DER BÜHNENTOD IM FILM

THOMAS KLEIN

I.

Mit dem Bühnentod ist einerseits der im 20. Jahrhundert immer wieder postulierte Tod des Theaters gemeint, gleichsam der Abgesang auf eine darstellende Kunst, die in Konkurrenz zu den technischen Medien den Kürzeren ziehe. Überdies ist vom Bühnentod dann die Rede, wenn eine Dramenfigur, meist als Höhepunkt eines tragischen Konflikts, stirbt. Für den Schauspieler bedeutet dies eine außergewöhnliche Herausforderung. Ob theatralisch oder mit der Reduktion des Alltäglichen: Das Sterben auf der Bühne ist dazu geeignet, die schauspielerische Könnerschaft in herausragender Weise zum Ausdruck zu bringen. Den Tod auf der Bühne zu spielen ist für den Schauspieler ein Höhepunkt seines Schauspieler-Lebens. Der Bühnentod, von dem im Folgenden die Rede sein soll, ist noch existentieller. Er überschreitet die Fiktion. Nicht nur die Figur, sondern auch der Schauspieler stirbt auf der Bühne. Sich auf den Brettern, die für ihn die Welt bedeuten, aus dem Leben zu verabschieden, das ist, wie wir wissen, für den Komödianten, den Vollblutschauspieler, eine ideale Vorstellung. Im Folgenden geht es aber letztendlich doch wieder um eine Fiktion: die Inszenierung des Bühnentodes im Theaterfilm.

Ausgehend von meiner Studie »Ernst und Spiel: Grenzgänge zwischen Bühne und Leben im Film«, in der ich das Sujet »Theater im Film« anhand paradigmatischer Filme unter Verwendung der »Rahmen-Analyse« von Erving Goffman untersucht habe, ließe sich der Bühnentod als eine spezifische Situation in den »film-ästhetischen Rahmungen der Dialektik von Bühne und Leben« (Klein: 41) interpretieren, in der das Wechsel- und Verwirrspiel zwischen Ernst und Spiel auf die Spitze getrieben wird. Modulation und Täuschung, die beiden zentralen Paradigmen des Theatersujets im Film, verdichten sich beim Bühnentod zu dem Grenzgang zwischen Bühne und Leben schlechthin.

Für die Analyse der filmischen Inszenierung des Bühnentodes spielt erstens das Verhältnis von Bühne und Zuschauerraum, von Darstellern und Publikum eine wichtige Rolle. Wenn für den sterbenden oder die anderen Akteure auf der Bühne ein Bruch des Theater-Rahmens stattfindet, muss dies nicht in gleicher Weise für die Zuschauer im Film gelten. Vor allem dann nicht, wenn der wirkliche Tod im Rahmen der fiktiven Bühnenergebnisse nachvollziehbar ist bzw. wenn der Handlungsverlauf den Tod einer Figur notwendig oder zumindest möglich macht. Dann könnten die Zuschauer immer noch davon ausgehen, der so echt wirkende Tod sei Teil der Theaterrückführung. Eine weitere Bedingung dafür, dass der wirkliche Tod auf der Bühne nicht zu einer Modulation des Theater-Rahmens (durch die Zuschauer) führt, besteht darin, dass dieser auf der Bühne vom betroffenen und von den anderen Darstellern, sofern auf der Bühne anwesend, nicht als solcher transparent gemacht wird. Dass jemand tatsächlich stirbt, würde dergestalt in das Spiel integriert. Was wiederum bedeutet, dass die Zuschauer getäuscht werden, indem die

Akteure so tun, als sei das Geschehen auf der Bühne noch im Rahmen des ›als ob‹ zu verorten. Der wirkliche Tod wiederum kann auch derart kongruent mit der Handlung auf der Bühne sein, dass selbst das Ausbrechen der Darsteller aus ihrer Rolle von den Zuschauern nicht als Rahmenbruch wahrgenommen wird.

