehr vielstimmig, die Bühne ist voll von Darstellern, es gibt eine Überfülle von Details, und dazu kam noch das Problem der Projektionsleinwand auf der Bühne. Bei *Scapins Streiche* war es ein wenig einfacher. Viel Zeit nimmt die Vorbereitung in Anspruch. Daran arbeite ich zunächst alleine, später dann zusammen mit meinem Team. Ich erstelle einen Schnittplan, dabei werden alle Einstellungen durchnummeriert und im voraus festgelegt, was aber Änderungen am Abend des Mitschnitts nicht ausschließt. Nach einem ersten Probedreh habe ich noch einen Tag lang Zeit, um das Drehbuch mit meinen Kameraleuten zu überarbeiten und mit Denis Podalydès zu besprechen. Bei jeder Verfilmung einer Bühnenaufführung stehe ich in engem Austausch mit dem Theaterregisseur. Meine Aufgabe ist es, Vorschläge zu machen und dabei die Arbeit aller zu respektieren und der Inszenierung treu zu folgen. [...] Mir ist es wichtig, immer so nah wie möglich an den Schauspielern zu sein, um die Kleinigkeiten einzufangen, die Denis Podalydès mit den Schauspielern erarbeitet hat und die in Wirklichkeit seine Arbeit ausmachen. Und diese Arbeit soll er in meinem filmischen Ansatz wiederfinden. Wenn ich filme, kann ich dem Zuschauer eine zusätzliche Dimension geben: die der Nähe.“

(Interview am 26. Oktober 2017)

■ Die Sicht der Theaterregisseure:



© Stéphane Lavaué, Coll. Comédie-Française

Clément Hervieu-Léger: „Ich denke, es ist wichtig, den Wirkungskreis des Theaters zu erweitern. Bei Tanz- und Opernproduktionen gibt es diese Bemühungen schon länger. Vielleicht sind da beim Theater die Vorbehalte größer, aber mir macht es Spaß, das auf diese Weise zu versuchen. Es ist wichtig, das Theater auf dieselbe Stufe zu stellen wie die Oper und den Tanz, denn es ist keine mindere Kunst. Und vor allem muss man es mit diesem Repertoire machen, denn es ist unser kulturelles Gemeingut, nicht nur weil es Molière ist und im 17. Jahrhundert geschrieben wurde oder weil *Der Menschenfeind* zu den weltweit am häufigsten aufgeführten Stücken zählt, das ist es nicht. Es ist einfach ein Stück, das uns etwas über uns selbst erzählt, das uns hilft zu wachsen, und je mehr Menschen es sehen, desto besser.“

(Interview am 20. Oktober 2017)



© Brigitte Enguerand, Coll. Comédie-Française

Éric Ruf: „Für die Comédie-Française sind diese Aufzeichnungen in mehrfacher Hinsicht bedeutungsvoll. Zunächst erreichen wir so ein Publikum, das quasi außerhalb unserer physischen Reichweite liegt. Wir können unseren Tournéeen schon aus technischen Gründen nicht beliebig ausdehnen, um wirklich überall zu spielen. [...]“

