



COMÉDIE  
FRANÇAISE



PATHE LIVE

PÄDAGOGISCHE MATERIALIEN



## ROMEO UND JULIA AN DER COMÉDIE-FRANÇAISE FILMEN

„Es sollte ein Gesetz geben, wonach alle Bühnenaufführungen gefilmt werden müssen.“

Jean-Luc GODARD

# ZUSAMMENFASSUNG

2

- I.** VON DER HERAUSFORDERUNG, EIN BÜHNENSTÜCK LIVE ZU ÜBERTRAGEN **S.3**
- II.** DIE COMÉDIE-FRANÇAISE, DAS KINO UND DAS FERNSEHEN... DIE GESCHICHTE EINES VIELFÄLTIGEN ZUSAMMENWIRKENS **S.5**
- III.** DON KENT: „DER REGISSEUR IST EIN ÜBERSETZER.“ **S.8**
- IV.** ÉRIC RUF: „DIE ERINNERUNG AN DIE AUFFÜHRUNG WIRD VERDICHET.“ **S.11**
- V.** THEATER IM KINOSESSEL... VON DER VORBEREITUNG DER DREHARBEITEN BIS ZUR LIVE -ÜBERTRAGUNG **S.14**
- VI.** GEFILMTES THEATER IN DER DISKUSSION **S.18**



## I. 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.

Entgegen der herkömmlichen Auffassung gibt es für die Aufzeichnung kein „Rezept“ oder vorgefasstes Schema (zum Beispiel eine frontale Einstellung in der Totale und zwei seitlich aufgestellte Kameras), das sich unbegrenzt reproduzieren ließe. Das Gegenteil ist der Fall: Je nach Inszenierung, je nach den räumlichen Verhältnissen auf der Bühne und im Saal, je nach Art des Stücks und den Bewegungen der Schauspieler oder der Beleuchtung usw...muss jedes Mal eine neue Anordnung erfunden werden. 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 Kameraoperateure). 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. Das Bewusstsein davon, dass nunmehr die Möglichkeit besteht, ein Stück zu

filmen, könnte eine Erklärung dafür sein, dass manche Inszenierungen immer „kinematografischer“ werden, so etwa die „Verdammten“ des belgischen Regisseurs Ivo van Hove – eine Inszenierung, die zuerst im Ehrenhof des Papst-Palastes in Avignon und dann im Salle Richelieu zu sehen war.

Die Verbindungen zwischen Theater und Film sind vielgestaltig und unbegrenzt – sie zeugen von der permanenten Kreativität dieser beiden Künste und ihr immer wieder auftauchender Hang, sich miteinander zu verflechten. Die aktuelle Begegnung zwischen Theater und Film kann ganz verschiedene Formen annehmen – so spricht man von „Theater-Film“, 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 „Theater-Film“ 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 „Neuschöpfung“, bei der ein Stück von Theaterschauspielern auf der Bühne oder im Studio ohne Publikum gespielt wird oder von den überaus zahlreichen Adaptationen von Stücken fürs 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).

## FRAGEN

1. Welche spektakulären Ereignisse filmt man normalerweise live? Filmt man sie auf dieselbe Art wie ein Theaterstück?
2. Wie lässt sich die Aufzeichnung eines Stücks unterscheiden von anderen Arten, Theater zu filmen? Finden Sie dazu Beispiele.
3. Was spricht dafür, dass eine Aufzeichnung mehr ist als eine bloße „Konservierung“ von Theaterstücken?

## II. DIE COMÉDIE-FRANÇAISE, DAS KINO UND DAS FERNSEHEN... DIE GESCHICHTE EINES VIELFÄLTIGEN ZUSAMMENWIRKENS

**D**a 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“ oder „Andromaque“ (1909) mit Mounet-Sully. Die Verfechter des Kunstfilms hatten sich hohe Ziele gesteckt: Er sollte das Kino, dem damals noch der Ruf einer „Schausteller-Kunst“ 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.“



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



„Die Akademie und die Comédie arbeiten für den Kinematografen.“ 1908, Copyright: Sammlung der 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 Film-Aufzeichnung 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. Copyright: Sammlung der Comédie Française

- In den 1960er-Jahren programmierte das damalige französische Staatsfernsehen ORTF (Office de Radiodiffusion-Télévision Française) eine Theater-Sendung, *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).



Copyright Foto Claude Angelini, Sammlung der Comédie Française

- In den 1990 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. Schließlich entstanden 16 Filme, die in einem DVD-Schuber erhältlich sind.

- 1977 fand die erste Direktübertragung der Comédie Française im öffentlichen Fernsehen statt (auf Antenne 2). Das Drama *Lorenzaccio* von Alfred de Musset, inszeniert von Franco Zeffirelli (Filmregie : Jean-Paul Carrère). Es war die erste einer Reihe von Direktübertragungen in Partnerschaft mit France 2 – die bisher letzte war das Stück *Les Damnés* (Die Verdammten) von Ivo van Hove, gespielt von Darstellern der Comédie Française im Ehrenhof des Papstpalastes von Avignon und gefilmt von Don Kent (10. Juli 2016).



Die Verdammten, von Ivo van Hove, Regie: Don Kent, gefilmt in Avignon, direkt übertragen auf France 2, 10. Juli 2016.

- Parallel zu diesen Aufzeichnungen bietet die Comédie Française in Partnerschaft mit ARTE in jeder Spielzeit einem Regisseur an, einen Film in Zusammenhang mit einem Stück ihres Programms zu drehen. Die einzige Auflage besteht darin, dass sie die Personen des Stücks berücksichtigen müssen und nur über eine begrenzte Drehzeit verfügen. Bisher überraschten folgende Regisseure mit äusserst originellen Werken : Mathieu Amalric (*L'illusion comique*, 2010, nach dem Stück von Pierre Corneille), Olivier Ducastel und Jacques Martineau (*Juste la fin du monde*, 2009, nach einem Stück von Jean-Luc Lagarde), Claude Mourieras (*Partage de midi*, 2011, nach dem Stück von Paul Claudel), Valérie Donzelli (*Que d'amour !* nach *Le Jeu de l'amour et du hasard* von Marivaux, 2013).