Die Inszenierung des Bühnentodes geht zweitens einher mit der dargestellten Theaterform, damit, ob es sich z.B. um eine Guckkastenbühne oder eine den Zuschauer stärker einbeziehende Bühnenform handelt. Meine These lautet, dass der Bühnentod von den Zuschauern im Film vor allem dann nicht als solcher wahrgenommen wird, wenn die Theaterform die Improvisation und die Interaktion mit den Zuschauern impliziert. Der Theaterraum kann ferner sogar filmisch entgrenzt werden oder ausgehend vom filmischen Diskurs können Mischformen auftreten, die zwischen Theater, Performance und Ritual oszillieren, wodurch der Bühnentod weitere Konnotationen erhält.

II.

Ein frühes und originelles Beispiel für einen Bühnentod im Film findet sich in Ernst Lubitschs *TO BE OR NOT TO BE* (*SEIN ODER NICHTSEIN*, 1942), wenn der Spion Professor Siletsky von dem Theaterensemble durch eine konzertierte Täuschung entlarvt wird, worauf es zu einer Verfolgungsjagd im Theatersaal kommt, die mit Schüssen und dem betont theatralisch gespielten Tod von Siletsky auf der Bühne schließt. Den bislang intensivsten Versuch die Grenzen zwischen Sein und Schein, zwischen Theater und Leben als höchst durchlässig zu gestalten, hat Peter Greenaway ein halbes Jahrhundert später mit *THE BABY OF MÂCON* (*DAS WUNDER VON MACON*, 1993) unternommen. Im Zeitalter des Barock angesiedelt, hat *THE BABY OF MÂCON* viele Berührungspunkte zum Topos des *Theatrum Mundi*. Was auf der Bühne geschieht, hebt die Grenze zwischen Schein und Sein auf. Tiere und auch Darsteller kommen zu Tode. Die grausame Massenvergewaltigung einer Frau zum Tode vergegenwärtigt die Strategie des Films in besonderer Weise: »Sukzessive lässt Greenaway das Spiel in den existentiellen Ernst übergehen« (Klein: 221). Das Vergehen der vorsätzlichen Täuschung einer jungfräulichen Geburt wird im Rahmen der Theateraufführung im Film bestraft, indem es aus dem Rahmen des ›als ob‹ herausgerissen wird und zu einem Tötungsritual avanciert, das sowohl die Bestrafung der im Rahmen des Theaters dargestellten Figur als auch die Bestrafung der Darstellerin selbst vorsieht. »What a fine actress«, ist der zynische Kommentar eines der Vergewaltiger, als die Frau blutüberströmt und leblos aus dem Bett zu Boden sinkt und es stellt sich durchaus die Frage, ob nicht auch die Filmschauspielerin Julia Ormond damit gemeint ist.

In Baz Luhrmanns *MOULIN ROUGE* (2001) stellt der Bühnentod der von Nicole Kidman gespielten Kurtisane Satine den tragischen Höhepunkt einer Geschichte dar, die zahlreiche Wechselprozesse zwischen Bühne und Leben aufweist. Motiviert sind diese durch die Situierung der Handlung Ende des 19. Jahrhunderts im Milieu der Vergnügungsstätten und Cabarets in Paris, Theaterformen, die sich durch partielle Öffnungen des klassischen Theater-Rahmens auszeichnen. Der Grenzgang zwischen Bühne und Leben, um den es in *MOULIN ROUGE* zum einen geht, besteht darin, dass die Kurtisane ein Leben zwischen Theater und Prostitution führt, auf der Bühne ihre Erotik schillern lassen und für den Mäzen des Theaters ihren Körper verkaufen muss. Der junge Schriftsteller Christian scheint sie hingegen wahrhaftig zu lieben, wobei auch seine Rolle ambivalent ist, stammt die Ge-

