

Der Körper im Bild

**Schriften der Gesellschaft für
Film- und Fernsehwissenschaft (GFF) 7**

Heinz-B. Heller / Karl Prümm / Birgit Peulings
(Hrsg.)

Der Körper im Bild:
Schauspielen – Darstellen – Erscheinen

SCHÜREN

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Der Körper im Bild : Schauspielen – Darstellen – Erscheinen /
Heinz B. Heller ... (Hrsg.). – Marburg : Schüren 1999
(Schriften der Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft ; 7)
ISBN 3-89472-314-9

Schüren Presseverlag
Deutschhausstraße 31
D-35037 Marburg
www.schueren-verlag.de
© Schüren 1999

Die Titelbilder zeigen Marlene Dietrich und Richard Gere
Druck: Difo, Bamberg
ISSN 1437-8949
ISBN 3-89472-314-9

Inhalt

Vorwort	7
<i>Knut Hackethner</i> Der Schauspieler als Produzent Überlegungen zur Theorie des medialen Schauspielens	9
<i>Ulrike Haß</i> Der Körper auf der Bühne Voraussetzungen von Ausdruck und Darstellung	31
<i>Guido Hiß</i> Die Rauheit des Körpers Variationen über ein theaterwissenschaftliches Thema	47
<i>Dominique Blüher</i> Französische Ansätze zur Analyse der filmischen Figur - André Gardies, Marc Vernet, Nicole Brenez	61
<i>Corinna Müller</i> Zur Veränderung des Schauspielens im stummen Film Am Beispiel insbesondere Henny Portens.	71
<i>Karl Prümm</i> Klischee und Individualität Zur Problematik des Chargenspiels im deutschen Film	93
<i>Christine Noll Brinckmann</i> Somatische Empathie bei Hitchcock: Eine Skizze	111
<i>Stephen Lowry</i> Brigitte Bardot – Körperbilder und der Diskurs über Sexualität	119

Henry M. Taylor/Margrit Tröbler

Zu ein paar Facetten der menschlichen Figur im Spielfilm 135

Lutz Haucke

Maskerade der Weiblichkeit

Überlegungen zu einem Ausstellungsprojekt über

Diven, Stars, Antistars und Newcomer 151

Vorwort

„Der Körper im Bild: Schauspielen – Darstellen – Erscheinen“ – unter diesem Titel fand im Herbst 1996 an der Universität Marburg eine Tagung der Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft (GFF) statt, die sich einem in der Medienwissenschaft bislang vergleichsweise stiefmütterlich behandelten Problemkomplex widmete: der Theorie und wissenschaftlichen Analyse des medialen Schauspielens. Unter historischen und systematischen Gesichtspunkten wurden während der Tagung Ansätze gesichtet und erörtert, die die Prozesse und Funktionen der Semiotisierung, Rezeption und Wirkung des im szenischen Bild präsenten menschlichen Körpers zu erhellten und zu erklären versuchen. Daß der theater- und der filmwissenschaftliche Diskurs bei allen Differenzen in dieser Perspektive weitaus enger als gemeinhin verflochten sind, liegt auf der Hand und spiegelt sich auch in den hier versammelten Beiträgen. Gleichzeitig unterstreichen und illustrieren aber auch insbesondere die dokumentierten filmischen Fallstudien deutlich die Notwendigkeit, eigene Wege in der Erforschung des „sichtbaren Menschen“ (B. Balázs) zu finden, so wie er durch die Vermittlung der filmischen Apparatur auf der Leinwand in Erscheinung tritt.

Die Druckvorlage dieser Publikation erstellte Christel Dehlinger. Ihr sei hiermit nachdrücklich gedankt.

Die Herausgeber

Knut Hicethier

Der Schauspieler als Produzent

Überlegungen zur Theorie des medialen Schauspielens

Über Schauspieler und Schauspielerinnen im Film wird viel geschrieben, gleichzeitig ist die Theorie des Filmschauspielens nur schwach ausgebildet. Das eine hängt mit dem anderen zusammen: Weil die Theoriebildung über das Agieren der Menschen vor der Kamera und darüber, wie wir als Zuschauer das Spielen im Film wahrnehmen, so gering ausgebildet ist, nimmt das anekdotische und biografische Sprechen über die Schauspielerinnen und Schauspieler einen so breiten Raum ein. Die Schauspielerverehrung ist, schaut man nur auf die in den Medien erscheinenden Berichte, schier grenzenlos. Immerhin wird damit die Faszination und emotionale Anteilnahme, die das Filmschauspielen erzeugt, deutlich.

Trotz aller Rede über das Spielen bleibt jedoch immer ein Rest des Unausprechbaren, der sich im Diskurs nicht auflösen läßt und in der Interpretation dem nachvollziehenden Ausschreiben entzieht. Wir stoßen in den audiovisuellen Bildern vom Menschen auf etwas, was mit uns als Menschen so zentral zu tun hat, daß es sich nur unter Verlust von sinnlicher Anschauung und damit dem, was menschliche Artikulation kennzeichnet und lebendig macht, in Wissenschaftssprache fassen läßt. Und daß wir uns von Schauspielern etwas vorspielen lassen und ihnen gebannt zuschauen, obwohl wir wissen, daß es nicht *wirklich* ist, daß die Schauspieler nicht das sind, was sie vorgeben, ist ja zusätzlich ein rational nur schwer begreifbares Rätsel menschlicher Kommunikation.

Nun läßt sich das Schauspiel innerhalb allgemeiner Theorien der Darstellung bzw. der Repräsentation verankern,¹ die sich sowohl auf Kants Definition der Repräsentation² als auch auf Ernst Cassirers Theorie der symbolischen Formen³ beziehen. Doch wäre damit im Prinzip nur der Zei-

1 Nibbrig, Christiaan L. Hart (Hg.): Was heißt „Darstellen“? Frankfurt/M. 1994.

2 Kant im Allgemeinen Handwörterbuch der philosophischen Wissenschaften (1928): „Repräsentation heißt bald soviel als Vorstellung einer Sache, weil sie dadurch dem Gemüthe vergegenwärtigt wird, bald die Darstellung einer Sache zur äußeren Wahrnehmung, bald auch durch die Vertretung einer Person durch eine andere, weil diese gleichsam jene als abwesende vergegenwärtigt, vor- oder darstellt.“

3 Cassirer, Ernst: Philosophie der symbolischen Formen. Darmstadt 1923.

chencharakter des Schauspielens benannt, nicht aber gerade die Spezifik des medialen Spielens und Darstellens erkundet, die offenbar in einer doppelten Zeichenstruktur besteht, weil wir nicht nur das filmische Abbild eines Menschen als Zeichenprozeß, sondern auch die Verkörperung einer Rolle durch einen als solchen verstehen. Weil sich die Darstellung des Menschen in den audiovisuellen Medien so sehr begrifflichen Klassifikationen und sprachlicher Verortung entzieht, ist auch die Theoriesituation unbefriedigend, bleiben die Zweifel an einer definitiven wissenschaftlichen Beschreibung des Filmschauspielens. Wenn hier trotzdem auf einige theoretische Positionen eingegangen werden soll, dann geschieht dies mit einer gewissen Skepsis gegenüber dem eigenen Tun, aber auch mit dem Respekt vor denen, die sich dennoch immer wieder dieser Sisyphus-Arbeit gestellt haben.