- Eine weitere Etappe der Partnerschaft zwischen Pathé Live/Comédie-Française ist die Direktübertragung (bzw. zeitversetzte Übertragung) von Stücken aus der Spielzeit 2016-2017 in 300 Kinosälen in ganz Frankreich (*Romeo und Julia*, inszeniert von Éric Ruf, *Le Misanthrope*/Der Menschenfeind, inszeniert von Clément Hervieu-Léger, *Cyrano de Bergerac*, inszeniert von Denis Podalydès).

---

## FRAGEN

1. Warum wandten sich die Filmschaffenden in den Gründerjahren des Kinos auf der Suche nach „noblen“ Themen an das Theater?
2. Wie erklären Sie die herausragende Bedeutung von Molière in der Geschichte der Beziehungen zwischen der Comédie Française und der Filmkunst?
3. 1901 erklärte Charles Pathé: „Das Kino wird das Theater, die Zeitung und die Schule von morgen sein.“ Erscheint Ihnen diese Aussage immer noch aktuell?

### III. DON KENT : „DER REGISSEUR IST EIN ÜBERSETZER“



**D**on Kent stammt aus Schottland und hat ab 1968 an der französischen Filmhochschule Idhec (heute Fémis) studiert. In den 1980/1990er-Jahren führte er Regie bei mehreren Sendungen im französischen Fernsehen (*Droit de réponse*, *Les Enfants du rock*, *Le Cercle de minuit*) und spezialisierte sich auf Live-Übertragungen. Er machte auch Dokumentarfilme wie *De Serge Gainsbourg à Gainsbarre*, 1994, *Jeff Buckley, Fall in light*, 1999 und ist heute einer der großen Experten für die Aufzeichnung von Aufführungen, obwohl er das französische Wort 'captation' nicht mag - wörtlich : das Einfangen ! („Ich mag nicht die Wörter 'captation' oder 'capter', denn sie erinnern mich an einen Käfig. Ich versuche immer zu interpretieren, etwas Eigenes beizutragen, ein Fenster,“ erklärte er 2012 im Radiosender France Inter. Er hat auch eine große Anzahl Konzerte, Opern (etwa die „Entführung aus dem Serail“, dirigiert von Marc Minkowski, 2003 in Aix-en-Provence) und Theaterstücke gefilmt (*Medea* von Jacques Lassalle, 2000, *Die Fabeln von La Fontaine* von Bob Wilson, 2006, *Die Verdammten* von Ivo van Hove, 2016). Don Kent hat die Aufzeichnung von Grund auf erneuert und kreativer gestaltet: Nunmehr kommen das Auge und die Sensibilität des Regisseurs voll und ganz zur Geltung.

#### Hatten Sie Gelegenheit, mit Eric Ruf im Vorfeld des Drehs zu *Romeo und Julia* zu arbeiten?

Ein Filmregisseur und ein Bühnenregisseur können auf ganz verschiedene Weise zusammenarbeiten. Die Arbeit eines Regisseurs an einem Bühnenstück lässt sich mit der des Übersetzers vergleichen. Das Theater einerseits und das Kino und Fernsehen andererseits sind zwei ganz verschiedene Ausdrucksformen. Das Theater existiert im Raum. Wenn man als Zuschauer im Saal sitzt, wählt man seine eigenen „Einstellungen“, man schaut sich das Stück an, und das Auge kann dieses oder jenes Detail suchen oder über die Bühne schweifen. Das Fernsehen dagegen existiert in der Zeit, es ist eine Abfolge von Augenblicken. Die Sprache des Fernsehens und des Kinos sind an die Zeit gebunden. Deshalb muss ich Entscheidungen treffen. Im Fernsehen zum Beispiel kann ich eine totale Einstellung nicht einfach zweieinhalb Stunden lang „stehenlassen“. Man betrachtet alles zwangsläufig aus einem Blickwinkel, aus dem Blickwinkel des Regisseurs, der sich der audiovisuellen Sprache bedient (Einstellungsgröße, Kamerabewegung...). Seine Entscheidungen sind zwangsläufig subjektiv. Andererseits arbeitet der Filmregisseur mit einer Vorgabe, und das ist eben die Inszenierung. Um zu interpretieren und zu „übersetzen“, muss der das Stück zunächst kennen, und auch die Intentionen des Bühnenregisseurs. Deshalb habe ich Eric bei den Proben zugeschaut und mir angehört, was er den Schauspielern sagt. Und da es sich um ein Bühnenstück handelt, ist nichts endgültig festgelegt; bei jeder Probe ändert sich etwas. Eric hat mir seine persönlichen Notizen überlassen, mit seinen Gedanken zum Stück, und das war für mich sehr wertvoll.

Ich arbeite auch ausgehend von einer Aufzeichnung des Stücks in totaler Einstellung. Das ist für mich eine Arbeitsgrundlage, und davon ausgehend mache ich dann einen virtuellen Schnittplan. Ich weiß dann schon, wo ich meine Kameras im Saal aufstellen werde, ich schaue, was auf der Bühne abläuft, und dann entscheide ich, was jede Kamera aufnehmen wird, mit welcher Einstellungsgröße, eine Nahaufnahme von Julia zum Beispiel oder ein Schuss-Gegenschuss bei einer Einstellung mit Romeo. Auf dieser Grundlage schreibe ich eine Art Drehbuch, ein „shooting script“ mit allen Einstellungen, die durchnummeriert werden, von 1 bis 800 etwa, für einen zweieinhalbstündigen Film. Und jeder Nummer wird dann eine Kamera zugeteilt. So wird das Puzzle zusammengesetzt.

Das Drehbuch wird am Tag vor der Live-Übertragung getestet, am 12. Oktober. Im Aufnahmewagen erstelle ich eine erste provisorische Fassung und zeige sie Eric Ruf am Tag darauf, und dann sagt er mir, was er davon hält und auch, ob wir nicht etwas Wichtiges vergessen haben.