schichte, die wir sehen, doch aus seiner Feder, wie es die Rahmenhandlung und gelegentliche Zwischenbilder zeigen. Das entbehrungsreiche Leben führt dazu, dass Satine an Schwindsucht erkrankt. Der andere Grenzgang des Films besteht in seiner Ästhetik. Er schafft ein derart künstliches, selbstreferentielles, aus allen Bereichen der populären Kultur sich speisendes, alle nur denkbaren filmischen Mittel einsetzendes Spektakel, dass der Filmzuschauer herausgefordert wird, überhaupt noch etwas Wahrhaftiges wahrnehmen zu können. Dazu gehört auch, den wirklichen Tod Satines überhaupt noch als etwas Tragisches wahrzunehmen. Hierzu werden die filmischen Mittel reduziert, auch hier wird die Bühne in einen intimen Raum transformiert. Der Vorhang ist gefallen, die Zuschauer sehen nicht mehr, was sich wirklich abspielt. Sie applaudieren einem furiosen Finale, das durch die persönliche Tragödie von Satine und Christian bereits mehrfach codiert wurde. Doch die Zuschauer haben die Rahmenbrüche nicht als solche wahrgenommen. Nach dem Fall des Vorhangs ist das Geschehen auf der Bühne ohne ihr Wissen endgültig in eine individuelle Leidensgeschichte übergegangen. Zuschauer sind nun die Mitglieder des Ensembles, die die beiden Liebenden Satine und Christian beobachten – und wir. Es ist ein Moment der intimen Tragik, der vor allem für den Kinzuschauer inszeniert ist.

III.

Ich will nun auf zwei Filme genauer eingehen, die in meinen bisherigen Überlegungen zum Theatersujet noch keine Berücksichtigung gefunden haben, um einen weiteren theoretischen Ansatz vorzustellen: *MARQUISE* (1997) von Véra Belmont und *M. BUTTERFLY* (1993) von David Cronenberg. Auf wahren Begebenheiten beruhend erzählt *MARQUISE* die Geschichte der Marquise Duparc (Sophie Marceau), die als Tänzerin Therese von Molière und seinem Weggefährten Gros-René Duparc in Paris entdeckt, in ihre Truppe aufgenommen und alsbald von ihrem Förderer René geheiratet wird. Leider stellt sich heraus, dass sie zwar eine großartige Tänzerin, ihr Talent zum komödiantischen Schauspielen aber begrenzt ist. Insbesondere die für die Auftritte der Truppe essentiellen Improvisationen bereiten ihr Probleme. Als sie Racine kennen lernt, wendet sich das Blatt. Er erkennt, dass die Marquise durchaus schauspielerisches Talent besitzt, indes weniger für das komische als für das tragische Fach. Racines Avancen kommt sie zunächst nur bedingt entgegen, sie bleibt bei René, bis dieser krank wird und stirbt. Dies ist die erste Szene, auf die ich mich beziehen will, denn René stirbt während einer Aufführung auf der Bühne. Die zweite Szene ist der Schluss des Films. Wegen einer Erkrankung und einer Schwangerschaft (von der außer ihr niemand weiß) nicht dazu in der Lage aufzutreten, erlaubt die Marquise ihrer Garderobiere für sie einzuspringen. Unmittelbar nach einer Vorstellung von Racines »*Andromaque*« kommt es zum letzten großen Auftritt der Marquise.

Zu Beginn der ersten Szene, die Aufführung nimmt noch ihren geplanten Verlauf, wird das Bühnengeschehen aus der Perspektive des Theaterpublikums gezeigt. Als René spürt, dass sein Ende naht, rückt die Kamera näher an das Geschehen heran. Die Perspektive entspricht nun den Mitspielern und Freunden auf der Bühne, denen René seinen unmittelbar bevorstehenden Tod ankündigt. Überwiegend Close Shots kommen zum Einsatz und die Lautstärke des Gesprächs wird derart stark reduziert, dass sich unter den Theaterzuschauern jemand beschwert, er verstehe nichts mehr. Dem Kinzuschauer wird eine Nähe zum Geschehen gewährt, die dem

intradiegetischen Theaterpublikum nicht möglich ist. Das Publikum wird nur noch als Störung inszeniert (Hüsteln), als ein Publikum, das nicht erkennt und nicht verstehen kann, dass jemand wirklich stirbt.