Vom ursprünglichen Vorhaben einer rezeptionsbetonten Betrachtung hat sich die hier vorgelegte Skizze erweitert und bezieht jetzt auch produktionsorientierte Theorieansätze ein, weil dadurch vielleicht Differenzen in den Positionen deutlicher erkennbar werden. Die Spanne ist bereits im Titel meines Beitrags mit dem indirekten Zitat Walter Benjamins⁴ angesprochen. Ausklammern werde ich hier alle Ansätze zum Star, weil für dessen Einbeziehung in die Überlegungen ein ausgreifenderer Rahmen zu entwickeln wäre, der über das Schauspiel hinausgeht.⁵

1. Produktionstheorien als Aneignungstheorien

Wer über Schauspielern im Film redet, orientiert sich zwangsläufig an Schauspielertheorien des Theaters. (Ich spreche hier bewußt von *Schauspielertheorien*, um sie gegenüber den *Schauspieltheorien* abzusetzen, die eher in der literaturwissenschaftlichen Tradition stehen und Theorien des Dramas und der Dramaturgie sind.) Das Theater als die *Mutter aller darstellenden Künste*, wie es sich selbst gern versteht, ist der Ort der ersten Theorienbildungen. Seit Stanislawski, Artaud, Brecht und Grotowski (und über Stanislawski auch

4 Benjamin, Walter: Der Autor als Produzent. (1934) In: Ders.: Gesammelte Schriften Bd.II/2. S.683-701.

5 Ich verweise dazu auf: Hickethier, Knut: Theatervirtuosinnen und Leinwandmimen. Zur Entstehung des Stars im deutschen Film. In: Segeberg, Harro / Müller, Corinna (Hg.): Mediengeschichte des deutschen Films, Bd. II. München 1998; ders.: Vom Theaterstar zum Filmstar. Merkmale des Starwesens um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. In: Faulstich, Werner / Korte, Helmut (Hg.): Stars intermedial. Göttingen (im Druck).

Strasberg⁶) sind mit Schauspielertheorien vor allem Überlegungen darüber gemeint, was der Schauspieler tun muß, um zu dem von ihm oder vom Regisseur gewünschten Ausdruck zu gelangen. Es sind also *Aneignungstheorien*, die die Rollengestaltung betreffen.

Sie beschreiben das Schauspielen als einen *produzierenden* Vorgang und setzen sich mit dessen Voraussetzungen auseinander, sind deshalb Produktionstheorien im weiteren Sinne. In ihnen geht es zentral um den Schauspieler und seine Rolle, um den Darsteller einer Figur und die Situation, in der diese Figur aufzutreten hat. Der Schauspieler ist dabei derjenige, der die innere Haltung einer Figur, einen Charakter, eine Emotion körperlich zur Anschauung bringen muß, so daß der Zuschauer das Sprechen des Körpers als ein Sprechen der Seele versteht. Mimische und gestische Artikulation sind unauflöslich mit einer inneren Haltung zu einer 'naturhaft' erscheinenden Einheit zu verknüpfen. Daran schließen Konstruktionen wie die der „Glaubwürdigkeit“ und der „Natürlichkeit“ des Spielens an, die im Mittelpunkt der schauspielertheoretischen Betrachtung stehen.

Wie Schauspieler sich – sei es nach den Methoden von Stanislawski oder Strasberg, oder auch ganz intuitiv und von jeder Theoriebildung völlig unbelastet – in Situationen hineinversetzen, um dann durch ein selbstsuggestionell imaginiertes Eintauchen in die darzustellende Situation ihre Rolle zu spielen, zeigen anschaulich bereits die Produktionsbeschreibungen von Asta Nielsen und Henny Porten.⁷ Sie können als frühe Darstellungen des Filmschauspiels gelten und sind dabei ganz einer produktionsorientierten Theoriebildung verpflichtet. Es geht oft ganz banal um ein Sich-in-Stimmung-Versetzen durch bestimmte Musik, durch eine emotionale Vorbereitung vor dem Spiel, und wer einmal in Schauspielerbiografien und Produktionsbeschreibungen nach Praktiken der Rolleneignung sucht, wird feststellen können, daß gerade in den frühen Zeiten des Films die Techniken des selbstsuggestionellen Hineinversetzens in Situation und zu spielende Rolle außerordentlich vielfältig sind. Ich betone hier, daß dies für die frühen Formen des Produzierens gilt, weil ich meine, daß sich diese Vielfalt mit der wachsenden Etablierung von Film und Fernsehen und der damit verbundenen Standardisierung der Film- und Fernsehproduktion insgesamt reduziert hat.

6 Strasberg, Lee: Schauspielen und das Training des Schauspielers. Beiträge zur 'Method'. Hrsg. v. Wolfgang Wermelskirch. Berlin 1988.

7 Vgl. Porten, Henny: Vom 'Kintopp' zum Tonfilm. Dresden 1932, S.57ff; Holberg, Gustav: Henny Porten. Berlin: o.J., S.29ff. Nielsen, Asta: Die schweigende Muse. Berlin 1977; dies.: Mein Weg im Film. In: BZ am Mittag v. 24.9.1928.

Daß darunter auch die Qualität des Spielens (im Sinne einer differenzierten Vielfalt der Ausdrucksweisen) leidet, kann deutlich am Schauspielen in den Daily Soaps des Fernsehens gesehen werden.

Ganzheitlichkeit vs. additive Synthese

Das Konzept des Sich-selbst-Hineinversetzens in eine Situation, in der dann mit dem ganzen Körper und mit allen Empfindungen gespielt wird, stellt eine *ganzheitliche* Vorstellung vom Schauspielen im Film dar, wie sie sich theoretisch von älteren Vorstellungen des eher *analytisch* vorgehenden und synthetisch aufbauenden Spielens absetzt, und wie sie etwa, wenn wir an die Stummfilmzeit denken, vor allem von Albert Bassermann praktisch betrieben wurde.⁸ Die genaue Kalkulation einer Geste auf Wirkung hin und einer gleichzeitig zu erkennenden emotionalen Unbeteiligtheit am Spiel selbst ist jedenfalls bei ihm markant nachzuvollzuziehen.⁹ Gestische Ausdrucksweisen werden instrumentell eingesetzt, das Spielen bedient sich eines Repertoires fester Ausdrucksformeln, wie es vor allem bei Henny Porten exemplarisch nachvollziehbar ist.