Auf der Grundlage seines Kommentars mache ich dann Vorschläge, und wenn er damit einverstanden ist, füge ich diese Elemente in die Live-Aufzeichnung ein. Sehr wichtig ist dabei auch die Teamarbeit. Die Kameraoperateure folgen meinem Schnittplan, aber manchmal sehen sie etwas besser als ich und schlagen mir Änderungen vor.

**Sie verwenden das Wort „Übersetzung“. Auch der Übersetzer hat eine ganz persönliche Beziehung zu dem Werk, an dem er arbeitet. Wie sehen Sie die Inszenierung von Eric Ruf?**

Ich habe das Stück vor einigen Monaten noch einmal mit meiner Tochter gelesen, die es in der Schule durchnimmt. Diese Lektüre hat mich darauf hingewiesen, dass dieses Stück, das letztendlich nicht sehr bekannt ist, eines der schwierigsten Shakespeare-Dramen ist. Seine Architektur ist ziemlich wackelig, und es ist vollgepfropft mit Wortspielen. Ich finde die Inszenierung von Eric sehr schön – er hat gemerkt, dass es in diesem Stück auch viele humorvolle Momente gibt, viele schlüpfrige Witze, die schwer zu übersetzen und sogar auf Englisch recht schwer zu verstehen sind. Eric war auch sehr empfänglich für die düstere Seite des Texts. In seiner Inszenierung sind wir eigentlich nicht in Verona, sondern eher auf Sizilien – das Lied zu Beginn erinnert an ein napolitanisches Stück, wir sind in der Welt der „vendetta“, der Blutrache zwischen zwei Familien. Eric betont die Komik und die Düsterei des Stück, und das ist ja im Sinne von Shakespeare, der – im Gegensatz zu den Autoren der französischen Klassik – nicht davor zurückscheut, derbe Komik und finstere Tragödie miteinander zu vermischen.

**Werden Sie versuchen, diesen Kontrast in Ihrem Film wiederzugeben?**

Das ist wie immer eine Frage des Rhythmus. Ich arbeite oft an Musikstücken, Opern, Rock-Konzerten. Auch ein Text ist Musik, und man muss sehr wachsam sein, um weder dem Text noch der Inszenierung untreu zu werden. Und das würde man, wenn man dem Rhythmus des Stücks eine verrückte Montage aufzwingen würde, in der Art etwa von MTV. Man muss sich vielmehr dem Rhythmus des Stücks anpassen und unterstreichen, was auf der Bühne gerade gesagt wird.

**Ist das der Grund, warum sie darauf Wert legen, den Schnitt selber zu machen?**

Ja, das ist Teil meiner Arbeit. Wenn man in der Comédie Française ein solches Stück dreht, ist es fast so als würde man das Drehbuch zu einem Spielfilm live erstellen. Ich lege die Abfolge der Einstellungen fest, ihre Dauer, den Rhythmus. Wenn ich einen Dokumentarfilm mache, arbeite

ich mit einem Cutter. Ich kann die Übergänge umgestalten, die Dauer der Einstellungen ändern oder welche hinzufügen. Bei der Live-Aufführung dagegen geht es um Energie, die von der Bühne aus in den Zuschauerraum fließt und von da aus wieder auf die Bühne zurückfließt, und genau das versuche ich zu filmen (ein Theaterstück in einem leeren Saal aufzuzeichnen ist meiner Auffassung nach ein Unding). Wenn man eine Aufführung filmt, muss man zwei Prinzipien berücksichtigen: Man darf das Publikum nicht stören und man muss möglichst versuchen, Fehler zu vermeiden (wenn man zum Beispiel auf dem Bildschirm eine Kamera sieht, die sich gerade auf eine andere Einstellung vorbereitet). Deshalb arbeiten wir mit einem Drehbuch, das äusserst präzise ist, bis auf jeden Satz, jedes Wort, jede Pause. Aber das hindert uns nicht daran zu improvisieren. Es kommt vor, dass ich etwas filme, was nicht geplant war, ein Element der Bühnenausstattung, die unvorhergesehene Geste eines Schauspielers – man muss immer wachsam bleiben. Manche Regisseure arbeiten mit einem „switcher“ – das ist jemand, dem man sagt, auf welchen Knopf er drücken soll, um von einer Kamera zur anderen überzuwechseln. Ich habe meinen Beruf in Frankreich gelernt, und da ist es üblich, dass der Regisseur selbst auf den Knopf drückt und die Kameras auswählt. Es ist so als würde man auf einem Musikinstrument spielen. Das hat etwas mit dem Tastsinn zu tun. In einem bestimmten Augenblick kann nur ich fühlen, dass man dieses oder jenes Bild braucht, wenn etwas Unvorhergesehenes passiert.



Ich filme Live-Aufführungen, die „leben“, und da muss man bereit sein, das zu empfangen, was der Schauspieler oder Musiker einem gibt. Das ist auch nur möglich, weil ich mit denselben Kameraoperatoren seit 15 Jahren zusammenarbeite (mit manchen seit dem *Revizor*, der ersten Live-Übertragung, die wir an der Comédie Française gemacht haben, im Jahr 1999!). Das sind Kollegen, die sehr gut wissen, was ich mag und was nicht, und ich weiss auch, was in ihnen steckt. Wir arbeiten wirklich als Team; es ist sehr wichtig, dass man sich einig ist und am selben Strick zieht. In der Inszenierung von Eric Ruf fällt einem auf, dass das Bühnenbild sehr vertikal ist, in der Balkonszene zum Beispiel.