Eine andere Qualität hat der Bühnentod der Marquise am Ende des Films. Wenn sie nach dem Schlussapplaus einer Aufführung von »Andromaque« auf die Bühne kommt, gehört dies nicht mehr zur Inszenierung des Stückes von Racine, sondern zur Inszenierung des Lebens der Marquise. »Sie spielt nur eine Rolle, ich spiele mein Leben«, kommentiert sie den Unterschied zwischen ihr und ihrer Garderobiere, die an der Bühnenrampe steht, wo sie kurz zuvor noch den Schlussapplaus entgegengenommen hat. Reaktionen der Zuschauer sind kaum hörbar. Selbst als die Marquise geschwächt zu Boden sinkt, ist kein Aufschrei, nicht einmal ein Raunen im Publikum zu hören. Ein Zeichen des Respekts vor der umjubelten Schauspielerin? Dafür spricht der Applaus des Publikums, als Racine sie aus dem Saal trägt. Es ist der Schlussapplaus für ihr Leben, von dem sie sich so meisterlich verabschiedet hat. Auch hier finden sich zwei Variationen der *Mise-en-scène*. Einerseits wird der Auftritt der Marquise zunächst annähernd als Bühnenauftritt gezeigt, mit Einstellungsgrößen und Perspektiven, die der Entfernung und der Blickrichtung anwesender Zuschauer zur Bühne vergleichbar sind. Als sie vor Schwäche zu Boden sinkt, Racine sie in seinen Armen hält und erfährt, dass sie schwanger ist, wird dem Filmzuschauer – wie beim *Tod Renés* – eine intime Nähe gewährt, die dem Theaterpublikum verwehrt bleibt: Wir sind so nahe am Geschehen dran, wie es die Theaterzuschauer nie sein können. Das Sterben und der Tod selbst sind zwar weiterhin öffentlich, wenn man den Raum Off-Screen mitdenkt. Doch die *cadrage* schließt diesen Raum aus, um ihn erst, wenn alles Leben aus dem Körper der Marquise gewichen ist, wieder zu integrieren. Oder besser: Der Körper wird filmisch in diesen Raum zurück getragen, als Racine den Leichnam tragend die Bühne verlässt und durch die Reihen der Zuschauer zum erleuchteten Ausgang schreitet.

IV.

David Cronenbergs *M. BUTTERFLY* nach einem Bühnenstück von David Henry Hwang handelt von dem für den französischen diplomatischen Dienst arbeitenden Buchhalter René Gallimard (Jeremy Irons), der sich im Peking des Jahres 1964 in die Pekingoper-Schauspielerin Song Liling verliebt. Die Romanze wird jäh unterbrochen, als sich herausstellt, dass Gallimard von Liling für den chinesischen Geheimdienst ausspioniert wurde und Liling zudem das biologische Geschlecht eines Mannes besitzt. Viele Jahre später treffen sich Gallimard und Liling wieder, als er wegen Spionage vor Gericht steht und sie zu den Zeugen zählt. Gallimard kommt ins Gefängnis, wo er sich das Leben nimmt.

Offensichtlich spielen hier zwei Rahmen eine wesentliche Rolle: der des Theaters und der der Spionage. Beide Rahmen kollidieren miteinander. Die Täuschung im Rahmen der Spionage realisiert sich als Vortäuschung eines anderen Geschlechts. Gender könnte demzufolge als der Diskurs bezeichnet werden, der die Kollision der beiden Rahmen dramaturgisch lenkt. Geht man davon aus, dass Gallimard diese Täuschung eigentlich erkennt, sie aber systematisch verkennt, ließe sich sagen, dass der Theater-Rahmen den Rahmen der Täuschung sozusagen aussticht. Die Täuschung als Strategie unterliegt der Dominanz einer psychischen Internalisierung und Transformation von Elementen des Theater-Rahmens.

