

## KULTURELLE HYBRIDITÄT - MEDIALE HYBRIDITÄT?

Le théâtre a besoin de sang neuf [et] le pari que fait ExMachina est de devenir le laboratoire d'un théâtre qui puisse toucher les spectateurs du nouveau millénaire.<sup>1</sup>

Wenn der Radiojournalist Rolf Hemke im Theatermagazin des Hessischen Rundfunks verkündet, dass „die Zukunft des Theaters kanadisch [sei]“<sup>2</sup>, und damit auf die innovativen Theaterprojekte von québecer Künstlern wie Robert Lepage oder Marie Brassard anspielt, deren Produktionen zum wiederholten Male während der Berliner Festspiele präsentiert wurden,<sup>3</sup> dann rückt er damit ein kulturelles Phänomen ins Blickfeld, das in zweierlei Hinsicht von Interesse ist. Die Inszenierungen, auf die hier verwiesen wird, zeichnen sich nicht nur durch die Gemeinsamkeit des Produktionsorts aus, sondern vor allem durch den Einsatz unterschiedlichster medialer Darstellungsformen im Dienste einer explizit intermedialen Theaterkonzeption.

Auch Peter M. Boenisch nimmt mit einer kurzen Charakteristik des zeitgenössischen québecer Theaters dessen kreatives, noch zu entdeckende Potential in den Fokus und hebt dabei gerade die geographische

- 
- 1 Vgl. die Internetadresse <[www.exmachina.qc.ca](http://www.exmachina.qc.ca)> (2006-12-10).
  - 2 Abschrift eines Radiofeatures des Hessischen Rundfunk (HR 2) von Rolf C. Hemke: *Theater in Québec*, gesendet am 1.10.2002.
  - 3 Zu den Berliner Gastspielen zahlreicher Inszenierungen Robert Lepages und Marie Brassards vgl. <<http://www.exmachina.qc.ca/FRANCAIS/ex.asp?page=Diffusions>> (2006-7-8) bzw. <<http://archiv.berlinerfestspiele.de/user/index.php?fest=spielzeiteuropa>> (2006-7-8). Marie Brassard hat ihre erste Solokreation *Jimmy, créature de rêve* im Herbst 2002 in Berlin vorgestellt und auch in den folgenden Jahren mit *The Darkness* (2003) und *Peepshow* (2006) am Programm von *spielzeiteuropa* partizipiert. Lepage zeigte in Berlin u.a. seine Produktionen *Kindertotenlieder* (1999), *The far side of the moon* (2000), *La trilogie des Dragons* (2003) und *Le projet Andersen* (2006).

und kulturelle Randsituation der frankophonen kanadischen Provinz hervor:

Ohne Robert Lepage, seit seiner legendären „Drachentrilogie“ von 1985 auf fast allen internationalen Theaterfestivals gefeierte kulturelle Visitenkarte des frankophonen Teils Kanadas, hätte sich wohl noch immer kaum ein ausländischer Kritiker in den Nordosten des amerikanischen Kontinents verirrt. Die ganze Vielfalt der dort vibrierenden Kultur- und vor allem Theaterszene harrt aber nach wie vor ihrer Entdeckung: eine Kultur zwischen Kulturen, die im Schatten jener dominanten Einflüsse aus den USA und dem englischen Landesteil einerseits und dem Vormachtsanspruch der Kulturnation Frankreich andererseits beinahe zu verschwinden droht – aber inzwischen gerade aus diesem Spannungsfeld heraus umso kreativer wirkt.<sup>4</sup>

In der Tat war es der inzwischen international anerkannte und gefeierte Theatermacher Robert Lepage, der das Interesse gerade der europäischen Theaterszene auf Québec lenkte, und das zunächst mit Inszenierungen, die immer wieder auch die kulturelle Situation der Provinz reflektieren. Lepage gilt als einer der wichtigsten Vertreter des interkulturellen Theaters<sup>5</sup> und seine Inszenierungen verknüpfen die lokale Spezifität seiner Heimat und die Frage nach einer eigenen québecer Identität immer wieder mit einem grundsätzlichen Diskurs, der sich im Spannungsfeld von Begriffen wie dem ‚Eigenen‘ und dem ‚Fremden‘, von Nationalität und Globalisierung bewegt.

