

Hans-Friedrich Bormann

Geschlossene Anstalt: Schauspielschüler im deutschen Film

2008

<https://doi.org/10.25969/mediarep/12552>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Bormann, Hans-Friedrich: Geschlossene Anstalt: Schauspielschüler im deutschen Film. In: Henri Schoenmakers, Stefan Bläske, Kay Kirchmann u.a. (Hg.): *Theater und Medien / Theatre and the Media – Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme*. Bielefeld: transcript 2008, S. 237–245. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/12552>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://doi.org/10.14361/9783839410646-022>

Nutzungsbedingungen:

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

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

Terms of use:

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

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

GESCHLOSSENE ANSTALT: SCHAUSPIELSCHÜLER IM DEUTSCHEN FILM

HANS-FRIEDRICH BORMANN

»Wir erinnern uns doch eher an die Filme, die wir gesehen haben, als an die Dinge, die wir mit unseren Eltern gemacht haben.« Diese Äußerung des Regisseurs Stefan Pucher (zitiert nach Dietz: 14) bringt zum Ausdruck, dass technische Medien (hier: Kino und Fernsehen) nicht nur ein Moment des Zugangs zur Welt sind, sondern unser Selbst von Beginn an prägen. Es sei dahingestellt, ob es sich dabei um eine generationsspezifische Einsicht handelt und inwieweit sie verallgemeinerbar ist (zumal auch der Literatur oder dem mündlichen Erzählen eine vergleichbare Bedeutung zuzurechnen wäre). Gleichwohl ist Puchers Äußerung im Kontext des Theaters von Bedeutung, denn der hier angedeutete Einfluss der Medien betrifft nicht nur die individuelle Biographie, sondern auch das Verhältnis von Selbst und Rolle, das zum Grundbestand der theatralen Darstellung gehört. Zudem vollzieht sich im Theater der Gegenwart (und in den jüngeren Publikationen zur Theorie des Schauspiels, vgl. exemplarisch Lehmann und Matzke) ein doppelter Abschied: von der an der dramatischen Figur orientierten Darstellung und vom Selbst als deren weltanschaulicher Voraussetzung. Allerdings bleibt die Institution des Theaters davon weitgehend unangetastet, sie gewinnt sogar – in einer Umkehrung des Topos vom *theatrum mundi* – an Bedeutung: als Labor für die Reflexion eben dieser Veränderungen. Andererseits verbleibt das Theater selbst dann und gerade dort, wo es ›Subjekt als Projekt‹ (vgl. Flusser) vorführt und zum Gegenstand eines Spiels erklärt, diesseits der Darstellung. Das passive Moment, die skandalöse Dimension dieses Abschieds bleibt dabei zumeist ausgeklammert – wie übrigens auch in Puchers Äußerung, in der von den Dingen, die unsere Eltern oder die Filme *mit uns gemacht* haben, keine Rede ist. Dabei handelt es sich um kein inhaltliches Problem, das sich durch eine entsprechende Themenwahl bearbeiten ließe: Es ist die Verpflichtung auf Darstellbarkeit selbst, die eine Einsicht in ihre eigenen Voraussetzungen versperrt. Ein Indiz dafür ist die anhaltende Konjunktur des Kriteriums der ›Authentizität‹, die sich nun nicht mehr auf die Illusion einer vierten Wand, sondern auf die theatralen Bedingungen selbst bezieht. Der Abgrund jedoch, der die Möglichkeit eines Gelingens allererst stiftet, bleibt hier wie dort unsichtbar; der oder das Andere, von dem sich das Selbst/Selbe abhebt, artikuliert sich allein in der und als Negation (vgl. Bormann u.a.).

Diese Paradoxie ist der Anlass, das Verhältnis von Selbst und Darstellung in einer weiteren Verschiebung, auf einem zugleich nahen und entgegengesetzten Schauplatz zu betrachten, nämlich dem Genre des ›Theaterfilms‹ (vgl. dazu Klein 2004 sowie die Beiträge von Diekmann und Klein im vorliegenden Band): Filme, deren Protagonisten und Schauplätze auf die Institution des Theaters bezogen sind. Von besonderem Interesse ist dabei, welche Vorstellungen von den Möglichkeiten der theatralen Darstellung des Selbst sich dort artikulieren und welche spezifischen Möglichkeiten der Film bereitstellt, deren Paradoxien zur Erscheinung zu bringen.