Ein solches synthetisches Spielen ist dem Theater der Zeit stärker als dem Film verpflichtet, weil es in Korrespondenz mit langen Probenarbeiten und wiederholtem Aufführen steht, bei denen sich eine solche Spielweise auf das Wissen einzelner Ausdruckselemente verlassen kann und sich nicht auf das eher intuitive Gedächtnis eines inneren Verhaltens in einer Situation stützen muß, bei dem dann eine größere Variationsbreite an konkreten Gestaltungen die Folge sein kann.

Der Gegensatz von Ganzheitlichkeit und synthetischer Addition von Ausdrucksformen ist für die Stummfilmzeit konstitutiv, er bildet in jener Zeit auch in anderen kulturellen Bereichen das Paradigma. Im Tanz und in der Tanztheorie ist z.B. ein ähnlicher Gegensatz zu beobachten: auf der einen Seite die neue ganzheitliche Tanzgestaltung einer Mary Wigman und auf der anderen Seite die wissenschaftlichen Versuche einer eher zerle-

8 Vgl. Hickethier, Knut: Schauspielerei und früher Film. In: Heller, Heinz-B. / Prümm, Karl (Hg.): Der Film im Ensemble der Künste um 1900. Wien (im Druck).

9 Vgl. Richter-Haaser, Inge: Die Schauspielkunst Albert Bassermanns. Berlin 1964, S.53ff., zum analytischen Verfahren bei der Rollenkonzeption und die reproduzierende Spieltechnik Bassermanns: „Bassermanns Rollenkonzeption, das Zerlegen und Neukomponieren einer Rolle auf schauspielerischer Basis schließt Zufälligkeiten im Spiel von vornherein aus.“

genden, formalisierenden Tanzsprache eines Rudolf von Laban, der dafür auch ein eigenes Notationssystem des gestischen Ausdrucks entwickelte.¹⁰

Eine ganzheitliche Betrachtung des Filmschauspielens findet sich meines Erachtens zuerst in den Überlegungen Herbert Iherings zum Stummfilm-Darstellen, in denen er 1920 ein *rhythmisiertes Darstellen* forderte. In einer Artikelserie zum „Schauspielen im Film“ versuchte er einen, wenn man so will, *expressionistischen* Schauspielstil als verbindliche Darstellungsnorm zu etablieren. Gegen die „Aneinanderreihung von Posen“ setzte er die „fortlaufende, ausschwingende Bewegungskette“,¹¹ „die Spannung des Ausdrucks“,¹² das „rhythmisch komponierte Bild“,¹³ die „gelockerte Präzision“¹⁴ und schließlich die „Körperintensität“.¹⁵ Er erteilte dem Additionsprinzip von Gesten und Ausdrucksweisen eine Absage, das ganzheitliche, rhythmisierte Spiel sollte auf Szenerie und Umfeld übergreifen und diese einbeziehen. Der Filmschauspieler stand bei ihm im Mittelpunkt und die Richtung der Integration der verschiedenen Elemente filmischen Darstellens und Erzählens ging vom Schauspieler aus.

Die Betonung des Rhythmus, der Spannung des Ausdrucks rückt damit nichtnarrative Elemente in den Blick, während das Additive einzelner, Bedeutung tragender Gesten eher auf eine gestische Narration gesetzt hatte. Rhythmus war etwas, was auch den Zuschauer stärker auf einer Erlebnisebene integrieren sollte, etwas, was diesen auf der Ebene des Figurativen ansprechen sollte.

Vertreter des neuen Filmschauspielens waren für Ihering Werner Krauß, Asta Nielsen, Lil Dagover, Conrad Veidt. Ihering macht die Bewertung immer an einzelnen Schauspielern fest. Das entspricht der ganzheitlichen Auffassung, die man auch als eine „Produzententheorie“ bezeichnen kann, weil sie den Schauspieler immer noch als zentralen Produzenten von Bedeutungen im Film begreift. Gegenüber dem Theaterschauspieler hebt sich der Filmschauspieler als Bedeutungsproduzent dadurch ab, daß er eine spe-

10 Laban, Rudolf von: *Choreographie*. Erstes Heft. Jena 1926; auch: D'Arnals, Alexander: *Der Operndarsteller*. Berlin 1932.

11 Ihering, Herbert: *Filmkritik im Berliner Börsencourier* v. 21.11.1920, hier nach ders.: *Von Reinhardt bis Brecht*. Berlin 1961, Bd.III, S.382.

12 Ebd., (16.12.1920), S.387.

13 Ebd., S.380.

14 Ebd., (30.12.1920), S.390.

15 Ebd., S.288.

zifische Affinität zur Kinotechnik besitzt, die Ihering mit dem heute ganz zeitgemäß klingenden Begriff des „Apparatgefühls“ bezeichnet.¹⁶

Wichtig für die Theoriebildung des Kritikers Ihering war, daß er nicht von einer Beobachtung der Rollenaneignung in den Probenprozessen und beim Produktionsablauf ausging, sondern von einer Betrachtung des fertigen Films und des Agierens des Schauspielers im Film. Er nahm damit schon einen Rezeptionsstandpunkt gegenüber dem Darstellen im Film ein, von dem aus er jedoch wieder auf den Produktionsprozeß des Schauspielers vor der Kamera schloß. Damit blieb er den produktionsbestimmten Schauspieltheorien verhaftet.

Parzellierung und Diskontinuität

Gegenüber Iherings ganzheitlicher Betrachtungsweise werden in den zwanziger Jahren theoretische Positionen maßgebend, die die *Parzellierung* des Ausdrucks und die diskontinuierliche Produktion des Schauspielers in den Vordergrund stellten. Hintergrund waren filmpraktische Veränderungen der Produktionsweisen, filmtheoretisch die Durchsetzung der Montage als zentralem filmästhetischem Gestaltungsprinzip. In Walter Benjamins *Kunstwerke*-Aufsatz von 1936 findet sich dieser Ansatz mit der These des Auraverlustes des Theaterschauspielers auf den Punkt gebracht.¹⁷ Benjamin greift damit Positionen auf, die seit Ende der zwanziger Jahre in vielen filmtheoretischen Arbeiten ähnlich formuliert werden. Ausgangspunkt war dabei der zunächst schlichte Umstand, daß vor der Kamera eine Geschichte nicht mehr von Anfang bis Ende durchgespielt wurde, sondern in einzelnen Teilen, die nicht mehr der Abfolge, wie sie dann später im Film auftraten, entsprachen. Die Produktionsabfolge richtete sich an externen Bedingungen (Ateliernutzung, Licht, Verfügbarkeit der Schauspieler usw.) aus.