Der transnationalen Thematik seiner Inszenierungen entspricht auf formaler Ebene eine vielschichtige Bildersprache, die die visuellen Zeichen der Bühne gegenüber dem Text privilegiert und das Theater Lepages so auch hinsichtlich der Rezeptionsbedingungen zu einem interkulturellen Theater *par excellence* macht. Diese besondere Ästhetik hat Lepage kontinuierlich weiterentwickelt und dabei seit geraumer Zeit immer mehr auch technische Medien in seine Darstellungsweisen integriert: Der kulturell-hybride Charakter seiner Stoffe wird immer stärker von einer auch medial-hybriden Ästhetik der formalen Ausdrucksmittel überlagert. So

---

4 Boenisch, Peter M. (2001): „Die kanadische Möwe.“ In: *Süddeutsche Zeitung* (16.11.2001).

5 Pavis, Patrice (Hg.) (1996): *The Intercultural Performance Reader*. London/New York: Routledge, darin bes. ders.: „Towards a theory of interculturalism in theatre“, 8-21; Simon, Sherry (1998): „Robert Lepage and Intercultural Theatre.“ In: Tötösy de Zepetnek/Leung, Yiu-nam (Hg.): *Canadian Culture and Literature and a Taiwan Perspective*. Edmonton: Research Institute for Comparative Literature (University of Alberta), 123-143; dies. (1999): *Hybridité Culturelle*. Montréal: L’Ile de la tortue, darin bes. 27-28.

integriert er in viele seiner Inszenierungen nicht nur immer wieder Film- und Videotechnik, sondern verwendet deren spezifische Darstellungsmodi, wie z.B. die Projektion von Übertiteln, das ‚Heranzoomen‘ von Figuren oder den ‚Freeze‘, durch einfache theatrale Mittel wie Beleuchtungstechnik oder veränderte Körperpositionen. Aber nicht nur im Theater hat Lepage einen Ort gefunden, um mit unterschiedlichen Rezeptionsgewohnheiten zu spielen und zu experimentieren; er transponiert seine Stoffe auch in andere Medien, verfilmt seine Theaterprojekte und betrachtet seine multidisziplinäre Theaterkompanie *ExMachina* als ein Versuchslaboratorium für die Begegnung von Künsten und Technologie.

Neben Robert Lepage machen gerade in jüngster Zeit auch andere québecer Theaterkünstler auf sich aufmerksam, deren Inszenierungen sich durch den Einsatz technischer Medien im Dienste einer intermedialen Theaterkonzeption auszeichnen. Denis Marleau und seine Truppe *Théâtre Ubu* haben die Verwendung von Videotechnik zum integralen Bestandteil ihrer Arbeiten gemacht; Marie Brassard, einstige Weggefährtin Lepages, überrascht mit mehreren Soloprojekten, in denen sie mittels eines Vocoders ihre Stimme in Realzeit verfremdet und vervielfacht, und auch Gilles Maheu und seine für ihre Körperarbeit bekannte Truppe *Carbone 14* arbeiten vermehrt mit technischen Bildmedien, die sie mit der physischen Präsenz der Darsteller kontrastieren.

Der Kulturraum Québec präsentiert sich so als ein Ort, an dem die „wechselseitige Befruchtung der Künste“<sup>6</sup> im Theater auf einen idealen Nährboden trifft. Die kulturelle Hybridität der Künstler scheint sich in den hybriden medialen Formen ihrer Arbeiten zu spiegeln, mehr noch, und das ist die Ausgangsthese der vorliegenden Untersuchung, scheint die soziokulturelle Situation der frankokanadischen Provinz gerade ideale Voraussetzung und Bedingung für das fruchtbare intermediale Experimentieren und die Entwicklung einer ästhetisch neuen Form von Theaterkunst zu sein.

## **Die Theaterwissenschaft zwischen Kultur- und Medienwissenschaft**

Angesichts der oben skizzierten Phänomene eröffnet sich für die Theaterwissenschaft ein vielschichtiges Forschungsfeld. Zum einen zeigt sich am Beispiel der angeführten ästhetischen Tendenzen zeitgenössischer

---

6 Zima, Peter (1995): „Ästhetik, Wissenschaft und die ‚wechselseitige Erhellung der Künste‘.“ In: Ders. (Hg.): *Literatur intermedial: Musik-Malerei-Photographie-Film*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1-27, hier 1.