Ausgewählt wurden zwei deutschsprachige Filme der Gegenwart, in denen das Theater als Institution zwar nur am Rand vorkommt, genau deswegen aber zum Fluchtpunkt der Handlung zu werden vermag, die sich dem Prozess der Selbstfindung ihrer Protagonisten widmet. Sowohl *KLEINE HAIE* von Sönke Wortmann von 1992 als auch *DIE SPIELWÜTIGEN* von Andres Veiel von 2004 erzählen von einer kleinen Gruppe von (angehenden) Schauspielschülern, die sich durch das Interesse am Theater oder durch Zufall zusammenfinden. Die Handlung führt von ihrem Entschluss, Schauspieler zu werden, über die Aufnahmeprüfung an der Schauspielschule bis zu dem Moment, in dem sie die Möglichkeit haben, ihr Interesse zum Beruf zu machen. Insofern handelt es sich um Filme, die eine Art *Vorgeschichte des Schauspiels* zeigen – eine Vorgeschichte, für die auf der Bühne des Theaters selbst kein Platz (mehr) ist. Zugleich, und dies ist ebenso wichtig, gehen beide Filme von einer fraglosen Ineinsetzung von Schauspiel und Leben aus, was sich sowohl in der manifesten Handlung und den Kommentaren der Protagonisten niederschlägt, als auch in der Inszenierung, die in beiden Fällen auf das (hier: auf spezifisch filmische Weise artikulierte) Problem der Authentizität verweist. Demgegenüber rückt die Unterscheidung zwischen dem Dokumentarfilm (dem Veiels Film zuzurechnen wäre) und dem Spielfilm (Wortmann) in den Hintergrund. Es könnte sich sogar zeigen, dass diese Unterscheidung gerade für die Frage nach der Selbstdarstellung irrelevant ist: weil der Film bereits als Medium eine genuine Beziehung zum Imaginären unterhält.

Die inhaltliche Ausgangskonstellation der beiden Filme ist durchaus vergleichbar: Die Protagonisten werden als junge Erwachsene vorgestellt, die ihre Elternhäuser verlassen haben, jedoch noch keine (oder keine befriedigende) Beschäftigung gefunden haben; sie sind auf der Suche nach einer eigenen, eigenständigen Rolle in der Gesellschaft. Die Schauspielschule erscheint dabei als ein möglicher Bezugspunkt, und zwar auf doppelte (und deswegen, wie sich sehr bald zeigt, spannungsgeladene) Weise: Einerseits erscheint sie als Möglichkeit, den in der Kindheit verwurzelten, spielerischen Umgang mit möglichen Selbstentwürfen zu verlängern, andererseits erweist sie sich als Organ der sozialen Disziplinierung, in dem die Lehrer an die Stelle der Eltern treten. Das Theater selbst ist in dieser Konstellation ein ferner, zunächst unerreichbarer Ort, an dem das *ausgebildete*, und das heißt auch: *festgestellte* Selbst tätig werden kann. ›Schauspieler-Werden‹ bedeutet in diesen Filmen, eine gesellschaftliche Rolle zu erlernen. Dabei lenken die Filme den Blick auch immer wieder in den Abgrund, der die Sehnsucht nach einem ›authentischen‹ Selbst allererst stiftet. Neben der Handlung und dem Kommentar betrifft dies vor allem die filmische Inszenierung, die diese Einheit des Selbst zugleich behauptet und zerstört, indem sie ihre eigenen Mittel ausstellt und – für den Kinzuschauer – lesbar macht.

Die Spielwütigen

Was dies bedeutet, zeigt sich bereits in den ersten Bildern des Vorspanns von *DIE SPIELWÜTIGEN*. Dieser ist deswegen von besonderem Interesse, weil er nicht nur eine konventionelle formale Rahmung darstellt und Informationen zum Titel und zu den am Film Beteiligten liefert, sondern zusätzlich, in einer Art Exposition, eine kurze Charakteristik der vier Protagonisten – Prodromos Antoniadis, Constanze Becker, Karina Plachetka, Stephanie Stremmer – bietet. Mit Hilfe von Spiel-Szenen, in denen (wie der Zuschauer später erfährt) auf Texte zurückgegriffen wird, die für

das Vorsprechen an der Schauspielschule vorbereitet wurden (z.T. versehen mit einem kurzen Selbst-Kommentar) findet hier eine Verschaltung von Rollen- und Selbstdarstellung statt. Insbesondere die Titelsequenz kann – über die Vorstellung der Protagonistin Stremler hinaus – als programmatisch für das gesamte Projekt angesehen werden. Vier Einstellungen seien hier exemplarisch durch Videostills und eine Beschreibung wiedergegeben:



Abbildungen 1 bis 4: Videostills aus *DIE SPIELWÜTIGEN* (D 2004).