Dieser im Verlauf des Films geschaffene Kontext dient auch als Interpretationsfolie für den Schluss des Films, wenn Gallimard im Gefängnis Selbstmord begeht. Der Suizid ist eingebettet in eine paratheatrale Inszenierung, die Züge von Performance und Ritual trägt. Sie besteht darin, dass Gallimard seinen Körper mit Schminke, Kostüm und Perücke in den von Madame Butterfly transformiert, währenddessen er seine Handlungen sprachlich kommentiert. Dabei lässt er vom Band die Arie »Un bel di vedremo« aus Puccinis Oper laufen. Die restlose Verwandlung sieht vor, sich, wie Madame Butterfly, das Leben zu nehmen. Ein Handeln aus dem Theater-Rahmen ist dergestalt Vorbild für die Selbstinszenierung in dem von ihm geschaffenen Performance-Rahmen. Wie er selbst während der Performance sagt, ist sein Selbstmord motiviert dadurch, dass er einen ehrenhaften Tod einem Leben in Schande vorziehe. Dadurch, dass er eine Frau liebte, deren Entgegnung seiner Gefühle aber nur eine Maske war, hinter der sich ein chinesischer Agent verbarg, der ihn ausspionierte, habe er sich in der französischen Öffentlichkeit lächerlich gemacht.

Die Gefängnisinsassen als Zuschauer stehen offenbar in Bezug zur Öffentlichkeit, in der sein Handeln als Diplomat wahrgenommen und verspottet wurde. Dieses Performance-Publikum befindet sich ebenerdig in einem Halbkreis zur kleinen, von Gallimard hergerichteten Bühne und erhöht auf kreisförmigen Umgängen, wo sich auch die Gefängniszellen befinden. Dieses räumliche Arrangement erinnert an Jeremy Benthams Konzept des Panoptikums, wonach die Architektur eines Gefängnisbaues dann eine optimale Kontrolle der Gefangenen ermögliche, wenn die mit zwei Fenstern versehenen Zellen für die Gefangenen ringförmig um einen Turm angeordnet sind, in dem selbst wiederum Fenster angebracht sind, durch die alles, was sich in den Zellen abspielt, einsehbar ist. Michel Foucault sah mit dem Panoptikum eine neue Dimension im Diskurs von »Überwachen und Strafen« eingeleitet, weil es ein Wahrnehmungsdispositiv konstituiere, in dem die Macht »automatisiert und entindividualisiert« (Foucault: 259) werde. Ein ähnlicher Raum der Macht wird in *M. BUTTERFLY* in einen performativen Raum umcodiert. Wenn der »performative Raum«, wie Erika Fischer-Lichte (189) schreibt, »sich gerade dadurch aus[zeichnet], dass er auch eine andere als die vorgesehene Verwendung ermöglicht«, dann trifft dies auf den Gefängnisraum in *M. BUTTERFLY* in besonderer Weise zu. In einem Raum, der die visuelle Kontrolle über die Gefangenen ermöglichen soll, wird etwas Anderes sichtbar gemacht: die Transformation des Körpers von Gallimard über eine fiktive Figur hin zum Tode. Neben seiner Absicht eines ehrenhaften Todes, vollzieht er eine symbolische Inszenierung, die jeglichen Machteinfluss zu unterlaufen sucht, indem der Suizid als ultimativer freiheitlicher Akt vollzogen wird.

Bezug genommen wird auf ein weiteres Wahrnehmungsdispositiv. Dabei kommt dem Motiv des Spiegels eine zentrale Bedeutung zu. Mit Hilfe eines kleinen Taschenspiegels schminkt sich Gallimard. Als die Maske fertig gestellt ist, sehen wir sein Spiegelbild, während er davon spricht, was er im Spiegel sehe (»I see nothing but ...«). Daraufhin verkündet er, dass René Gallimard und Madame Butterfly ein Amalgam gebildet hätten und schneidet sich abschließend mit der Kante des Spiegels die Halsschlagader auf. Zum Motiv des Spiegels schreibt Michael Grant (142):