Ich erinnere mich noch, dass ich als Kind den Film *Lola Montès* von Max Ophüls in der Turnhalle meiner Schule gesehen habe, und später mit meiner Klasse im Kino von Belfort den *Tartuffe* von Jacques Lassalle mit Gérard Depardieu. Ich weiß nicht mehr, ob es mir gefallen hat, aber ich erinnere mich noch daran. Ein Theaterstück im Kino zu sehen ist immer interessant, weil man da ein anderes Verhältnis zur Zeit hat. Die Bescheidenheit der am Theater verwendeten Mittel ist genauso faszinierend wie der Einsatz extremer technischer Effekte in den Blockbustern des Films. Für die Zuschauer einer Theater-Liveübertragung sind die Schauspieler so etwas wie Superhelden. Deswegen bitten sie uns um Autogramme, oder sie halten uns für größer als wir in Wirklichkeit sind. Sie sind fasziniert, weil wir es wagen, auf die Bühne zu steigen. Dabei haben wir gar keine außergewöhnlichen Fähigkeiten, außer vor aller Augen erfolgreich das Wort zu ergreifen und unverfälschte Gefühle auszudrücken. Wenn die Kamera das einfangen kann, ist das toll, denn das fasziniert jeden, das ist universell. [...] Auch der Bildungsaspekt spielt bei diesem Projekt eine große Rolle. So wird zum Beispiel die Aufzeichnung von Racines *Phädra* in der Inszenierung von Patrice Chéreau – ein Stück, in dem ich die Rolle des Hippolyte spielen durfte – in fast allen französischen Gymnasien gezeigt. Chéreau beherrschte die Kunst, das Wort mit dem Körper in Einklang zu bringen – das ist eine tolle Erfahrung, gerade für junge Menschen, die mit diesem Problem naturgemäß sehr vertraut sind. Die Kunst des Schauspielers besteht hier in nicht weniger als der ewigen Jugend. Die Verbreitung des Repertoires ist übrigens in Artikel 2 der offiziellen Mission unseres Hauses festgeschrieben: „Ein zentraler Auftrag der Comédie-Française besteht in der Aufführung der Stücke ihres Repertoires und deren nationaler und internationaler Verbreitung.“ Die Zuschauerwahrnehmung, die wir durch das Kino erreichen, ist im Vergleich zum Theatersaal ungleich höher. Eine Fernsehübertragung, die 800.000 Zuschauer erreicht (in dieser Sparte eher ein Misserfolg) entspricht im Vergleich mit unseren durchschnittlichen Besucherzahlen einer gigantischen Reichweite (etwa 1.000 Vorstellungen im Salle Richelieu). Die Erinnerung an diese Aufführungen ist sehr lebendig. Viele der Zuschauer haben nur die Aufzeichnung gesehen, aber dann trotzdem behauptet, dabei gewesen zu sein. So haben sie der Aufführung eine noch höhere Geltung verschafft. Den Vortrag von Antonin Artaud im Théâtre du Vieux-Colombier etwa haben mehr Menschen gesehen als der Saal jemals aufnehmen könnte. Fotos und Mitschnitte erzeugen eine Erinnerung, die möglicherweise lückenhaft, aber doch bleibend ist. Diese Mitschnitte werden niemals das Hier und Jetzt ersetzen können, aber sie tragen zu einer besseren Erinnerung an die Aufführungen bei.

(Interview am 7. Oktober 2016)

■ Gefilmtes Theater in der Diskussion

SACHA GUITRY: GEGEN DAS KINO

„Der Darsteller, den man auf dem Bildschirm sieht, spielt nicht, er hat gespielt. [...] Was den Reiz des Theaters ausmacht, ist die Tatsache, dass keine Aufführung der am Vorabend gleicht. Wenn sich der Vorhang öffnet, gibt es immer etwas Unwägbares.“

Sacha Guitry

*Französischer Originaltext : „Pour le théâtre et contre le cinéma“ (1933),
in A. Bernard und C. Gauteur, Sacha Guitry. Le Cinéma et moi, Paris, Ramsay, 1977*

WALTER BENJAMIN: DER VERLUST DER AURA

„Der Filmdarsteller“, schreibt Pirandello, „fühlt sich wie im Exil. Exiliert nicht nur von der Bühne, sondern von seiner eigenen Person. Mit einem dunklen Unbehagen spürt er die unerklärliche Leere, die dadurch entsteht, dass sein Körper zur Ausfallserscheinung wird, dass er sich verflüchtigt und seiner Realität, seines Lebens, seiner Stimme und der Geräusche, die er verursacht, indem er sich rührt, beraubt wird, um sich in ein stummes Bild zu verwandeln, das einen Augenblick auf der Leinwand zittert und sodann in der Stille verschwindet... Die kleine Apparatur wird mit seinem Schatten vor dem Publikum spielen, und er selbst muss sich begnügen, vor ihr zu spielen.“ Man kann den gleichen Tatbestand folgendermaßen kennzeichnen: Zum ersten Mal – und das ist das Werk des Films – ist der Mensch in der Lage, zwar mit seiner gesamten lebendigen Person, aber unter Verzicht auf deren Aura wirken zu müssen. Denn die Aura ist an sein Hier und Jetzt gebunden. Es gibt kein Abbild von ihr. Die Aura, die auf der Bühne um Macbeth ist, kann von der nicht abgelöst werden, die für das lebendige Publikum um den Schauspieler ist, welcher ihn spielt. Das Eigentümliche der Aufnahme im Filmatelier aber besteht darin, dass sie an die Stelle des Publikums die Apparatur setzt. So muss die Aura, die um den Darsteller ist, fortfallen – und damit zugleich die um den Dargestellten.