Ein Seepanorama in morgendlich-kühlem Licht. Zu hören ist eine Klaviermusik mit wenigen Akkorden und einer Melodielinie. Während die Schrifttafeln laufen, sehen wir eine einzelne Figur, die im Wasser auf- und abtaucht, dann eine Nahaufnahme, die uns zeigt, dass es sich um eine junge Frau handelt, die bekleidet und frierend im (offenbar kalten) Wasser steht. In diesem Moment wird sie als die Sprecherin erkennbar, die bereits aus dem Off einen Satz des Gretchens aus der Kerker-Szene von Goethes *FAUST* gesprochen hat: »Stumm liegt die Welt wie das Grab.« In der dritten Einstellung sehen wir, wie sie ans Ufer geht, wo sie dann in gelöster Haltung von und für sich selbst spricht: »Für mich gibt es erst einmal keine Grenze. Also keine ... Warum sollte ich auch für ›Schauspiel‹ eine tiefere Grenze setzen als fürs Leben?«¹ Der programmatische Anspruch auf eine Auflösung der Differenz zwischen dem ›Schauspiel‹ auf der einen und dem ›Leben‹ auf der anderen Seite ist hier auch ein Moment der filmischen Inszenierung: So wie Gretchens Rede von der Welt als Grab mit der Kälte des Wassers korrespondiert, so wird Stremlers Rede von der Entgrenzung in der Weite des Bodensees reflektiert.

Der klassische Text, der die Enge der Welt behauptet und eine aussichts- und trostlose Haltung beschwört, wird hier mit Bildern konfrontiert, die auf eine Dimension verweisen, die den filmischen Rahmen ebenso zu sprengen scheint wie jede denkbare Umsetzung auf einer Bühne. Auch die Konfrontation der unsicheren, kältegeschüttelten Stimme mit dem selbstbewussten, gelösten Ton des Kommentars verweist auf jene Spannung, die alle vier Protagonisten gleichermaßen und ihre filmische Selbstdarstellung insgesamt betrifft: Die Hoffnung auf einen Zuwachs an

1 Transkription nach der Tonspur der DVD-Veröffentlichung: Bormann.

Freiheit, der sich an das Erwachsenwerden knüpft, bricht sich immer wieder an jenen Ein- und Abgrenzungen, an der Anerkennung von Grenzen, Regeln und Konventionen, die das Subjekt überhaupt erst konstituieren. Dies ist die Lektion, die die vier Schauspielschüler lernen müssen, und die Ausbildung zum Schauspieler scheint es ihnen zu erlauben, diesen Prozess bewusst (nach-) zu vollziehen.

So kommt es auch in der folgenden Handlung immer wieder zu Konflikten zwischen Schülern und Lehrern, die teilweise offen und krisenhaft ausgetragen, teilweise im Gespräch mit den Protagonisten beschrieben werden. Beispielsweise muss sich Plachetka während ihrer Ausbildung von ihrer Lehrerin anhören: »Das Problem scheint mir doch zu sein wieder das alte: Du entscheidest dich nicht«, und als sie daraufhin zu weinen scheint: »Nun sei nicht traurig. Das ist das Leben, jaja.«² Dennoch greift es zu kurz, DIE SPIELWÜTIGEN allein als inhaltliche Kritik autoritärer Praktiken an einer bestimmten Ausbildungsstätte zu verstehen. Vielmehr besteht sein skandalöses Moment darin, dass er die Selbstverwirklichung als widersprüchlichen und schmerzvollen Prozess schildert, der im Zeichen des Abschieds und der Trauer stattfindet.