»Narcissus-like, he is drawn to his own image, but it is an image of himself as made up. Having put on face-paint and lipstick, and having inscribed parodic cupid's bows on his lips that make of his face a grotesque mask, and wearing a wig, he looks at himself. The image he sees is a reflection of all that remains to him of himself: an image anticipating

death. As he sees the reflection, he utters almost inaudibly the word ›nothing‹, and his voice trails away, the utterance seemingly unfinished. In creating himself as art, as the diva of the opera into which he has transformed his being, he has transformed creation also into an act endowing nothingness with presence. Gallimard has become at last neither himself nor someone else. He is no one.«

Grants schlüssige und originelle Interpretation impliziert eine Trennung zwischen der Performance Gallimards und der Art und Weise, wie der Film diese Performance filmt. Wenn Gallimard kaum hörbar »I see nothing but ...« sagt und währenddessen sein Spiegelbild zu sehen ist, wird der Theater-Rahmen filmästhetisch gesprengt. Das Spiegelbild als »image anticipating death« sieht nur der Rezipient des Films. Das Publikum der Gefängnisinsassen kann das Spiegelbild nicht sehen, die sprachliche Äußerung dazu akustisch nicht verstehen. Diejenigen, die unten sitzen (im Parkett gewissermaßen), sehen noch die Lichtreflexion des Spiegels auf Gallimards Gesicht, diejenigen oben auf den ›Rängen‹ sehen vielleicht nicht einmal, dass Gallimard einen Spiegel in der Hand hat. Die Performance und das filmische Bild davon sind auf der Ebene der Narration natürlich nicht zu trennen. Es handelt sich nicht um eine Performance, die unabhängig vom Film stattgefunden hätte. Alles, was wir sehen und wie wir es sehen, ist Inszenierungsstrategie des Films. Dennoch impliziert die Sequenz einen Kommentar zum Verhältnis zwischen Theater und Film.

V.

In beiden Filmen markiert das Wechselspiel von Nähe und Distanz zum Bühnentod eine Differenz zwischen der Form des Films und der Form des Theaters. So lassen sich theoretisch jeweils zwei Inszenierungen des Todes unterscheiden: eine intradiegetische, die eine theatrale Situation repräsentiert, und eine für den Filmzuschauer präsentierte, die der spezifischen Ästhetik des Mediums Film entspricht. Die Inszenierung der Theaterzuschauer im Film macht dies bereits deutlich. Sie rücken für die Zeitspanne, die dem Bühnentod unmittelbar vorausgeht, vorübergehend ins Off, um einen spezifisch filmischen Raum zu öffnen, der dem Kinzuschauer größtmögliche Nähe zu einer existentiellen Grenzsituation bietet. Beschränkt sich MARQUISE vor allem auf diese Strategie, um eine Differenz zwischen Theater und Film zu inszenieren, so geht M. BUTTERFLY insofern raffinierter vor, als mit dem Spiegel ein für den Film essentielles Formelement und eine von Filmtheoretikern immer wieder herangezogene Kinometapher Anwendung findet. Mit Joachim Paech ließe sich sagen, dass der Blick in den Spiegel und die filmische Nahaufnahme des Spiegelbildes als Qualität der Differenz zwischen den Medien Film und Theater figurieren.

Literatur

- Fischer-Lichte, Erika (2004): *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (1977): *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Grant, Michael (2000): Cronenberg and the poetics of time. In: Ders. (Hg.): *The Modern Fantastic. The Films of David Cronenberg*. Westport: Praeger, S. 123-147.
- Klein, Thomas (2004): *Ernst und Spiel. Grenzgänge zwischen Bühne und Leben im Film*. Mainz: Bender.
- Paech, Joachim (1998): »Intermedialität«. In: Franz-Josef Albersmeier (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*. 3. Aufl., Stuttgart: Reclam, S. 447-475.
- Riepe, Manfred (2004): *Bildgeschwüre. Körper und Fremdkörper im Kino David Cronenbergs*. Bielefeld: transcript.