**Sie drehen in HD-Qualität, zwangsläufig in einem horizontalen Format. Welche Überlegungen muss ein Regisseur in dieser Hinsicht anstellen?**

Ich stecke gerade mitten in diesen Überlegungen! Vorgestern war ich bei einer Probe und sagte mir, dass es nicht gut wäre, wenn ich nur weite Einstellungen wählen würde, da würde man nicht viel sehen, aber andererseits muss man ja das Geschehen auf der Bühne verfolgen. So dachte ich mir, dass ich eine Kamera aufstellen sollte, die etwas von unten filmt, und ich habe die Idee aufgegeben, eine Kamera auf der Höhe von Julia einzurichten, weil das nicht den Eindruck erzeugen würde, den Eric vermitteln will. Ich finde den Raum zwischen zwei Personen sehr reizvoll, das Risikogefühl, das er hervorruft. Dadurch kommt Spannung in eine Szene. Ich muss versuchen, dieses Höhengefühl im Film auszudrücken und die Reaktionen zwischen den zwei Figuren ziemlich aus der Nähe filmen, um die Modernität dieser Liebesbeziehung zu filmen, der mir sehr gut gefällt. Im Moment bin ich noch am Überlegen, aber wir sind ja erst in der Vorbereitungsphase. Ich habe Fotos gemacht und Szenen mit einer kleinen Kamera gefilmt, aber wenn die Kameras erst einmal im Saal aufgestellt sind, werde ich sehen, was mir die Operateure vorschlagen.



*Romeo und Julia*, inszeniert von Eric Ruf,  
Copyright: Vincent Pontet, Sammlung der Comédie Française

(interview vom 27. Septembre 2016)

## FRAGEN

1. Über welche Elemente verfügt Don Kent, um die Live-Übertragung vorzubereiten?
2. Inwiefern verwandelt das Filmen des Stücks den Bühnenraum? Welche Fragen stellen sich in dieser Hinsicht für den Filmregisseur?
3. Warum legt Don Kent Wert darauf, die Montage selbst zu machen? Kennen Sie andere Regisseure, die in ihren Filmen die Rolle des Cutters übernehmen?



#### IV. ÉRIC RUF: „DIE ERINNERUNG AN DIE AUFFÜHRUNG VERDICHTET SICH.“



© Brigitte Enguerand, Coll. Comédie-Française

**H**atten Sie Gelegenheit, im Vorfeld mit Don Kent zu arbeiten, der bei der Live-Aufzeichnung von *Romeo und Julia* Regie führt?

Ich habe Don Kent vor der Aufzeichnung von *Romeo und Julia* getroffen. Bei dieser live übertragenen Aufführung sind die Drehbedingungen nicht gerade einfach. Normalerweise nimmt man sich einen Tag zwischen der Aufzeichnung und der Ausstrahlung, um alles zu überprüfen. In dieser Zeit kann der Filmregisseur eine provisorische Montage machen und sie dem Bühnenregisseur unterbreiten, um sicher zu gehen, dass die Aufzeichnung den Sinn des Stücks adäquat wiedergibt. Bei *Romeo und Julia* haben wir sehr wenig Zeit (wir filmen an zwei aufeinanderfolgenden Tagen, aber nur die Aufzeichnung des zweiten Tages wird live übertragen). Ich habe Don Kent meine dramaturgischen Notizen gegeben, in denen meine Überlegungen zu finden sind über den Text, das Geschehen auf der Bühne, die Beleuchtung, den Ton, die Musik. Ich denke, dass wir uns auf der Grundlage dieser vorbereitenden Notizen darüber einigen werden, welchen Sinn diese Aufführung haben soll. Ich glaube, dass er dadurch einen globalen Eindruck von meiner Arbeit gewinnen kann. Jetzt muss ich mir die Archiv-Aufzeichnung von *Romeo und Julia*

ansehen, die der Dokumentarfilmer Gérard Lafont für die Comédie Française gemacht hat. Seine Aufzeichnungen sind immer ausgezeichnet, dank seiner Montage nach den Filmaufnahmen: Er filmt die Aufführung immer über zwei oder drei Tage, mit 4 oder 5 Kameras, die er jeweils an verschiedenen Orten aufstellt. Wenn ich mir den Film von Gérard Lafont einmal angeschaut habe, werde ich sagen können, ob die Montage von Don Kent meinen Vorstellungen entspricht oder nicht. Zum Beispiel habe ich mir eine provisorische Montage angesehen, in der Gérard die Raufereien aus der Entfernung gefilmt hatte. Diese Option gefällt mir aber nicht, weil man da sieht, dass die Schauspieler auf der Bühne nicht sehr zahlreich sind. Wenn die Kamera aber einzelnen Personen folgt, sieht es so aus, als wären mehr Schauspieler auf der Bühne. Aber andererseits ist es nicht meine Aufgabe, mich hier einzumischen. Als Bühnenregisseur akzeptierte ich, dass die Aufführung eine Eigendynamik entwickelt, die durch die Arbeit der Schauspieler entsteht.

**Warum haben Sie sich für Don Kent entschieden? Inwieweit ist seine Art zu filmen diesem Theaterstück förderlich?**

Ich weiss, was Don Kent leisten kann, und außerdem hat er schon einige Stücke gefilmt, in denen ich gespielt habe. Und auch in Avignon hat er mich wirklich überzeugt, bei der Aufzeichnung der „Verdammten“ nach dem Drehbuch von Visconti, inszeniert von Ivo van Hove. Diese Arbeit war sehr komplex. Wie soll man eine Aufführung filmen, in der Video-Bilder auf der Bühne ein zentrales Element der Inszenierung darstellen? Es ging darum, diese Bilder zu filmen, vermischt mit dem Spiel der Darsteller – und dieses Problem hat er sehr gut gelöst. Don Kent ist ein bedeutender Filmregisseur, der intuitiv weiss, wie man etwas „erzählt“ und filmt. Man könnte meinen, ein Mann seiner Generation wäre mit den modernen Mitteln der audiovisuellen Technik nicht sehr vertraut, aber bei ihm ist das absolut nicht der Fall! Don Kent ist technisch perfekt, und ich glaube, er ist auch ein begeisterter Theaterbesucher. Er ist wirklich derjenige, dem es gelingen kann, diese zwei faszinierenden Künste – das Theater und das Kino – einander anzunähern. Es ist kein Zufall, dass wir uns für die „Verdammten“ an ihn gewandt haben, für diese äußerst moderne Aufführung, denn Don Kent hat viel Erfahrung als Filmregisseur und auch als Zuschauer. Was mir bei einer Aufzeichnung am Wichtigsten erscheint, ist ihr Live-Charakter, mit allen möglichen Überraschungen – der sollte auf jeden Fall spürbar sein. Etwas ist nur wirklich „live“, wenn man es nicht völlig beherrscht. Wenn bei einer Aufführung etwas Unvorhergesehenes passiert, ist das Publikum begeistert – das wertet seine Anwesenheit auf. Kino und Theater sind

verwandte Künste. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts filmte Pathé bereits „Die Ermordung des Herzogs von Guise“, mit der Truppe der Comédie Française.