Entscheidend ist dabei, dass der Regisseur diesen Prozess nicht nur abbildet, sondern bewusst und aktiv mitgestaltet. So erfahren wir beispielsweise aus Interviews mit Veiel und den Protagonisten, die z.T. bereits dem Pressematerial beilagen und auch in das Begleitheft der DVD-Veröffentlichung aufgenommen wurden, dass Veiel allen Schauspielschülern, die an der Mitwirkung interessiert waren, zur Bedingung gemacht hat, ihren Eltern in ihrem jeweiligen Heimatort eine Szene vorzuspielen. Dies war nicht nur, wie Veiel erzählt, »eine große Hemmschwelle«, sondern auch ein »Belastungstest« für die künftige Zusammenarbeit.³ Und tatsächlich sind auch im Vorspann in ihrer Intimität peinigende Szenen zu sehen, in denen die Eltern, so scheint es jedenfalls, erstmals mit dem ihnen noch unbekanntem Selbst ihrer Kinder konfrontiert werden.

Dessen Hervorbringung aber ist eben nicht nur auf die Entscheidung zurückzuführen, Schauspieler zu werden – sie steht in direktem Zusammenhang mit der Person des Regisseurs und der Produktion des Films. Denn Veiel nimmt – ohne jemals in Erscheinung zu treten – die Rolle eines persönlichen Mentors, zuweilen die eines Therapeuten ein, wovon alle vier Protagonisten übereinstimmend, wenn auch mit unterschiedlicher Akzentsetzung berichten. »Andres [Veiel]«, sagt etwa Stremler über eine zwei Jahre dauernde Krisenphase während der immer wieder unterbrochenen Dreharbeiten, »war der einzige Halt für mich«. Antoniadis:

»So waren Folgen des Sieben-Jahre-Drehs, dass man präziser über sich reflektieren und sich selber und seine Situation besser akzeptieren lernte. Das Gespür, was ein Schauspieler braucht, um zu wissen, wann bin ich wahrhaftig, wann nicht, konnte ich durch das entstandene Bildmaterial überprüfen.«

Plachetka adressiert ihren Kommentar persönlich an Veiel: »du kamst nicht, um etwas besonderes zu filmen, sondern du machtest es dazu. [...] alles wandte sich einem Ziel zu und wurde zur Eindeutigkeit gezwungen«. Und Becker erzählt:

2 Transkription nach der Tonspur der DVD-Veröffentlichung: Bormann.

3 Vgl. Andres Veiel im Interview mit Jörg Taszman, veröffentlicht unter dem Titel »Ich wollte einen Film über das Erwachsenwerden machen« im Beiheft der DVD-Veröffentlichung von DIE SPIELWÜTIGEN, o.J., o.P. Auch alle folgenden Zitate entstammen, soweit nicht anders gekennzeichnet, diesem Beiheft.

»Ich habe Andres viel erzählt, auch ohne Kamera. Von der Schule, von meinem Leben, von besonderen Momenten. Die wollte er natürlich dann auch im Film haben. Dann saß ich wieder da und alle warteten. Auf Tränen, die ich gestern geweint hatte – oder morgen weinen würde. [...] Als er einmal vorschlug, dann ›ist heute eigentlich gestern, beziehungsweise heute ist morgen‹, da habe ich die ganze Idee verflucht. Alles Lüge, ich mag nicht mehr für die Kamera mein Leben nachspielen.«

Offenbar fallen für die Protagonisten die Produktion des Films, die Ausbildung zum Schauspieler und die Verwirklichung eines, ihres Selbst zusammen: Biographien werden hier nicht allein erzählt, sondern gestiftet. Dabei wird auch der Blick auf die Brüche und Widersprüche dieses Prozesses gelenkt. Allerdings, und dies macht der Blick auf den Vorspann deutlich, vermag die Verstrickung des Films nur an wenigen Stellen sichtbar zu werden – explizit wird sie sogar erst in den nachgetragenen Erzählungen der Protagonisten. Insofern könnte man kritisch argumentieren, dass jene Disziplinierungen, die der Film selbst seinen Protagonisten unter dem Siegel des Genres Dokumentarfilm zufügt (genauer: die sie sich selbst zufügen, indem sie sich an dieser Form der Inszenierung ihres Selbst beteiligen, sich auf sie einlassen), zumeist so unsichtbar bleiben wie die Figur des Regisseurs.