Walter Benjamin

*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit,
London: Penguin, 1935*

ANDRÉ BAZIN: DIE SIGNATUR DER DAUER

Das Leitmotiv der Kritiker des gefilmten Theaters, ihr ultimates und scheinbar unwiderlegbares Argument bleibt das unersetzbare Vergnügen, das mit der körperlichen Anwesenheit des Schauspielers verbunden ist. [...] Wenn es stimmt, dass sich darin das Wesen des Phänomens Theater offenbart, so könnte der Kinofilm dieses Wesen auf keinen Fall für sich beanspruchen. Wenn es stimmt, dass der Text, der Stil, der dramatische Aufbau – wie dies gefordert wird – ausschließlich dazu geschaffen sind, die Seele und die Existenz des Schauspielers aus Fleisch und Blut zu empfangen, dann ist es ein völlig sinnloses Unterfangen, den Menschen durch sein Abbild und seinen Schatten zu ersetzen. Das Argument ist unwiderlegbar. [...] Zunächst drängt sich mir eine Reihe von Bemerkungen auf über den Inhalt des Konzepts „Anwesenheit“, denn es scheint, dass das Kino eben gerade diesen Begriff in Frage stellt, der in dieser Form vor dem Auftauchen der Fotografie geprägt wurde. Kann aber das fotografische – und speziell kinematografische – Bild mit anderen Bildern gleichgesetzt und wie sie von der Existenz des Objekts unterschieden werden? „Anwesenheit“ wird normalerweise in Bezug auf Zeit und Raum definiert. Wenn jemand „anwesend“ ist, bedeutet das: Ich erkenne an, dass er unser Zeitgenosse ist und sich in der Zone aufhält, die unseren Sinnen ohne weiteres zugänglich ist (hier in Bezug auf den Sehsinn, im Radio in Bezug auf den Hörsinn). Bis zum Auftauchen der Fotografie und später des Kinos waren die Bildenden Künste – und vor allem das Porträt – mögliche Vermittler zwischen der konkreten Anwesenheit und der Abwesenheit. Die Rechtfertigung dieser Künste war die Ähnlichkeit, die die Fantasie erregt und das Gedächtnis unterstützt. Aber die Fotografie ist etwas ganz anderes. Sie ist nicht das Abbild eines Objekts oder Wesens, sondern genauer betrachtet seine Spur. Ihre automatische Hervorbringung unterscheidet sie radikal von den anderen Reproduktionstechniken. Mit Hilfe des Objektivs erstellt der Fotograf einen regelrechten Lichtabdruck, einen Abguss. Und damit fängt er mehr ein als nur eine Ähnlichkeit, sondern eine Art Identität. [...] Aber die Fotografie ist eine prekäre Technik, da ihr Augenblickscharakter sie dazu zwingt, die Zeit nur „schnittweise“ zu erfassen. Dem Film hingegen gelingt das seltsame Paradox, sich über die Zeit der Dinge zu stützen und überdies einen Abdruck von ihrer Dauer machen.

André Bazin

*Französischer Originaltext: „Théâtre et cinéma“, 1951, in Qu'est-ce que le cinéma ?
Paris, Éditions du Cerf, 2010.*

ANTOINE VITEZ: „DAS KINO DES THEATERS“

Gefilmtes Gedächtnis des Theaters, Kino des Theaters, Archiv, Übersetzung... Es fehlt gewiss nicht an Definitionen, um die Unternehmung zu beschreiben, die darin besteht, den weit gespannten Raum des Theaters in den ausgewählten Raum des Films einzupassen.