Heute fragen mich Journalisten immer wieder, warum unsere Schauspieler so oft in Kinofilmen zu sehen sind. Aber das war immer schon so! Die Comédie Française, das Theater und das Kino haben eine lange gemeinsame Geschichte. Manche sind darüber erstaunt, dass Ivo van Hove mit Drehbüchern arbeitet, und ich antworte darauf, dass das Kino seinen Ruf und seine Vielfalt in so hohem Maß dem Theater-Repertoire zu verdanken hat, dass es absolut berechtigt ist, wenn sich diese Beziehung jetzt umkehrt. Diese beiden Künste sind voneinander fasziniert und unterscheiden sich nur rein materiell. Man kann sagen, dass der Filmdarsteller und der Theaterschauspieler denselben Beruf ausüben, denn beide arbeiten paradoxerweise mit dem Nicht-Beherrschten, das auf Beherrschung beruht.

**Die Aufstellung der technischen Geräte zur Bild- und Tonaufnahme hat zwangsläufig Auswirkungen auf die Aufführung des Stücks. Ist es Ihrer Erfahrung nach so, dass sich gewisse Elemente der Inszenierung am Abend der Aufzeichnung verändern (das Spiel der Darsteller, ihre Bewegungen auf der Bühne)?**

Die Anwesenheit von Kameras ist nie eine Selbstverständlichkeit, und der Schauspieler weiß, dass diese Fassung für immer erhalten bleibt, vielleicht mit einer Fehlleistung, die er in seiner ganzen Karriere bedauern wird. Aber genau diese Unvollkommenheit muss man akzeptieren! Darüber muss man hinwegkommen! Man muss den Darstellern sagen: „Bemüht euch, nicht allzu wachsam zu sein.“ Die Schauspieler wissen nicht, wann sie in Großaufnahme oder amerikanischer Einstellung gefilmt werden, denn die Montage findet im Aufnahmewagen statt. Sie spielen und bewegen sich also wie auch sonst. Was den Ton anbetrifft, verzichtet Don Kent auf HF-Mikrofone, er nimmt den Ton auf natürliche Weise auf, uns das gefällt mir. Wenn der Schauspieler ein Mikrofon trägt, lenkt ihn das ab, beult sein Kostüm aus und behindert ihn bei den Rauferei-Szenen... Wie ich schon sagte: Die Live-Aufzeichnung dient dazu, die Aufführung „hier und jetzt“ wiederzugeben. Unser Beruf ist wirklich paradox: Wir bemühen uns stundenlang, alles zu beherrschen, aber die Zuschauer hören uns am besten zu, wenn wir etwas nicht beherrschen. Natürlich wird es bei der Live-Übertragung einige Veränderungen geben, aber nur wenige betreffen die Inszenierung selbst. Während sich Romeo in Mantua aufhält, findet ein großer Kulissenumbau statt (die Einrichtung der Gruft), und dadurch entsteht viel Lärm. Deshalb habe ich beschlossen, etwa eine Minute lang Musik aus Sevilla erklingen zu lassen, sobald der Vorhang geschlossen ist – man nennt das auf Französisch 'précipité' (etwa: Überstürzung). Im Kino ist so etwas unerträglich, wie eine lange Pause im Radio. Ich habe mir

also vorgestellt, dass eine Schulterkamera Romeo bei seiner Wanderschaft folgen würde: Er würde durchs Publikum gehen, so als verlasse er die Bühne, um unter besseren Vorzeichen wieder dorthin zurückzukehren, so wie er eben Verona verlässt. Bakary Sangaré, der den Prolog spricht, wird für die gute Stimmung im Publikum verantwortlich sein. Die Zuschauer sind von den Kameras im Saal immer sehr beeindruckt. Manchmal wagen sie es nicht zu reagieren, weil sie nicht stören wollen, und manchmal reagieren sie zu stark. Ich habe versucht, einen Prolog in Shakespeare-Manier zu schreiben – er hat Prologe geschrieben, um das Publikum zum Lachen zu bringen und seine Aufmerksamkeit zu erregen. Am Tag der Aufnahme muss der Prolog auf jeden Fall abgeändert werden, weil man ja nicht ganz unschuldig sagen kann: 'Sie dürfen hier nicht filmen', ausgerechnet an dem Tag, an dem die Aufführung in mehr als 300 Kinosälen übertragen wird. Man wird das Publikum beruhigen und in Stimmung bringen können, wenn man ihm sagt: 'Das ist phantastisch, denn Shakespeare hatte das mehr oder weniger vorausgesehen!'