Diese *diskontinuierliche Produktionsweise* wurde als eine dem theatralen Spiel diametral entgegengesetzte verstanden. Ein aufeinander aufbauendes Darstellen war damit nicht mehr möglich. Die Schauspieler mußten immer wieder in neue Situationen *hineinspringen* und den Kontext imaginieren. An der Gegenübersetzung von theatraler Ganzheitlichkeit und filmischer Diskontinuität machen zahlreiche Beiträge fest: Wurde das Filmschauspielen in den

16 Ebd., S.381.

17 Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936). Frankfurt/M. 1963, S.27ff.

fünfziger Jahren als „maschinelle Beziehungslosigkeit“¹⁸ kritisiert, wurde es in den neunziger Jahren umgekehrt als mediale Entsprechung der modernen Identitätszersplitterung gefeiert.¹⁹

Ganzheitlichkeit der Darstellung des Menschen geht im Film auch dadurch verloren, daß der Darsteller nicht vollständig im Bild ist, sondern nur noch Teile von ihm. Das filmische Wechselspiel von Nähe und Ferne durch differierende Einstellungen wird – am Schauspieler und seinem Agieren gemessen – als eine Parzellierung verstanden: nur noch Teile des Körpers werden gezeigt, eben die, die für die Bedeutungsproduktion dann als wichtig gesetzt werden.

Diese Parzellierung bedeutet – produktionsbezogen gesehen – ein anderes Schauspiel. Der Schauspieler muß seine Ausdrucksgestaltung auf bestimmte Körperteile ausrichten. Die Großeinstellung beispielsweise interessiert sich nur für den mimetischen Ausdruck, nicht für den ganzen Schauspieler, sie verstärkt und vergrößert zugleich den Ausdruck in einer dem Theater ganz neuen und unbekanntem Weise. Sie gibt damit dem Zucken des Mundwinkels, der hochgezogenen Augenbraue und vor allem dem Blick selbst eine der Bewegung des ganzen Körpers gleiche Bedeutung, ja durch die Vergrößerung des Mimischen und Gestischen, das in der Alltagswahrnehmung als unbewußt artikuliert gilt, verleiht sie der dabei transportierten Bedeutung eine stärkere Eindringlichkeit und den Schein einer neuen, intensiveren Authentizität.²⁰

Da der schauspielerische Ausdruck durch die Projektion auf die Leinwand *vergrößert* wird, muß er sich, um für den Betrachter nicht unglaubwürdig zu werden, in seiner Größe reduzieren. Im Film wird deshalb immer wieder die Reduktion des Ausdrucks gefordert. Diese Reduktion wird mit dem aus dem naturalistischen Theater stammenden Begriff als „Unterspielen“ bezeichnet. „Unterspielen“, die Rücknahme allen artifiziell erzeugten Ausdrucks bis hin zum „Nichtspielen“ ist als Postulat die Ergänzung zur Kritik am „over-acting“, wie es heute heißt. Gemeint ist damit das von der Kamera scheinbar bloß beobachtete Spielen, das so tat, als würde es nicht

18 Zit. n. Hickethier, Knut: Schauspieler und Massenmedien. Schauspieler und Massenmedien. Ein Forschungsbericht. Deutsche Akademie für Darstellende Künste Frankfurt/M. und Inst. f. Kommunikations-, Medien- und Musikwissenschaft der TU Berlin 1980 (Preprint Nr.7), S.9ff.

19 Messerli, Alfred / Kooij, Fred van der: Ein Gespräch über Theorie und Praxis der Schauspielkunst im Film. In: Cinema 38.Jg.(1992) Nr.38, S.30-56, hier S.53f.

20 Vgl. Hickethier, Knut: Schauspielen in Film und Fernsehen. In: Kinoschriften. Jahrbuch der Gesellschaft für Filmtheorie. Wien 1990, S.45-68.

darum wissen, daß es aufgenommen wird, ein Spielen, das auf eine Illusionssteigerung der als intakt erscheinenden diegetischen Welt des Film zielt.²¹ „Unterspielen“ und „Nichtspielen“ sind, man kann es kritisch auch als „kurzgeschlossenen Naturalismus“ bezeichnen,²² heute Standard im filmischen Schauspielen.

Parzellierung, Diskontinuität und Reduktion prägen als apparatbestimmte Trias das filmische Schauspielen auf der Produktionsseite. Für den Zuschauer spielen diese Kategorien allerdings nur eine sehr begrenzte Rolle: Denn das in diskontinuierlicher Produktion Hergestellte wird durch Schnitt und Montage zu einer durch die filmische Narration zusammengezogenen Kontinuität. Die Parzellierung des menschlichen Körpers in den Einstellungen wird durch die Abfolge der Einstellungen zu einer Abfolge von Blicken auf einen im filmischen Raum sich neu zusammensetzenden ganzen Körper. Die reduzierte Ausdrucksgröße erscheint durch die Projektion als angemessen und glaubwürdig. Wir sehen schon hier, daß die Differenz von Produktion und Rezeption auf *der einen Seite* eine körperbezogene Betrachtungsweise und *auf der anderen* eine narrationsbezogene entstehen läßt.

Und diese Synthese von unterschiedlichen *Körperbildern*, so setzte es sich als Auffassung bald durch, gibt ein sehr viel präziseres Bild vom Menschen, das einem anderen, letztlich medial begründeten Wahrheitsanspruch genügt. Das Bild vom Menschen durch die Synthese (oder auch nur die Addition) verschiedener Perspektiven, Handlungsdetails, auch Leerstellen und *Lücken* stellt von seiner Struktur her ein dem Projekt der Moderne immer noch verpflichtetes Bild des Menschen dar.

Zu finden ist ein solches neues Verständnis des Filmschauspielens in Filmtheorien, die unter dem Eindruck der Durchsetzung der filmischen Montage formuliert wurden, also bei Béla Balázs: *Der Geist des Films*²³ von 1930 und bei Rudolf Arnheims *Film als Kunst*²⁴ von 1932, nicht jedoch schon bei dem physiognomischen Ansatz der ersten Filmtheorie von Béla Balázs von 1924.²⁵

Solche Theorien sind gegenüber den „Produzententheorien“ als „Materialtheorien“ zu kennzeichnen, weil sie davon ausgehen, daß der Schau-

21 Vgl. Taylor, Henry M.: Tirez sur le star. In: Cinema 38, 38.Jg.(1992) Nr. 38, S.80-89, hier S. 81.

22 Messerli, Alfred / Kooij, Fred van der: Gespräch über..., S.33.

23 Balázs, Béla: *Der Geist des Films*. Berlin 1930, hier nach ders.: *Schriften zum Film*, hrsg. v. Helmut H. Diederich und Wolfgang Gersch, München 1984.

24 Arnheim, Rudolf: *Film als Kunst*. Berlin 1932.

25 Balázs, Béla: *Der sichtbare Mensch*. Berlin 1924.

spieler nur Material in der Hand des eigentlichen Filmschöpfers, des Regisseurs, ist. Er liefert eine Art *Robstoff*, aus dem der Regisseur in der Montage die eigentliche Kunst des filmischen Erzählens und Darstellens macht. Die Synthese des Schauspiels in der Montage erfolgt also – vom Schauspieler aus gesehen – weitgehend *fremdbestimmt*, also nicht mehr durch den Produzenten des schauspielerischen Ausdrucks selbst. War bei Ihering die Synthese von Schauspielen im Film und die Gestaltung der Umwelt durch die Dominanz des Spielens integriert, so wird jetzt das Schauspielen umgekehrt den anderen Bildern von Welt eingefügt, wobei die Prinzipien der Integration durch den Regisseur, also von außen, vorgegeben und nicht mehr durch den Schauspieler primär bestimmt werden.