Denn genau darum geht es: um Raum. [...] Und in dieser Hinsicht war die Arbeit von Hugo Santiago an *Elektra* originell und neu – ehrlich gesagt habe ich noch nie etwas Derartiges gesehen. Es genügt nicht zu sagen, dass Santiago ins Innere des Theaterbilds vorgedrungen ist, denn das tut die Kamera (fast) jeden Tag. Bei allen mir bekannten Versuchen, Theater und Kino miteinander zu verbinden, durchsucht die Kamera die Bühne, die aber einen Ort mit wenig Tiefe darstellt. (Man kann nie genug betonen, dass die Theaterbühne – auch bei großen Theatern – ein enger Ort ist und vor allem, dass ihr Horizont nicht sehr weit entfernt liegt, denn sie wird immer von einer Hinterwand begrenzt.) Indem die Kamera das tut, zerstört sie die jeweilige Szene und macht sie unverständlich. Was nützt die Großaufnahme eines Gesichts, auf das die Kamera zoomt, wenn ich nicht weiß, wo sich dieses Gesicht befindet, gegenüber welchem anderen Gesicht, und warum die Person so gelangweilt oder amüsiert dreinschaut? Theater lebt von Gleichzeitigkeit. Hugo Santiago hat sich an diese Quadratur des Kreises herangewagt und beschlossen, den Grundlinien der Inszenierung zu folgen; die Kamera schaut dem Geschehen auf der Bühne nicht etwa zu, sondern sie begleitet es. Es bedurfte einer langen Vorbereitung, um die Spuren am Boden zu prüfen, die jede Person bei ihren Bewegungen hinterließ, aber auch die Blickrichtungen, die Richtungen der Nasen und Hände. Dadurch entstand eine Reihe von nüchternen und sehr langen Einstellungen, bei denen sich die Bewegung entfaltet wie in Kinderbüchern, die beim Lesen auseinandergeklappt werden. So verhält sich der Film gegenüber dem Theater sehr zurückhaltend, tritt nicht an seine Stelle und verletzt nicht die Intimsphäre der Schauspieler. Und so wirkt er authentisch. Er ist der Film dieses Ereignisses: ein Theater-Schauspiel; und indem der Film von diesem Schauspiel Zeugnis ablegt, erzählt er dieselbe Geschichte, die unser Schauspiel erzählte, und auch das antike Epos. Durch alle Filter (ein Epos, in einer alten Sprache, ins heutige Französisch übersetzt, im heutigen Griechenland gespielt, auf einer Bühne, in Paris, und schliesslich gefilmt) erscheint die fantastische mythologische Geschichte, das strahlende Gesicht der überlebenden Elektra – das der Frau, die jeglicher Hoffnung widerstand –, und man hört den Text der Tragödie.

Antoine VitezPressedossier von *Elektra*, gefilmt von Hugo Santiago, 1987, Archiv Antoine Vitez, IMEC.

BIBLIOGRAPHIE

De la scène à l'écran, Théâtre d'aujourd'hui n°11, Paris, Sceren CNDP, 2007.

André BAZIN : *Qu'est-ce que le cinéma*, Paris, Editions du cerf, 2010.

Béatrice PICON-VALLIN, *Le film de théâtre*, Paris, CNRS Éditions, collection arts du spectacle, 1997.

Charles TESSON, *Théâtre et cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2007.

FRANZÖSISCHE INTERNETSEITEN

- Edwige Perrot : « L'art de filmer le théâtre »

<https://www.erudit.org/culture/jeu1060667/jeu1112999/24249ac.pdf>

- Roger Icart : « Théâtre filmé »

http://fgimello.free.fr/enseignements/metz/histoire_du_cinema/theatre_film.htm

- Education nationale : du bon usage des captations.

http://cache.media.eduscol.education.fr/file/Francais/06/6/RESS-FR-LGT-Theatre_Piste_4_374066.pdf

FILME



Les Fables von La Fontaine, Inszenierung: Robert Wilson, Regie: Don Kent, 2005. DVD Comédie-Française.

Le Dindon von Georges Feydeau, Inszenierung: Lukas Hemleb, Regie: Don Kent, 2003. DVD Comédie-Française.

Un fil à la patte von Georges Feydeau, Inszenierung: Jérôme Deschamps, Regie: Dominique Thiel, 2011.

DVD Comédie-Française.



L'illusion comique, Regie: Mathieu Amalric, 2010.

DVD Comédie-Française.

Molière, la collection, Box mit 17 DVDs mit Inszenierungen von 1973 bis 2003.

DVD, Comédie-Française.

L'École des femmes, Inszenierung von Didier Bezace, Regie Don Kent, 2001.

REDAKTEURIN

Laurence Cousteix, Lehrerin für Film in den geisteswissenschaftlichen Vorbereitungsklassen (Lycée Léon Blum, Créteil) in Zusammenarbeit mit den Teams der Comédie-Française.

UNTERSTÜTZT VON:



Das Réseau Canopé gibt pädagogische Materialien heraus, die Lehrer und Schüler auf dem Gebiet der Medienbildung unterstützen. Zum Online-Angebot von Werken, DVDs und pädagogischen Begleitheften: <https://www.reseau-canope.fr/arts-vivants/theatre.html>



Die CASDEN, Genossenschaftsbank des Öffentlichen Dienstes und ursprünglich von und für Lehrende gegründet, engagiert sich zusammen mit ihren Anteilseignern für das gesellschaftliche Leben. Auf der Basis ihrer starken Verwurzelung in Bildung und Kultur entwickelt sie insbesondere [pädagogische Werkzeuge](#), die sie ihren Mitgliedern kostenlos zur Verfügung stellt, und unterstützt Initiativen zur Verbesserung der kulturellen Teilhabe. www.casden.fr