Kleine Haie

Dies gilt auch für den Spielfilm *KLEINE HAIE*, in dem wir allerdings von vornherein mit einem anderen Genre konfrontiert sind. Dennoch lassen sich nicht nur inhaltliche, sondern auch inszenatorische Parallelen aufzeigen. Auch Wortmanns Film geht von einer Ineinsetzung von Schauspiel und Leben aus und stellt die Frage nach der Selbstverwirklichung ins Zentrum. Der entscheidende Unterschied zu *DIE SPIELWÜTIGEN* liegt jedoch in der Umkehrung des Verhältnisses von Schauspiel und Leben. Denn in diesem Fall werden die Konflikte der Selbstfindung nicht von der Unbedingtheit einer existentiellen Entscheidung, sondern vom Spiel her bestimmt. *KLEINE HAIE* ist ein Schauplatz kontinuierlicher (kalkulierter, beabsichtigter, aber auch unfreiwilliger, untergründiger) Verstellungen. Deswegen kann er sich auch auf ein selbstreflexives Spiel mit den filmischen Konventionen einlassen und darin sogar die Strategien des Dokumentarfilms integrieren.

KLEINE HAIE erzählt von drei Protagonisten, die sich zufällig kennenlernen und einige turbulente Tage während der Aufnahmeprüfung bei der Otto-Falckenberg-Schule in München verbringen, bevor sich ihre Wege wieder trennen. Der von Kai Wiesinger verkörperte Johannes ist der einzige der drei, für den die Entscheidung, Schauspieler zu werden, eine existentielle Dimension besitzt, doch selbst ihm fehlt jene ›Wut‹, die Veils Protagonisten auszeichnet. Zudem bleibt ausgerechnet ihm der Zugang zur Ausbildung zunächst verwehrt, da er in allen Aufnahmeprüfungen (auch der in München) scheitert. Der anfangs etwas antriebslose Gelegenheitschriftsteller Ingo (Jürgen Vogel) dagegen kommt nur aufgrund eines Missverständnisses zum Schauspiel: Zu Beginn des Films wird erzählt, wie er erfolglos einen von der Schauspielschule ausgeliehenen Stuhl zurückgeben will und dabei zufällig vor die Prüfungskommission gerät, die seinen (eben *echten* und nicht *gespielten*) Ärger als gelungene Schauspielimprovisation sieht. Entsprechendes gilt für Ali (Gedeon Burkhard), der selbsternannte Anführer der Gruppe, der zwar als äußerst begabt vorgestellt wird, aber – wie sich erst kurz vor Schluss herausstellt –

die gesamte Unternehmung nur als unterhaltsame Alternative zu seinem lukrativen Beruf versteht.

In der Szene, die im Folgenden exemplarisch vorgestellt werden soll, kommen nicht nur die unterschiedlichen Positionen klar zum Ausdruck, sondern auch eine subtile Selbstreflexion des Mediums Film.



Abbildungen 5 und 6: Videostills aus *KLEINE HAIE* (D 1992).

Nach ihrer ersten Nacht in München stehen die drei vor dem Gebäude der Schauspielschule. Dort findet folgender Dialog statt:

Ingo: Hier isses. Sieht doch ganz normal aus von außen. *Johannes:* Cornelius hat auch hier studiert. *Ali:* Wer? *Johannes:* Cornelius! Kennste den nicht? *Ali:* Sollte ich? *Johannes:* Cornelius! Kammerspiele, Thalia, Schaubühne ... der Schauspieler überhaupt! *Ali:* In welchen Filmen hatt'n der mitgespielt? *Johannes:* Der macht keine Filme. Der spielt nur Theater. Theater ist viel ... wahrhaftiger, weißte? *Ali:* Ah ja. *Ingo:* Is' echt wahrhaftig. *Ali:* Theater is' dermaßen wahrhaftig. *Johannes:* Banausen.⁴

Das Argument der Wahrhaftigkeit gehört sicherlich zu den am häufigsten bemühten rhetorischen Figuren des zeitgenössischen Theaterdiskurses, und auch die proklamierte Verweigerungshaltung dem Film gegenüber taucht darin immer wieder auf. In dieser Szene jedoch ist das Argument teils offenkundigen, teils subtilen Um-Wendungen ausgesetzt. Auffallend ist etwa, dass »der Schauspieler überhaupt« als eine fiktive Figur, als eine *Figur der Fiktion* eingeführt wird, die zudem – wie die Institution des Theaters – außerhalb der filmischen Handlung angesiedelt ist. Mit anderen Worten: Die Wahrhaftigkeit, die Johannes im Namen des Theaters einklagt, hat unter den (zugleich: inhaltlichen und technisch-medialen) Bedingungen des Films keinen Ort. Dem entspricht der ironische Tonfall, mit dem Ingo und Ali das Argument aufnehmen, was in der Transkription nicht präzise wiedergegeben werden kann. Denn tatsächlich wird in dieser Szene gar kein Konflikt zwischen den Protagonisten etabliert, sondern im Gegenteil: eine neue Form der Solidarität. Die Kommentare von Ingo und Ali sind ein rhetorisches Spiel, das nicht in einen Disput, sondern in ein gemeinsames Lachen mündet. Johannes wendet sich zwar verärgert von den »Banausen« ab, doch geschieht dies mit einem Lächeln. Diese über das Lachen hergestellte Solidarität weist über die dargestellten Charaktere hinaus: Nicht nur wird der Zuschauer im Kino bzw. vor dem Fernseher – der eben diesen Film sieht und Cornelius ebenfalls nicht kennen kann – in