2. Schauspieler und Darsteller

Mit diesem Wechsel im theoretischen Paradigma korrespondiert eine sich in den zwanziger Jahren durchsetzende *Unterscheidung von „Schauspieler“ und „Darsteller“*. Denn die Konsequenz der Fremdbestimmtheit des Filmschauspiels war, daß der Schauspieler – und damit war der vom Theater kommende, auf *Verwandlung* ausgerichtete filmische Mitarbeiter fürs Mimische gemeint – ersetzt werden sollte durch einen Darsteller, einen *Laienschauspieler*, der als Typus das benötigte Ausdrucksmaterial lieferte. So ist es beispielsweise bei Béla Balázs in *Der Geist des Films* nachzulesen.²⁶ Hans Richter formulierte z.B., daß der Schauspieler „im Film problematisch“ sei: „Er ist ebenso ein Mittel des Films wie Tintenfaß, Vogel und Baum. Wirklich ist er nur in dem Maße, als er am Rhythmus des Films teilnimmt.“²⁷ Und Rudolf Arnheim sah den Schauspieler im Film „als ein Requisit unter Requisiten ebenso wie eine Kaffeetasse oder einen Hund“, und daß er nur sein „bloßes Aussehen und Dasein“ beizusteuern brauche und „daß für diesen Zweck echte Typen besser sind als maskierte“.²⁸

Am optimalsten, so Balázs, sei der „Naturspieler“, der nur sich selbst darstellte.²⁹ Es war klar, in dem Maße, wie der Film als Mittel zur Rettung der Wirklichkeit, als Instrument des Authentischen verstanden wurde, mußte gerade der Schauspieler, der nur *vortäuschte*, nur so tat, als fühle er, was er zeigte, problematisch werden. Auf ihn ganz zu verzichten erwies sich

26 Balázs, Béla: *Der Geist des Films*, S.64ff.

27 Stegun, Fedor: *Theater und Film*. München: Hanser 1953, insbes. S.128.

28 Arnheim, Rudolf, *Film und Kunst*, S.177.

29 Balázs, Béla: *Der Geist des Films*, S.66.

jedoch in der Praxis als nicht wirklich realisierbar, weil damit die ganze Produktion des fiktionalen Films zusammengebrochen wäre: Sie zeigte ja auch weiterhin etwas, was die Darsteller nur im Augenblick der Produktion vorgeben zu erleben. Das Echtheitspostulat in der These vom „Naturspieler“ ließ sich in letzter Konsequenz nicht durchhalten.

Eine Kritik der Materialtheorien des Schauspiels und die Differenzierung von Schauspieler und Darsteller findet sich bei Fedor Stepun *Theater und Film* von 1953.³⁰ Stepun relativierte die Auffassungen von Richter, Arnheim und anderen und stellte fest:

„Das bloße Dasein [hier nimmt er den Begriff von Arnheim explizit auf; KH] ist für den Film keine abstrakte Kategorie. Der konkrete Mensch aber ist notwendig als ein verliebter oder zähneknirschender da. Dabei gehört es zum Dasein, daß diese Gefühle in ihm durcheinandergehen und ineinanderfließen. Wie soll denn dieses Ineinanderfließen von der Kamera eingefangen werden, wenn es niemand aus der Tiefe des Lebens an die sichtbare Oberfläche bringt?“³¹

Stepun plädierte für den Einsatz von Schauspielern, weil die Verwandlungsfähigkeit im Film auch weiterhin gebraucht werde. Es ist dabei theoretisch interessant, daß Stepuns Buch von 1953 eine überarbeitete Fassung seines Buches *Theater und Kino* von 1932 darstellt, er dort jedoch sehr strikt der Materialtheorie im Sinne von Richter und Arnheim folgt.³² Die Änderung der theoretischen Position, der auch das Bekenntnis zu einer proletarisch revolutionären Praxis zum Opfer fiel, hatte offenbar die zwischen der ersten und der zweiten Buchfassung liegende 21jährige unangefochtene Praxis des Tonfilmschauspiels zur Grundlage.

Hegemonialdebatten: Schumacher vs. Rühlcke-Weiler

Die Differenzierung von Schauspieler und Darsteller hatte Folgen in der Theoriebildung. Die Theaterwissenschaft wandte sich (auch aus anderen Gründen) eine Zeit lang vom Problem des Schauspiels ab und schenkte dem Filmschauspiel erst recht keine Aufmerksamkeit. Der Filmwissenschaft war das Filmschauspiel lange Zeit suspekt, weil das Schauspielen so sehr dem Theater zugehörig schien.

30 Richter, Hans zit.n. Stepun Fedor Theater und Film, S.129.

31 Ebd., S.130.

32 Stepun, Fedor: Theater und Kino. Berlin 1932, S.88ff.

Erst in den siebziger Jahren kam es zu einer neuen nennenswerten theoretischen Beschäftigung mit dem Filmschauspielen. Sie entstand als Folge eines wissenschaftlichen Hegemonialkonflikts: Der Berliner Theaterwissenschaftler Ernst Schumacher hatte seit 1970 immer wieder Aufsätze zu einer „Theorie der Darstellenden Kunst“ vorgelegt, in der das „Schauspielen in Theater, Film und Fernsehen“ eine zentrale Rolle spielte. Zwar betonte er darin die besondere Wirksamkeit des Schauspielens in den Medien Film und Fernsehen, monierte aber noch 1981, daß es „spezifische Abhandlungen zur Darstellungskunst im Film“ von filmwissenschaftlicher Seite nicht gebe, und schloß daraus, daß das Schauspiel kein genuines Thema der Filmwissenschaft sei.³³ Kurzerhand ordnete er durch die Schaffung eines hierarchischen Systems von allgemeiner und spezieller Theorie des Darstellens Film und Fernsehen in den Gesamtbereich *Darstellende Kunst* ein.³⁴

Gegen die in Schumachers Ansatz enthaltene Auffassung, Film und Fernsehen seien nur „Arten, Unterarten und Genres der darstellenden Künste“, wandte sich die Filmwissenschaftlerin der Potsdamer Filmhochschule Käthe Rülcke-Weiler.³⁵ Sie baute ihrerseits ein System von filmischen Gattungen und Genres auf und sah die tradierten Künste (unter ihnen auch das Theater) nur als Zulieferer von „Material“, das im Film integriert werde.³⁶ Auch Manfred Wekwerth und Wolfgang Heise mischten sich in die Debatte.³⁷ Im Mittelpunkt der Beiträge stand das Schauspiel. War es für Schumacher Verbindungsstück der Darstellenden Künste und sah dieser den Schauspieler dabei vom Standpunkt der Produzententheorie als zentral Handelnden, so reaktivierte Rülcke-Weiler die Materialtheorie, als sie, sich von Schumacher abgrenzend, schrieb, der Schauspieler wirke im Film „nicht unmittelbar, sondern [werde] reproduziert und existier[e] im Bezie-

33 Schumacher, Ernst: Darsteller in Theater, Film, Fernsehen und Hörfunk. Berlin 1981, S.15, dort auch eine Auflistung der Beiträge in der DDR bis 1981.