**Was kann man von der Übertragung Ihrer Stücke mit Blick auf das Publikum erwarten?**

Die Comédie Française erwartet sich von diesen Aufzeichnungen sehr viel. Zunächst wollen wir ein Publikum ansprechen, das wir „physisch“ nicht erreichen können. Wir können nicht noch mehr Tourneen programmieren, weil das immer mit einem sehr hohen technischen Aufwand verbunden ist. Dank der Aufzeichnungen kommen wir mit noch mehr potentiellen Zuschauern in Berührung. In erinnere mich noch, als ich in meiner Schule den Film „Lola Montez“ von Max Ophüls gesehen habe und dann mit meiner Klasse, in einem Kino in Belfort, den „Tartuffe“ von Jacques Lassalle, mit Gérard Depardieu in der Hauptrolle. Ich weiss nicht mehr, ob mir der Film gefallen hat oder nicht, aber ich erinnere mich noch sehr gut daran. Ein Theaterstück im Kino zu sehen ist sehr merkwürdig, denn man hat nicht dasselbe Zeitgefühl wie im Theater. Die Einfachheit der Mittel, die im Theater eingesetzt werden, ist genauso faszinierend wie die technische Komplexität der Blockbuster. In den Augen des Publikums, das sich ein Stück „live“ ansieht, sind die Theaterschauspieler so etwas wie „Superhelden“. Deshalb bittet man uns um Autogramme oder stellt sich vor, wir seien größer als in Wirklichkeit. Die Zuschauer sind darüber erstaunt, was man auf der Bühne zu zeigen wagt. Aber wir sind keine Magier und leben davon, vor einem Publikum überzeugend das Wort zu ergreifen und ihm echte Emotionen zu vermitteln. Wenn das die Kamera einfangen kann, ist das phantastisch und fasziniert alle, denn das ist etwas Universelles. Aber man muss der jungen Generation auch sagen, dass Theater noch etwas „Anderes“ ist. Dieses Anderssein der Aufführung ist ziemlich rätselhaft, denn Theater steht über einer gewissen „kleinkarierten Realität“, in die das Kino manchmal abrutscht, indem es versucht,



möglichst am angeblich „Realen“ zu kleben. Wir haben im Theater einen Freiraum, jenseits von Hautfarbe und Alter, den sich das Kino nicht zugesteht. Ich gehöre zu den vielen, die ihre Schauspielkarriere dem Theaterspielen in der Schule verdanken. Es ist ganz toll, wenn man in der Schule auf einmal entdeckt, dass seine Schwächen auf der Bühne zu Trümpfen werden können. Beim Theaterspielen wird das, was man normalerweise als persönliche Schwäche betrachtet, was einem zum schlechten Schüler macht, zu einer Art Herausforderung, die auf der Bühne ihren Platz hat. Es ist fast wie in der Bibel: Die Letzten werden die Ersten sein. Man muss sich nicht einmal anstrengen: Das Theater als solches lebt von überschüssiger Energie, Fantasie, Frechheit, kurzum: von unangepasstem Verhalten. Bei unserem Projekt ist der erzieherische Aspekt sehr wichtig. Ein Beispiel: Die Aufzeichnung des Stücks *Phèdre* von Racine, das Patrice Chéreau inszeniert hat und in dem ich die Rolle des Hippolyte spielen durfte, wird in fast allen französischen Gymnasialklassen gezeigt! Chéreau beherrschte die Kunst, das Wort und den Körper miteinander zu verbinden – das ist eine phantastische Begegnung, vor allem für Jugendliche, die seit jeher mit diesem Problem konfrontiert sind. In dieser Hinsicht ist die Kunst des Schauspielers nichts als permanente Jugendlichkeit. Die Verbreitung unseres Repertoires ist übrigens in Artikel 2 der Charta unseres Theaters festgelegt: „Die Comédie Française hat die grundlegende Aufgabe, die Stücke ihres Repertoires aufzuführen und ihre Verbreitung in Frankreich und auch auf internationaler Ebene zu gewährleisten.“ Das Publikum, das wir über das Kino erreichen, ist im Vergleich zu einem Theatersaal einfach unbeschreiblich. Eine Ausstrahlung im Fernsehen, die von 500 000 Zuschauern verfolgt wird (was man im Medienbereich als Misserfolg betrachten würde), stellt im Vergleich zu unseren durchschnittlichen Zuschauerzahlen eine gigantische Verbreitung dar (sie entspricht etwa 1000 Aufführungen im Salle Richelieu). Das Aufzeichnungs-Tryptichon mit Pathé Live betrifft die Flaggschiffe des Repertoires: *Romeo und Julia*, *Le Misanthrope*/Der Menschenfeind, inszeniert von Clément Hervieu-Léger und *Cyrano de Bergerac* in der Inszenierung von Denis Podalydès. Wenn wir mit dem Dreigespann dieser Spielzeit erfolgreich sind, möchte ich, dass wir uns in den nächsten Jahren mit weniger klassischen Stücken befassen.

### **Kommen die Aufzeichnungen Ihrer oder anderer Stücke Ihrer künstlerischen Arbeit zu Gute? Stützen Sie sich darauf?**

Die Anziehungskraft, die diese beiden Künste seit jeher aufeinander ausüben, erklärt, warum man heute auf den Bühnen so viele Kameras findet. Vielleicht werden wir eines Tages zu reinen Sprechstücken zurückkehren, zur Stimme ohne Verstärkung durch Mikrofone, aber für die Bühnenregisseure ist die Aufzeichnung heute eine echte Inspirationsquelle, weil sie es ermöglicht, Emotionen auszudrücken, die man nicht mit dem bloßem Auge sehen kann. Als Beispiel nehme ich immer wieder den Tod des Barons Konstantin von Essenbeck in den „Verdammten“, gespielt von Denis Podalydès. Normalerweise löst der Tod des „Bösewichts“ keine Emotionen aus, weil man ihn im Theater aus der Ferne sieht. Aber wenn die Kamera das Gesicht von Denis aus der Nähe filmt, dieses unschuldige und müde Gesicht eines Mannes, der nicht mehr „spielt“, dann erscheint auf einmal der Mensch. Als ich diese Einstellung gesehen habe, ist mir klarer denn je vor Augen getreten, warum die Todesstrafe unannehmbar ist. Und das könnte man im Theater ohne die Unterstützung durch die Kamera nicht zeigen, denn der Zuschauer wäre zu weit entfernt, und obendrein würde man sich der erzählerischen Logik unterwerfen. Aber in diesem Fall widerspricht die Aufnahme durch die Kamera dieser Logik, und das ist für den Bühnenregisseur eine ungeheure Bereicherung. Ich habe mich auch sehr gefreut, die Aufzeichnung des *Peer Gynt* von Patrice Chéreau zu sehen, und auch seinen Hamlet, *Bérénice* von Grüber oder den *Maskenball* von Vassiliev... Die Erinnerung an diese Stücke ist in mir sehr lebendig. Viele Zuschauer haben nur die Aufzeichnung gesehen und sich trotzdem so geäußert, als wären sie bei der Aufführung dabei gewesen - und so gehören sie also auch zum Publikum. Zum Beispiel den Film über den Vortrag von Antonin Artaud im Théâtre du Vieux-Colombier (von 1947) haben mehr Leute gesehen als der Saal damals überhaupt fassen konnte. Fotos und Aufzeichnungen erzeugen eine Erinnerung, die vielleicht bruchstückhaft, aber doch bleibend ist. Diese Aufzeichnungen werden nie das „Hier und jetzt“ ersetzen, aber die Erinnerung an die Aufführung verdichtet sich dadurch.