4 Transkription nach der Tonspur der DVD-Veröffentlichung von *KLEINE HAIE*, 2003. Das unter www.filmevona-z.de/filedb/D_Haie.pdf (28.02.2007) veröffentlichte Drehbuch von Jürgen Egger und Sönke Wortmann weicht davon in einigen Details ab.

die Position von Ingo und Ali versetzt. Letztlich gibt sich, wenn auch fast unmerklich, der Film hier selbst als inszeniertes Spiel zu erkennen. Wer mitlacht (und die Wirkung dieser Szene hat durchaus etwas Bezwingendes), solidarisiert sich mit den dargestellten Figuren ebenso wie mit den Schauspielern, die sie (nicht mehr) verkörpern.

Am Schluss des Films wird dieses Moment der Selbstreflexion, das hier nur angedeutet und unbestimmt bleibt, in radikalierter Weise wieder aufgenommen, und es ist sicher nicht zufällig, dass sich dies abermals an der Grenze des Films selbst vollzieht: im Abspann.



Abbildungen 7 und 8: Videostills aus *KLEINE HAIE* (D 1992).

Nachdem die Handlung schon zu einem Ende gefunden hat und die Rolltitel fast eine Minute gelaufen sind, folgt ein Epilog: Wir sehen Ingo auf einem Sofa sitzen, der seinen Blick zunächst nach unten richtet und von rechts nach links wandern lässt, um sich dann direkt an die Kamera zu wenden – so, als ob er sich auf das Aufstehen des Kinopublikums beziehen würde.⁵ Er sagt: »Hey! Was issn hier los? Es gibt doch noch'n paar offengebliebene Fragen zu klären!«⁶. Diese nicht allein inhaltliche, sondern auch strukturelle Intervention bricht mit den Konventionen des Spielfilms und verändert auch die Rolle selbst: Ingo erscheint unvermittelt als allwissender Erzähler, der zudem noch um die medialen Bedingungen seines Erzählens weiß – und dies auch zeigt. Auf der anderen Seite gehört auch diese Szene noch ganz der Handlung des Films an, denn die »offengebliebenen Fragen« betreffen auch ihn selbst: Ingo hat die Möglichkeit eines Schauspielstudiums ausgeschlagen, ist nach Hause zurückgekehrt und hat eine Familie gegründet, die später auch die Szene betritt. Seine Erzählungen über seine Freunde werfen jedoch neue Fragen auf. Ingo erzählt, dass Johannes in Berlin zur Schauspielschule zugelassen worden sei und seine Ausbildung inzwischen beendet habe (demnach sind zwischen dem Ende der Handlung und dem Epilog einige Jahre vergangen), während Ali das Studium in München zwar angetreten, aber wieder abgebrochen habe. Bebildert werden diese Erzählungen mit stummen Einstellungen, die aus der zurückliegenden Handlung zu stammen scheinen und deswegen keine visuellen »Belege« für das Gesagte sein können. Letztlich bleibt unklar, welcher Kontakt zwischen den Protagonisten zu diesem Zeitpunkt noch besteht und woher Ingos Informationen stammen.

-
- 5 Man könnte diese Einstellung nicht nur als mediale Selbstreflexion, sondern auch als Hommage an das Kino ansehen, die im Kontext des Fernsehens (mit dem vereinzelt Zuschauer vor den Bildschirmen) sinnlos, wenn nicht gänzlich unverständlich ist, da der Blick und die imaginäre Interaktion mit dem aufbrechenden Publikum buchstäblich ins Leere gehen.
- 6 Transkription nach der Tonspur der DVD-Veröffentlichung von *KLEINE HAIE*, 2003.