34 Schumacher, Ernst: Schauspielen in Theater, Film und Fernsehen. (1970) In: Ders.: Schriften zur Darstellenden Kunst. Berlin 1978, S.436-454; ders.: Thesen zu einer Theorie der darstellenden Künste. (1974) In: ebd., S.498-528.

35 Rülcke-Weiler, Käthe: Zur Gattungsspezifik der Film- und Fernsehkunst. In: Weimarer Beiträge 1975, H.7, S.141.

36 Rülcke-Weiler, Käthe: Zur Entstehung und Spezifik künstlerischer Gattungen in Film und Fernsehen. In: Dies. (Hg.): Beiträge zur Theorie der Film- und Fernsehkunst. Berlin 1987, S.11-40.

37 Wekwerth, Manfred: Das Theater im Ensemble der darstellenden Künste. In: Wechselwirkung der Künste, Arbeitshefte der Deutschen Akademie der Künste. Berlin 1970, H.4, S.40-47; Heise, Wolfgang u.a.: Zum System der darstellenden Künste. In: Arbeitshefte der Deutschen Akademie der Künste Berlin 1971, H.6, S.95-105.

hungsgeflecht aller anderen optischen und akustischen Gestaltungsmittel“.³⁸ Die Kamera wertete sie zum gleichberechtigten „Partner“ auf, ebenso „Gegenstände und andere Gestaltungsmittel“.³⁹

Interessanter als die Positionen von Schumacher und Rüllicke-Weiler, die ihre Wissenschaftsclaims innerhalb der DDR-Wissenschaft verteidigen mußten, sind die Beiträge, die sich im Anschluß daran mit dem Schauspielen im Film auseinandersetzten, von denen hier vor allem die Aufsätze von Lutz Haucke⁴⁰ und Wolfgang Gersch⁴¹ zu erwähnen sind. Versucht Haucke, durch eine eigene Begriffssystematik eine Brücke zwischen Schumacher und Rüllicke-Weiler zu schlagen und sich dann vor allem im historischen Durchgang durch das Spielen im Film auf neue Weise dem Gegenstand zu nähern, ging Gersch stärker von der Filmtheorie und vor allem von dem durch die Montage geprägten Begriff des „zusammengesetzten Ausdrucks“ aus, arbeitete das Mittel der *Stilisierung* heraus und suchte nach der spezifischen Realität des Schauspielers und des Stars, den er als „Potenzierung des Filmschauspielers“ verstand.⁴² Auch Gersch nahm die Materialtheorie des Filmschauspielens zum Ausgangspunkt, als er betonte, daß der Darsteller „zum Bestandteil der optischen Komposition, zum Zeichen innerhalb einer das Zeichenhafte mehr oder minder einschließenden Bildwelt“ wird.⁴³ Das Besondere der Beiträge von Haucke und Gersch lag vor allem darin, daß sich in ihnen eine differenzierende Sicht der historisch unterschiedlichen Aspekte des Filmschauspielens entfaltete. Daß es nämlich gegen den theoretisch immer wieder postulierten Anspruch des „Nichtspielens“ durchaus unterschiedliche *Darstellungsstile* gibt, die sich sowohl im Sinne einer nationalen Ausdrucksweise als auch einer historisch sich verändernden und genrespezifisch differenzierenden Spielweise gibt, wurde hier zumindest als

38 Rüllicke-Weiler, Käthe: Zur Entstehung und Spezifik künstlerischer Gattungen in Film und Fernsehen. In: Dies. (Hg.): Beiträge zur Theorie der Film- und Fernsehkunst. Berlin 1987, S.20.

39 Rüllicke-Weiler, Käthe: Zur Entstehung und Spezifik künstlerischer Gattungen in Film und Fernsehen. In: Dies. (Hg.): Beiträge zur Theorie der Film- und Fernsehkunst. Berlin 1987, S.21

40 Haucke, Lutz: Der Schauspieler im Spielfilm. Ein Diskussionsbeitrag zur Theorie und Geschichte der Schauspielkunst. In: Filmwissenschaftliche Beiträge 20.Jg.(1979), H.4, S.30-65, ders.: Zur Aktualität theoriegeschichtlicher Modelle des Stummfilmdarstellers der zwanziger Jahre. In: Schumacher, Ernst (Hg.): Darsteller, S.201-224..

41 Gersch, Wolfgang: Spielen im Film. In: Zoom-Filmbetrachter. 32.Jg.(1980) Nr.17, S.2-9, Nr.18, S.23-29, Nr.20, S.6-15 (zuvor in Film und Fernsehen).

42 Ebd., Nr.20, S.12.

43 Ebd., Nr.20, S.10.

Dimension deutlich. Denn es ist ja bei genauerer Betrachtung einzelner Schauspieler innerhalb einer Epoche deutlich, daß sich Schauspielen nicht vollständig auf physische Präsenz reduziert, sondern sich in differenten Formen des Micro-Acting einzelner Schauspieler differenziert.⁴⁴

Eine der DDR-Debatte vergleichbare Diskussion hat sich in der Bundesrepublik, sieht man einmal von den *Typagekonstruktionen* von Enno Patalas⁴⁵ in den sechziger Jahren und den daran anknüpfenden Beiträgen von Karsten Witte, Adolf Heinzlmeier und Berndt Schulz⁴⁶ ab, nicht entfaltet. Meine eigenen bescheidenen, produktionstheoretisch ausgerichteten Beiträge Anfang der achtziger Jahre in der *TheaterZeitSchrift* und anderswo haben – leider – keinen Streit provoziert.⁴⁷ Eine größere Debatte, von vereinzelt Anmerkungen zum Schauspielen im Film in anderen Zusammenhängen einmal abgesehen, entzündete sich erst im Umkreis der Zeitschrift *Frauen und Film* über Schauspielerinnen im Film. Seit Mitte der achtziger Jahre ist ein verstärktes Interesse am Filmschauspielen zu beobachten. Erinnert sei hier an den Beitrag von Annette Brauerhoch über den Autorstatus des Filmschauspielers.⁴⁸

Brauerhoch entwickelte ihren Ansatz, den Schauspieler im Film als *Autor*, also als Produzent von Bedeutung, zu sehen, der sich eigenständig gegenüber dem Medium verhalte und sich als „Autor“ begreife, in Auseinandersetzung vor allem mit der amerikanischen Diskussion.⁴⁹ Im Grunde steckt in der Frage nach dem Autorstatus das vertraute Konzept einer *Pro-*

44 Vgl. dazu Hickethier, Knut: Die jungen Männer des Wirtschaftswunders: Hanns Lothar, Robert Graf, Wolfgang Kieling und ihre Rollen. In: Koebner, Thomas (Hg.): *Idole des deutschen Films*. München 1997.