Theaterproduktionen, für die der Kulturraum Québec als exemplarisches Untersuchungsfeld dienen kann, dass die Allgegenwart von Medien, die unseren Alltag strukturiert und unsere Sehgewohnheiten und Perzeptionsweisen beeinflusst, auch die Domäne der Kunst und damit auch das Theater erfasst hat. Wenn wir Medien als Vermittler zwischen Innen und Außen, zwischen Wahrnehmung und Realität begreifen, dann bleibt zu fragen, welche Funktionen sie im Theater des „nouveau millénaire“ übernehmen, wie sie das Theater strukturell, ästhetisch und funktionell verändern und welche kultursoziologischen sowie kunsttheoretischen Implikationen sich hieraus ergeben.

Bedeutet der Einsatz technischer Darstellungsmedien im Theater das nahende Ende einer genuinen Theaterkunst oder eröffnet der Rückgriff auf die Ästhetik von Film oder Video eine bewusste medienreflexive Hinterfragung von Wahrnehmungstransformationen und Manipulationsmöglichkeiten überhaupt? Kann das Theater im Medienzeitalter noch als eigenständige Institution existieren oder werden medial-hybride Theaterprodukte wie die der genannten québecer Theaterkünstler im 21. Jahrhundert zum ästhetischen Standard? Bedeutet das gleichzeitig eine Nivellierung der Theaterkunst, die sich nicht mehr von massenkulturellen Darstellungsformen wie Videoclips oder Computerspielen unterscheidet? Oder kann aufgrund der sich rasant verändernden Rezeptionsmechanismen nur die bewusste und reflektierte Integration fremder medialer Techniken im Theater dessen Fortbestehen überhaupt sichern? Was implizieren diese neuen Theaterräume, die die Grenzen zwischen Realität und Virtualität verwischen, und findet diese laut beschworene Grenzverwischung wirklich statt, oder wird nicht eher die „Disposition geschaffen, *alles* Wahrnehmen mit einem permanenten Zweifel zu belegen?“<sup>7</sup>

Für die Theaterwissenschaft bedeuten solche Phänomene intermedialer Theaterpraxis eine neue Herausforderung, der, so Christopher Balme, mit einem wissenschaftlichen Paradigmenwechsel zu begegnen sei.<sup>8</sup> Um die komplexen neuen ästhetischen und medialen Konfigurationen dieser hybriden Medienprodukte angemessen beschreiben und untersuchen zu können, bedarf es einer Betrachtungsweise, die nicht mehr die lange verfochtene mediale Spezifität des Theaters in den Mittelpunkt der Forschung stellt, sondern die mittels eines intermedialen Forschungsansatzes

---

7 Lehmann, Hans-Thies (1999): *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren, 405 (Hervorhebung im Original).

8 Balme, Christopher (2004): „Theater zwischen den Medien. Perspektiven theaterwissenschaftlicher Intermedialitätsforschung.“ In: Ders./Moninger, Markus (Hg.): *Crossing Media. Theater – Film – Fotografie – Neue Medien*. München: epodium, 13-31, hier 14.

das Theater innerhalb eines größeren medientheoretischen Diskurses verortet.

Die Theaterwissenschaft muss also an den inzwischen recht umfangreichen, jedoch im Bereich des Theaters noch wenig verfolgten Forschungsansatz der Intermedialität anknüpfen. Die Intermedialitätsdiskussion bildet den wissenschaftlichen Gegenpol zum Konzept der medialen Spezifität, bei dem es sich, so Balme, um ein „wissenschaftliches Konstrukt handelt, das mit den eigentlichen ästhetischen Mechanismen von Medienprodukten wenig zu tun hat.“<sup>9</sup>

Während die Intermedialitätsdiskussion bisher in erster Linie im Kontext eines sich transkulturell verstehenden Medienbegriff geführt wurde,<sup>10</sup> stellt sich im Anschluss der hier formulierten Ausgangsthese die Frage, ob und wie auch theoretisch eine direkte Verbindung zwischen