(interview conducted 7 October, 2016)

## **FRAGEN**

1. Welche Änderungen sind am Abend der Aufzeichnung vorgesehen? Warum?
2. Eric Ruf betrachtet die Verbreitung des Theaters als wesentliche Aufgabe, sei es aus persönlichen oder institutionellen Gründen? Welche Argumente werden hier angeführt?
3. Bei einer Aufzeichnung sieht der Zuschauer die Dinge anders. Welches Beispiel für eine veränderte Wahrnehmung nennt Eric Ruf? Können Sie noch andere Beispiele finden?

## V. THEATER IM KINOSESSEL... VON DER VORBEREITUNG DER DREHARBEITEN BIS ZUR LIVE -ÜBERTRAGUNG

### DIE VORBEREITUNG

	252	2 Romeo a Giulietta (balcone)	GIULIETTA Chi sei tu, che nella notte osi ascoltare il mio segreto?
1 Giulietta P Petto	253	6 Rome PR	ROMEO Con un nome non saprei dirti chi sono. Il mio nome, mia cara santa, mi è odioso, <i>Giulietta si accovaccia</i> , perché è tuo nemico: se lo avessi qui scritto, lo strapperei.
6 Romeo a Giulietta Con il fiato corto	254	7 Giulietta P Piedi fiato corto	GIULIETTA Le mie orecchie non hanno ancora bevuto cento parole dalla tua bocca che ne riconosco il suono. Non sei tu Romeo e un Montecchi?
	255	8 Campo lungo	ROMEO Né l'uno né l'altro, vergine, se l'uno e l'altro non sono da te benvoluti.
7 Romeo P Vita	256	1 Giulietta Petto Si alza	GIULIETTA <i>si solleva</i> Come hai fatto ad arrivare qui? I muri di questo giardino sono alti e difficili da superare.
3 Romeo a Giulietta	257	6 Romeo a Giulietta con fiato corto	Questo luogo per te è la morte se i miei genitori ti trovano qui.  ROMEO Ciò che può l'amore, l'amore osa.

Auszug aus dem Schnittplan von Don Kent, die Balkonszene

Um die Dreharbeiten zur Live-Übertragung vorzubereiten, war Don Kent bei mehreren Proben anwesend und diskutierte mit dem Bühnenregisseur Éric Ruf. Er verfügte über eine Aufzeichnung des Stücks in Totalaufnahme, die er sich genau ansah und dabei Notizen machte. Zusammen mit dem Skriptgirl erstellte er einen Schnittplan, der dann an die Kameraoperateure verteilt wurde. Der Plan enthält Angaben zur Abfolge der Einstellungen mit der Nummer der jeweiligen Kamera, zur Einstellungsgröße und zu den Dialogen. Der Kameramann regelte die Beleuchtung in Bezug auf die verschiedenen Kameraperspektiven. Der Toningenieur wählte die Mikrofone aus (Standmikrofon im Saal oder HF).