45 Patalas, Enno: *Sozialgeschichte der Stars*. Hamburg 1963; ders.: *Stars – Geschichte der Filmidole*. Frankfurt/M. 1967.

46 Heinzlmeier, Adolf/Schulz, Berndt/Witte, Karsten: *Die Unsterblichen des Kinos*. Frankfurt/M. 1980, 1982, 1982 (3 Bde).

47 Vgl. Hickethier, Knut: Das Zucken im Mundwinkel. Schauspielen in den Medien. In: *TheaterZeitSchrift* 1.Jg.(1982) H.2, S.15-31; Ders.: Luisens Blässe und die rauchige Stimme der Dietrich. Die Erregungen in den Medien und unsere Gefühle. In: *Ästhetik und Kommunikation* 14.Jg.(1983) H.53/54, S.65-90.

48 Brauerhoch, Annette: „Acting is a Person“? Überlegungen zum Autorschaftsstatus von Schauspielern und ein Interview mit Maren Kroymann. Siegen 1993 (Arbeitshefte Bildschirmmedien Nr.20).

49 Sie knüpft hier z.B. an Naremore, James: *Acting in Cinema*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 1988 an; rein produktionsbezogen z.B.: Taylor, Malcolm: *The Actor and the Camera*. London 1994; randständig weil vor allem zur Stardebatte: Dyer, Richard: *Stars*. London: British Film Institute 1979.

duzententtheorie, wenn die Autorenschaft des Schauspielers dem industriellen Fertigungsprozeß der Audiovision entgegengesetzt wird.

Die Rückgewinnung einer wenn auch begrenzten *Autonomie des Schauspielers* erinnert an die Verteidigung der Dominanz des Schauspielers in der frühen Filmtheorie. Mit diesem Vorhaben lassen sich seit den sechziger Jahren eine Reihe von Beiträgen verbinden, die zumindest für eine partielle Autonomie des Schauspielers im Film plädieren, um Eigenständigkeit und Ausdrucksvarianz im Filmschauspielen zu erreichen und den als zunehmend konventionell empfundenen filmischen Naturalismus aufzubrechen. Eine solche Mitbeteiligung des Schauspielers hat Werner Kließ z.B. schon 1966 für Schauspieler bei Malle und Godard konstatiert.⁵⁰ In der gegenwärtigen Diskussion wird eine solche Eigenständigkeit beispielsweise von van der Kooij und von Taylor gefordert.

Verwiesen wird dabei auf das *Modell des exzentrischen Schauspielers* in der Tradition Meyerholds, in dem das reduzierte naturalistische Darstellen durch Einbau kurzer bedeutungsleerer artifizieller Gesten aufgebrochen wird.⁵¹ Die Filmwissenschaftlerin Oksana Bulgakowa hat erst jetzt wieder auf das dort entwickelte Konzept des „Kinogestus“ aufmerksam gemacht.⁵² Es geht in allen diesen Ansätzen letztlich darum, gegen das als unerschütterlich geltende Postulat des filmischen Naturalismus, des *Nicht-Spielens*, anzu-gehen und eine neue Darstellungsweise des *Mikrospielens* zu etablieren und dafür den analytischen Blick freizubekommen für solche darstellerischen Strategien im Kleinen, die bereits die Praxis prägen.

3. Rezeptionsbezogene Theorien

Die produktionsbezogene Betrachtungsweise des Schauspielens im Film stand zwangsläufig bis in die siebziger Jahre im Vordergrund. Der in der Filmbetrachtung dann doch immer wieder flüchtigen Faszination schien man vor allem durch die Genese des Spielens habhaft zu werden. Spätestens seit den siebziger Jahren hätte hier jedoch ein grundlegender theoretischer Wandel stattfinden müssen: hin zu einer rezeptionsbezogenen Ausein-ander-setzung mit dem Filmschauspielen, die auf der Analyse der Darstellung in-

50 Kließ, Werner: Sie spielen und sie werden benutzt. Die Schauspieler werden als 'Material' entdeckt. In: Film, Sonderheft 1966, S.98-102.

51 Messerli, Alfred/Kooij, Fred van der: Ein Gespräch., S.55f.

52 Bulgakowa, Oksana: FEKS. Die Fabrik des Exzentrischen Schauspielers. Berlin 1996, S. 206ff.

nerhalb der Produkte aufbaut. Mit der Möglichkeit des Videorecorders, schauspielerische Handlungen im Film wieder und wieder betrachten zu können, einen Film vor- und zurücklaufen zu lassen, zu verlangsamen und zu beschleunigen, hätte es einen theoretischen Aufschwung in der Auseinandersetzung mit dem Filmschauspielen geben müssen. Daß es dazu nicht kam, ist bekannt. Selbst in theaterwissenschaftlichen Arbeiten zur Theaterdokumentation oder zur Bedeutung der audiovisuellen Medien für das Theater (Stichwort: *Theater zum Blättern*)⁵³ hat es keine neueren Überlegungen gegeben.

Die *Freisetzung des Zuschauers* von Ablaufvorgaben, seine neue Zugriffsmöglichkeit auf das Schauspielen läßt die Relation Schauspieler/Zuschauer ins Zentrum der Betrachtung treten sowie das Problem, wie der filmische Kontext, die Einbindung des Darstellers in das filmische Geschehen, die Schauspieler-Zuschauer-Relation beeinflusst.

Rezeptionsbezogene Theorien zum Filmschauspielen setzen also an der Bestimmung der *narrativen und präsentativen Funktionen des Darstellens und des Dargestellten* an. Sie betrachten das Dargestellte also unabhängig davon, mit welchen Techniken der Schauspieler einen Ausdruck erzeugt. Sie fragen nach der Relation des abgebildeten Darstellers bzw. der filmischen Figur zum Zuschauer, wobei zu diskutieren ist, ob eine solche Relation nur innerhalb der narrativen Strukturen des Films verstanden werden kann oder ob auch unabhängig davon eine Relation herstellbar ist.