---

9 Ebd.: 19.

10 Zum Forschungsgebiet ‚Intermedialität‘ vgl. folgende Aufsätze und Monographien: Füger, Wilhelm (1998): „Wo beginnt Intermedialität? Latente Prämissen und Dimensionen eines klärungsbedürftigen Konzepts.“ In: Helbig (1998): 41-57; Helbig, Jörg (1998) (Hg.): *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Berlin: Erich Schmidt; Mertens, Mathias (2000): *Forschungsüberblick „Intermedialität.“ Kommentierungen und Bibliographie*. Hannover: Revonnah; Müller, Jürgen E. (1996): *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*. Münster: Nodus; ders. (1998): „Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept.“ In: Helbig (1998): 31-40; Paech, Joachim (1994) (Hg.): *Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität*. Stuttgart/Weimar: Metzler; ders. (1998): „Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figuration.“ In: Helbig (1998): 14-30; Rajewsky, Irina O. (2002): *Intermedialität*. Tübingen: Francke (UTB); Spielmann, Yvonne (1995): „Intermedialität als symbolische Form.“ In: *Ästhetik und Kommunikation* 24, 112-117; Zima, Peter V. (1995) (Hg.): *Literatur intermedial: Musik – Malerei – Photographie – Film*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Der Begriff ‚transkulturell‘ meint hier, dass sowohl die Medientheorien als auch die daran anschließende Intermedialitätsdiskussion von einem Medienverständnis ausgehen, das unabhängig von bestimmten soziokulturellen Dispositionen konzipiert ist. Zwar unterscheiden einige Medientheoretiker wie beispielsweise Marshall McLuhan in kulturhistorischer Perspektive zwischen verschiedenen medialen Entwicklungsstufen, die den jeweiligen zeitlichen Errungenschaften der Technik und denen des Medialen Rechnung tragen, kulturelle Faktoren wie eine gesellschaftliche Prädisposition, die sich aus bestimmten sozioökonomischen Faktoren einer Kultur bzw. eines kulturellen Raums ergeben können, bleiben aber in der Medientheorie wie in der Intermedialitätsforschung durchgehend unberücksichtigt.

kulturellem Raum einerseits und intermedialer Theaterproduktion andererseits hergestellt werden kann. Wie können bestimmte soziokulturelle Diskurse in ein Abhängigkeitsverhältnis zum Umgang mit Medien und Technik gestellt werden? Inwiefern kann die frankokanadische Provinz Québec aufgrund ihrer spezifischen historischen, geographischen und kulturellen Disposition als ein Kulturraum beschrieben werden, der andere Voraussetzungen für den Umgang mit Medien im Theater bietet, als das beispielsweise für die europäische Theaterpraxis der Fall ist?

Es zeigt sich hier, dass die Fragestellungen der vorliegenden Studie nicht nur die Theaterwissenschaft im engeren Sinne betreffen, sondern sowohl kulturwissenschaftliche Diskurse als auch medienwissenschaftliche Perspektiven zur Untersuchung herangezogen werden müssen. Wie kann ein Medienbegriff formuliert werden, der das Verhältnis von Technik, Technikgeschichte und kulturellem Umgang mit Technik in ein nicht nur allgemeines Verhältnis setzt, sondern spezifische kulturelle Bedingungen mitreflektiert und darüber hinaus auch auf das Theater als Form künstlerischen und kulturellen Ausdrucks anwendbar ist?

Der Versuch einer kulturwissenschaftlichen Medienperspektive muss also konsequenterweise auch auf das Untersuchungsfeld der Intermedialität übertragen werden. Denn nicht nur das einem solchen Intermedialitätsbegriff zugrunde liegende Medienverständnis als spezifische Kulturtechnik ist für die Beschreibung der medialen Interaktion von Bedeutung, sondern auch die Bedingungen und Mechanismen des intermedialen Austauschs selbst sollen mit kulturwissenschaftlichen Parametern beschreibbar gemacht werden.

Um die intermedialen Theaterphänomene der québecer Künstler in der so kurz umrissenen Perspektive untersuchen zu können, bedarf es also eines theaterwissenschaftlichen Forschungsansatzes, der medienwissenschaftliche und kulturwissenschaftliche Analyseinstrumente vereint, ihr Erkenntnisinteresse miteinander verschränkt und ihre Ergebnisse in einem interdisziplinären Konzept von Intermedialität erfasst.