Für Ingo selbst jedenfalls ist die Selbstfindung an den Verzicht geknüpft, jemand (anderes) werden zu wollen: Die Reise nach München erscheint als vorübergehende Krisenphase und als Katalysator für die Entscheidung, das *vorhandene* – durch Konventionen und Klischees (des Ruhrpotts, der bürgerlichen Familie) bestimmte – Selbst anzuerkennen. Die bewusste Negation der emphatischen Form der Freiheit, wie sie das Theater darstellt, ist dann eine ebenso notwendige wie lustvoll vollzogene Konsequenz.

Man kann in der letzten Szene aus KLEINE HAIE, die auf paradoxe Weise (nicht) zur Handlung des Films gehört und gerade deswegen die filmische Verfassung der gesamten Unternehmung zur Erscheinung zu bringen vermag, einen doppelten Gegenentwurf zur Selbstfindung der SPIELWÜTIGEN sehen – zum einen auf inhaltlicher Ebene, aber auch auf der Ebene der filmischen Mittel. Wichtig ist dabei, dass die Fiktionalität bis zum Äußersten belastet, aber nicht gesprengt wird, dass die Konventionen des Genres aufs Spiel gesetzt, aber nicht vollständig aufgekündigt werden. Deswegen ist es letztlich auch möglich, iningos Fortschreibung der Handlung das Werk (s)einer (schriftstellerischen?) Phantasie zu sehen, und letztlich könnte man – seinen erweiterten Status als Erzähler berücksichtigend – nun sogar die gesamte Handlung, den *Film als solchen* als Fiktion einer Fiktion ansehen, als Ausdruck einer Trauerarbeit, die den Verlust anerkennt, den die Genese des Selbst bedeutet. Die explizite Adressierung des (Kino-)Publikums wäre dann zugleich der Versuch, eine Haltung zu etablieren, in der die Aufgabe des Anspruchs auf ›Wahrhaftigkeit‹ zum Ausdruck einer (wieder-)gewonnenen Freiheit wird.

Diese letzten Einstellungen machen auch deutlich, inwiefern die medialen Bedingungen des Theaterfilms das Problem der theatralen (Selbst-)Darstellung verschieben: Nicht nur erscheint das *Selbst als Rolle* – dies wäre noch das theatrale Dispositiv von Darstellung, wenn auch zweiter Ordnung. Ihm wäre auch der dokumentarische Film weitgehend zuzurechnen. Der Spiel-Film aber kündigt die Opposition zwischen Selbst und Rolle vollständig auf; unter seinen Bedingungen macht bereits die *Frage nach* dem Selbst keinen Sinn mehr. Zur Erscheinung kommt eine Darstellung der Darstellung der Darstellung ..., die auf keinen Ausgangspunkt und keinen Träger verweist (auch nicht auf die Körperlichkeit des Schauspielers), weil ihr Schauplatz weder die Bühne noch das Filmset, sondern die Imagination des Zuschauers ist. So verweist der Film auch auf die imaginäre Verfassung unseres eigenen Selbst – und stellt zugleich die Möglichkeit bereit, die damit verbundenen Brüche und Widersprüche, Spannungen und Aporien nicht nur wahrzunehmen, sondern auch zu genießen.

Literatur

- Bormann, Hans-Friedrich/Gabriele Brandstetter/Michael Malkiewicz/Nicolai Reher (2000): »Freeing the Voice. Performance und Theatralisation«. In: Erika Fischer-Lichte u.a.: *Inszenierung von Authentizität* (Theatralität, Band 1). Tübingen/Basel: Francke, S. 47-57.
- Dietz, Georg (1997): »DJ und Dieb«. In: *Spiegel Kultur extra*, Heft 9/1997, S. 14.
- Flusser, Vilém (1998): *Vom Subjekt zum Projekt. Menschwerdung*. Frankfurt/M.: Fischer.
- Klein, Thomas (2004): *Ernst und Spiel. Grenzgänge zwischen Bühne und Leben im Film*. Mainz: Bender.
- Lehmann, Hans-Thies (1999): *Postdramatisches Theater*. Frankfurt/M.: Verlag der Autoren.
- Matzke, Annemarie M. (2005): *Testen, Spielen, Tricksen, Scheitern. Formen szenischer Selbstinszenierung im zeitgenössischen Theater*. Hildesheim: Olms.