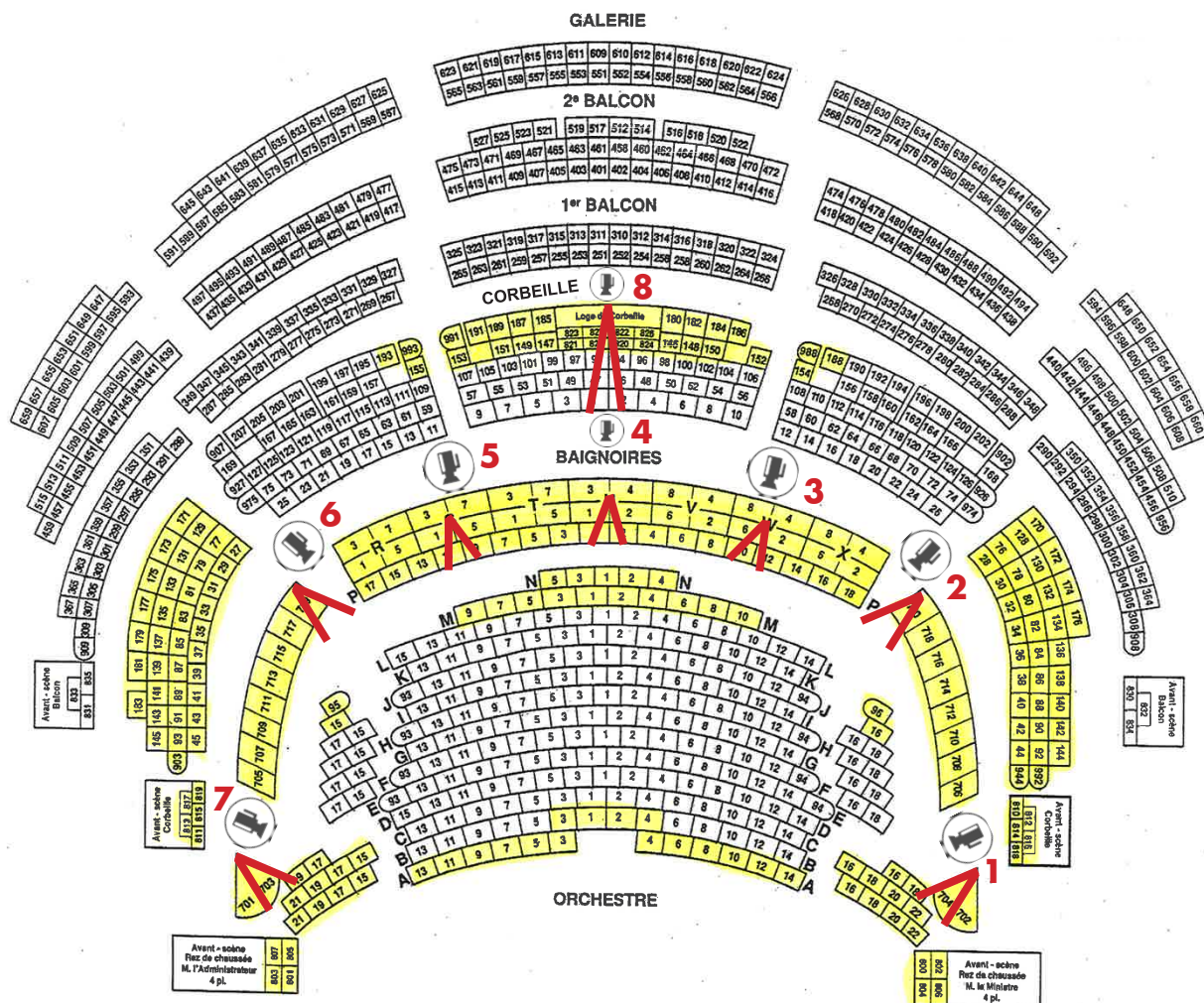
### DER TAG VOR DEN DREHARBEITEN...

Am 12. Oktober trafen sich der Filmregisseur und das Skriptgirl mit den sieben Kameraoperateuren, um sich die Aufzeichnung des Stücks in Totalaufnahme anzusehen. Sie redeten über den von Don Kent vorgelegten Schnittplan und am Schluss des Treffens erhielt jeder ein Dreh-Skript für seine Kamera. Am gleichen Abend wurde vor Publikum eine erste Aufzeichnung gedreht – dieser Versuch galt sozusagen als Generalprobe für die Live-Übertragung die am Abend darauf stattfinden sollte. Diese Probe war eine wichtige Etappe, bei der noch die letzten technischen Veränderungen bewerkstelligt werden konnten, in Bezug auf die Bewegungen der Schauspieler, ihren Blick, ihre Stimmen usw...



COMÉDIE-FRANÇAISE

SALLE RICHELIEU



Standorte der Kameras mit den jeweils verwendeten Brennweiten: 8 HD-Kameras, kreisförmig im Parterre um die Bühne aufgestellt



## DIE AUFFÜHRUNG AM ABEND

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. *Romeo und Julia* wird im Salle Richelieu der Comédie Française gespielt und in 300 Kinosälen in ganz Frankreich übertragen.



## QUESTIONS

1. Zu welchem Zweck verfügt der Regisseur über Kameras mit geringer und mit großer Brennweite?
2. Das Skriptgirl spielt bei der Vorbereitung der Aufzeichnung und am Abend des Drehs eine wichtige Rolle. Erklären Sie.
3. Was erwartet ein Kinobesucher Ihrer Meinung nach von der Live-Übertragung eines Theaterstücks?

---

## • 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 Übersichts-Plan 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 Detaileinstellung.

**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 Keraschwenk 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 Keraschwenk (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).



## VI. 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.“

*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. 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 trans. by J.A. Underwood, London: Penguin, 2008*

### ANDRÉ BAZIN: DIE SIGNATUR DER DAUER

Das Leitmotiv der Kritiker des gefilmten Theaters, ihr ultimatives 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.

*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 ihrem 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.

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

---

## FRAGEN

1. Welches Argument wird von den Kritikern des gefilmten Theaters regelmässig vorgebracht?
2. Für André Bazin unterscheidet sich das kinematografische Bild von anderen Bildern. Warum? Inwiefern dient ihm dieses Argument dazu, die Verbindung zwischen Theater und Kino zu verteidigen?
3. In Bezug auf den Film von Hugo Santiago spricht Antoine Vitez von einem "Theater-Schauspiel" (spectacle de theatre). Wie verstehen Sie diesen Ausdruck?

## BIBLIOGRAPHIE

*De la scène à l'écran, Théâtre d'aujourd'hui* no. 11, Paris, Sceren CNDP, 2007.  
André BAZIN: *What Is Cinema?*, trans. by Hugh Gray, Berkeley: University of California Press, 2005.  
Béatrice PICON-VALLIN, *Le film de théâtre*, Paris: CNRS Editions, 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 lcart : „Théâtre filmé“  
[http://fgimello.free.fr/enseignements/metz/histoire\\_du\\_cinema/theatre\\_film.htm](http://fgimello.free.fr/enseignements/metz/histoire_du_cinema/theatre_film.htm)
- Education nationale : du bon usage des captations [vom sinnvollen Umgang mit Aufzeichnungen].  
[http://cache.media.eduscol.education.fr/file/Francais/06/6/RESS-FR-LGT-Theatre\\_Piste\\_4\\_374066.pdf](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.  
*Phèdre* von Racine, inszeniert von Patrice Chéreau, Regie: Stéphane Metge, 2003. Arte DVD.  
*Le Tartuffe* von Molière, Regie: Gérard Depardieu, nach der Inszenierung von Jacques Lassalle, 1984. DVD Gaumont.

## REDAKTEURIN DES DOSSIERS:

Laurence Cousteix, Filmlehrerin in den „classes préparatoires littéraires“ (Lycée Léon Blum, Créteil).