## **Forschungsansatz und Zielsetzung**

Im Anschluss an die oben skizzierten Fragestellungen und die eingangs beschriebenen kulturellen und medialen Phänomene der aktuellen québecer Theaterszene verfolgt die vorliegende Studie ein doppeltes Ziel. Zum einen soll in einer Verschränkung von kultursoziologischer und medienwissenschaftlicher Perspektive herausgearbeitet werden, warum gerade das Theater der frankophonen Provinz Québec eine hohe Quantität und qualitativ intermedialer Theaterinszenierungen aufweist. Zum anderen

soll mittels eines daran anschließenden kulturwissenschaftlichen Medienbegriffs untersucht werden, inwieweit Intermedialität als ein ästhetisches Verfahren zu definieren ist, das nicht nur die Integration und Realisierung bestimmter medialer Konventionen und Ästhetiken eines Mediums oder mehrerer Medien in einem anderen Medium beschreibt, sondern dessen Rezeption gerade im Theater ebenfalls auf kulturell bedingten Konventionen beruht.

Um die bis hierher nur kurz skizzierten Fragestellungen der vorliegenden Studie in einen kulturellen, historischen und wissenschaftlichen Kontext zu stellen, bedarf es der Erläuterung der einzelnen Ausgangsphänomene. In einem ersten Schritt soll daher unter dem Titel *Theater und (neue) Medien* sowohl in historischer Perspektive geklärt werden, wie das Theater im Laufe seiner mehr als zweitausendjährigen Geschichte mit Technik umgegangen ist als auch kurz aufgezeigt werden, auf welche Weise das Theater auf die seit dem späten 19. Jahrhundert massiv auftretenden neuen Bildmedien reagiert. In diesem Zusammenhang werden auch die unterschiedlichen theaterwissenschaftlichen Positionen zu diesem Thema erörtert: Während die Vertreter der einen Seite sich vehement dagegen wehren, dem Theater den Status eines Mediums zuzuschreiben, argumentiert die andere Seite, das Theater sei schon immer ein Medium gewesen. Ausgehend von diesen sich diametral gegenüberstehenden theaterwissenschaftlichen Ansichten soll ein Medienbegriff erarbeitet werden, der sich aus kultursoziologischen und medienwissenschaftlichen Parametern zusammensetzt und geeignet ist, die gegensätzlichen Positionen zu vereinen.

In einem zweiten Schritt soll die Darstellung der theaterwissenschaftlichen Ausgangssituation durch die Beschreibung der besonderen Bedingungen des Kulturraums Québec ergänzt werden, und das sowohl in historischer Perspektive als auch mit besonderem Fokus auf die Theaterszene der frankokanadischen Provinz. Im Anschluss an die Beschreibung der den Kulturraum prägenden kulturellen Hybridität soll mit Hilfe kultursoziologischer Überlegungen erklärt werden, warum diese kulturelle Hybridität zur Folie für eine sich intermedial verstehende Theaterkunst werden kann. Damit wird der Versuch unternommen, das Forschungsfeld der Intermedialität unmittelbar mit einer kulturwissenschaftlichen Forschungsperspektive zu verbinden.

Darauf aufbauend wird ein Intermedialitätsbegriff erarbeitet, der schon bestehende theaterwissenschaftliche Forschungsansätze mit den Zielsetzungen der vorliegenden Studie verbindet. Dabei geht es um die Erarbeitung brauchbarer Analysekatoren, mit deren Hilfe die medialhybriden Theaterprodukte nicht nur des québecer Theaters untersucht und bewertet werden können, aber auch um eine Definition dieses media-

len Austauschs zwischen den Künsten im Theater, die sowohl den ästhetischen Verschiebungen gerecht wird als sie auch dem besonderen (medialen) Status des Theaters Rechnung trägt.

Anhand der Analyse ausgewählter Inszenierungen von québecer Theaterkünstlern soll dann im zweiten Teil der Untersuchung die Tragfähigkeit des zuvor erarbeiteten Intermedialitätskonzepts überprüft werden. Ausgehend von den vielfältigen Manifestationen und Möglichkeiten, technische Medien in die Darstellungsweisen des Theaters zu integrieren, kann gezeigt werden, wie sich das québecer Theater im Verlauf der letzten zwanzig Jahre zu einer medial-hybriden Kunstsparte entwickelt hat und auf welcher unterschiedlichen Weise die verschiedenen Theatermacher mit den neuen Technologien umgehen. Die ausgewählten Inszenierungsbeispiele können dabei einerseits darlegen, inwieweit das Theater dazu in der Lage ist, die spezifische Wirkung von Medien, die in Kontexten, in denen das jeweilige Medium normalerweise auftritt, nur latent erfahrbar ist, aufzudecken und zu reflektieren (Medien als Kulturtechniken), und wie es gleichzeitig durch die Integration und Adaption medienspezifischer Ausdrucks- und Wahrnehmungsweisen diese für sein eigenes ästhetisches Potential nutzbar macht (Medien als Kunsttechniken).

Schließlich soll gefragt werden, ob die Ergebnisse der exemplarischen Analysen von Theaterinszenierungen eines eng begrenzten kulturellen Feldes aufschlussreich sein können für eine generelle Beschäftigung mit Theater und neuen Medien und ob das zugrundeliegende Intermedialitätskonzept für die besonders im deutschsprachigen Theaterraum sehr hitzig geführte Auseinandersetzung über den Status von Theater als einem Medium einen konstruktiven Beitrag leisten kann.

## **Zum Inszenierungskorpus**

Die für die Analyse ausgewählten Regisseure und Theatermacher und ihre jeweiligen Inszenierungen präsentieren ein Panorama intermedialer québecer Theaterarbeit der letzten zwanzig Jahre. Ihre Arbeiten werden immer wieder im Kontext theaterwissenschaftlicher Forschung zitiert und analysiert und viele der Inszenierungen waren zu großen internationalen Festivals eingeladen, wo sie teilweise mehrfach ausgezeichnet und prämiert wurden. Aus diesem Grund stehen sie nicht nur repräsentativ für eine chronologisch breit angelegte Untersuchung der intermedialen Tendenzen des québecer Theaters, sondern auch in inhaltlicher und ästhetischer Hinsicht ist ihre Legitimation für eine wissenschaftliche Untersuchung unbestritten. Dass Gilles Maheu, Robert Lepage und Denis Marleau darüber hinaus für jeweils zwei Jahre künstlerische Leiter des *Cent-*



re National des Arts Dramatiques (CEAD) in Ottawa waren, belegt nicht nur die nationale Wertschätzung ihres künstlerischen Schaffens, sondern ist auch als politische Geste gegenüber der Provinz Québec zu sehen, deren innovative Theaterkunst so zum kulturellen und künstlerischen Botschafter Gesamtkanadas wird.

**Robert Lepage** ist mit Sicherheit der bekannteste und renommierteste Theaterkünstler Québecks, und das sowohl im Bereich des interkulturellen Theaters als auch aufgrund der medial-hybriden Ästhetik seiner Inszenierungen. Er begreift Theater als einen Kreuzungspunkt zwischen Kulturen, Sprachen und Künsten, als ein Medium des Austauschs und der Transformation und verbindet das interkulturelle Thema des Reisens mit den vielfältigen Möglichkeiten der Erweiterung theatralen Ausdrucks durch technische Bildmedien. Diese Verbindung lässt sich am besten anhand seiner Solostücke nachvollziehen, die er in regelmäßigen Abständen zwischen großen Kollektivproduktionen realisiert. In jedem dieser Stücke steht ein künstlerisches Ausdrucksmittel im Fokus der Geschichte, das auch auf metareflexiver Ebene in seiner Ontologie und seiner Bedeutung für Wahrnehmung und Erkenntnis thematisiert und in seiner medialen Spezifik mit der Ästhetik des Theaters konfrontiert und darin integriert wird.

Die Theaterarbeit von **Gilles Maheu** charakterisiert sich in erster Linie durch die dezidierte Betonung des körperlichen Ausdrucks seiner Inszenierungen und eine entschiedene Ablehnung von Text als einem bedeutungstragenden und -transportierenden Theaterzeichen. Diese Akzentsetzung resultiert aus seinem spezifischen Werdegang. Sowohl seine Ausbildung als Tänzer und Mime als auch seine Lehrjahre in Europa bei Etienne Decroux und Eugenio Barba haben seine Konzeption eines körperbetonten Ausdruckstheaters beeinflusst. Gleichzeitig betont Maheu immer wieder die Faszination, die das Theatermodell Antonin Artauds auf ihn ausübt und wie sehr dessen Idee eines sinnhaften Erlebens von Theater für sein eigenes Theaterverständnis prägend war. In den Texten Heiner Müllers fand Maheu den Rhythmus und die bildlichen Assoziationen, die seiner Vorstellung von theatraler Bildästhetik und durch den Körper vermittelbarer Energie entsprachen. Die sprachliche Dichte und Brutalität der Texte Müllers korrespondiert für Maheu mit der von Artaud formulierten körperlichen Schockwirkung und der collageartige Charakter der Texte Müllers inspiriert ihn zu einer Reihe von Inszenierungen, in denen er mittels der Kombination körperlicher und bildlicher Elemente dem textuell hybriden Universum Müllers eine ästhetisch hybride Bühnensprache gegenüberstellt.

**Marie Brassard** war lange Jahre Schauspielerin und Co-Autorin vieler Produktionen Robert Lepages, bevor sie 2001 mit *Jimmy, créature de*

*rêve* ihr erstes Soloprojekt präsentierte, dessen ästhetisches Charakteristikum – die elektronische Manipulation und Verfremdung ihrer Stimme – seitdem zum Markenzeichen ihres Theater wurde. In bislang drei Produktionen hat sie diese Technik der Stimmtransformation durch eine Maschine, die in Realzeit ihre Stimme vervielfältigt, verzerrt und verfremdet, erforscht und auf unterschiedliche Weise und in verschiedenartiger Kombination mit anderen Theaterzeichen zum Einsatz gebracht. Damit hat sie eine Form von Theater geschaffen, die zwischen Hörspiel und Schauspiel oszilliert, und so das Hören als eine im Theater oft marginalisierte Dimension der Wahrnehmung in den Mittelpunkt gestellt.

**Denis Marleau** ist neben Robert Lepage sicherlich der international renommierteste und ästhetisch herausragendste Theatermacher der aktuellen québecer Szene. Die Tatsache, dass sein Bekanntheitsgrad hinter dem Lepages zurücksteht, resultiert in erster Linie aus dem hohen intellektuellen Grad seiner Inszenierungen, die im Vergleich zu Lepages medialen Spektakeln sehr viel stilisierter und komplexer sind und das Publikum oft verstören, bevor sie begeistern. Denis Marleau hat lange Zeit in erster Linie Texte inszeniert, die nicht für das Theater geschrieben wurden. Seine Arbeiten waren vor allem der Ästhetik der Avantgarden verpflichtet und stellten eine multidisziplinäre Begegnung der verschiedenen Kunstformen auf der Bühne dar. Die darstellerische Herangehensweise seines Theaters charakterisiert sich vor allem durch stimmliche Virtuosität, physische Präzision und die Erforschung der Materialität von Sprache. Auf der anderen Seite stellt er dieser dezidiert textorientierten Arbeit eine spezifische räumliche Ästhetik gegenüber, die plastische und medial-visuelle Elemente in installationsartigen Gefügen vereint und so einen Brückenschlag zwischen dem Theater und den anderen Künsten leistet.

Die für die Analysen ausgewählten Inszenierungen repräsentieren aber nicht nur das jeweilige künstlerische Credo der vier Künstler und die ästhetische Entwicklung ihres Schaffens, sondern sind für eine breite medienwissenschaftliche Untersuchungsperspektive dieser Studie repräsentativ: Aufgrund der unterschiedlichen intermedialen Ansätze der Theatermacher können so sowohl die theoretischen Prämissen einer Vielzahl im Theater zum Einsatz kommender Einzelmedien (Photographie, Film, Video, Fernsehen, digitale Bilder) reflektiert werden, als auch die dem Theater genuinen Zeichen (Körper, Stimme, Maske) auf ihren Status und ihre Funktion als Medien hin befragt werden.