Narrative und präsentative Funktion des Schauspielens

Im ästhetischen Konstrukt Film ist das Spielen sowohl innerhalb der filmischen Narration als auch der filmischen Präsentation angesiedelt. Diese doppelte Einbindung macht die theoretische Bestimmung des Filmschauspielens so schwierig, weil die Darstellung sowohl *präsentative* als auch *narrative* Funktionen übernimmt. Narrative Aufgaben werden dann erfüllt, wenn bestimmte Bedeutungen eines Handlungsgeschehens durch gestische und proxemische Elemente des Schauspielens vermittelt werden oder wenn z.B. im raschen Wechsel der Einstellungen nur der Blick einer Figur eine Bedeutung herstellt und eine Geste deiktische Funktionen übernimmt. Die Narration, der filmische Erzählprozeß, in den also das mimische, gestische und proxemische Handeln des Schauspielers integriert wird, ist noch relativ

53 Vgl. Kaiser, Christoph: Theater zum Umblättern. Berlin 1988.

eindeutig zu fassen. Hier findet auf der Ebene des Films auch der materialtheoretische Ansatz des Schauspielens seine deutlichste Entsprechung, hier lassen sich auch zeichentheoretisch fundierte Theorien ansiedeln..

Die nichtnarrativen Elemente sind vor allem im mimischen Bereich zu finden: die Großaufnahme des Gesichts des Helden oder der Helden haben oft nur präsentische Funktionen, die uns als Betrachter eine Reaktion, eine Emotion oder einen sinnlichen Ausdrucks eines Typus vermitteln wollen. Hier werden Bilder geliefert, die *quer* zum Erzählfluß stehen und diesen oft anhalten.

Im Präsentativen gewinnen die *physiognomischen* Elemente an Gewicht. Die Spezifik des schauspielerischen Gesichts, seine Sinnlichkeit und das, was als *Ausstrahlung* eher diffus bezeichnet wird, werden entscheidend. Als Zuschauer betrachten wir die Körperlichkeit des Darstellers, lassen uns beeindruckt von dem, was wir als *Schönheit* oder als *markante* und *interessante* Figur bezeichnen. Dabei steht diese 'Ausstrahlung' des Körperlichen in seltener Nähe dazu, daß diese Bilder im Sinne filmischer Narration keine Bedeutung tragen. *Bedeutungsleere* korrespondiert gerade beim mimischen Spiel mit dem aus den Produktionstheorien bekannten Theorem des *Unterspielens* und des *Nichtspielens*.

Die Filmtheorie kennt wiederum seit den zwanziger Jahren das von Pudowkin überlieferte Experiment Kuleshows, nach dem eine Einstellung mit einem schauenden Schauspieler je nach dem, ob sie in Verbindung mit dem Bild eines Tellers Suppe, einer toten Frau oder einem Mädchen mit Teddybär erscheint, vom Betrachter mit unterschiedlichen Bedeutungen versehen wird.⁵⁴ In das *bedeutungsleere* Gesicht projiziert der Betrachter also, angeregt durch den filmischen Kontext des Gezeigten, eine Bedeutung. Oder anders gesehen: Die Ausstrahlung, die wir beim Betrachten nichtnarrativer Bilder von Darstellern erleben, sind Spiegelungen von uns als Zuschauern, enthalten Projektionen, Erwartungen, Sehnsüchten, auch Obsessionen, die im Gezeigten Material finden und sich mit diesem verbinden.

Nun hat natürlich die historische Forschung nahegelegt, dieses nur überlieferte Experiment Kuleshows mit Vorsicht zu betrachten. Ob es tatsächlich, wie behauptet, funktioniert hat, mehr noch: ob es heute noch funktioniert, mag bezweifelt werden. Wir können den dabei angenommenen Prozeß der Deutung und Interpretation der Montage dieser Kuleshow-Bilder

54 Pudowkin, Wsewolod I.: Über die Filmtechnik. Filmmanuskript und Filmregie. Köln 1979, S.198f.

auch als ein Erzeugen von Bedeutung durch den Zuschauer als Folge einer Narratisierung des Nichtnarrativen verstehen.

Physiognomik, Vorurteilsstruktur, Image

Womit aber, wenn wir bei diesem Theorem der Bedeutungsproduktion des Zuschauers durch Projektion auf einen *leere* Fläche bleiben, füllt der Betrachter diese Leerstelle auf? Es liegt nahe, daß er sich dazu seines Vorstellungsvermögens bedient, er sowohl kulturell verankerte Erklärungs- und Deutungsmuster heranführt als auch individuelle Bilderfahrungen aus seinem je subjektiven Kontext, seinen spezifischen Generationserfahrungen usf. Die unterbewußten *kulturellen Muster* als in unserem kulturellen Gedächtnis abgesenkten Auffassungen sind vielfältig. Dazu gehören z.B. die physiognomischen Theorien, die sich seit de la Porta und Lavater nachhaltig in unsere visuelle Kultur eingepreßt haben und jetzt als Vorurteilsstrukturen (wie z.B. *der Böse*, wie *der Gute* aussieht, wer verdächtig erscheint, wem man *einen Gebrauchtwagen abkaufen* würde und wem nicht, usf.) manifest werden.⁵⁵ Es bieten sich aber auch allgemeinere kulturgeschichtliche Grundmuster an, die auf tiefere Bedeutungsaufloadungen verweisen.

Die Analyse der Assoziationen und des Assoziationspotentials läßt sich durch weitere theoretische Ansätze ergänzen, entscheidend ist, daß in der Beschreibung und Analyse des Mimischen nicht nur der je individuelle Schauspieler als Verkörperer einer Rolle zum Gegenstand gemacht wird, sondern daß im Mimischen (oder auch in anderen Elementen des film-schauspielerisch Präsentativen) noch etwas anderes wirksam wird: ein Konstrukt, ein *Image*, wenn man so will, ein verallgemeinertes Bild, das sich vom je Konkreten des Dargestellten löst.

Image und konkrete schauspielerische Gestaltung stehen in einem Wechselverhältnis. Das Image als etwas Verallgemeinerbares wird durch die Konkretion des Darstellers angereichert, individueller gestaltet, variiert, es wird durch die Rollenbiografie erweitert, die wir im Kopf haben, wenn wir einen Schauspieler in einer neuen Rollengestaltung sehen. Umgekehrt tragen *Individualisierung* und *Neuversinnlichung* durch den Darsteller zur Variation und Aktualisierung der Images bei und halten es damit auch lebendig.

Die wechselseitige Beeinflussung der Faktoren ist auch sonst im Prozeß der filmischen Bedeutungskonstruktion festzustellen. Da unser Verstehen

55 Neuere Literatur dazu: Landau, Terry: Von Angesicht zu Angesicht. Heidelberg/Berlin/Oxford: 1993, S.123ff, 145ff., 177ff.

sehr stark von einem handlungs- bzw. figurenbezogenen Wahrnehmen geprägt ist, werden z.B. Inszenierungsleistungen nicht primär als solche wahrgenommen, sondern ihr Resultat erscheint als *Eigenschaft der Figuren*, die in Szene gesetzt sind. So erscheinen auch mimisches und gestisches Handeln nicht als intentional eingesetzte und gestaltete und damit separierbare Elemente, die sich einem analytischen Blick direkt erschließen, sondern werden zur *Natur der agierenden Figuren* selbst. Diese Verschränkungen macht den analytischen Zugriff auf das Spielen so schwierig: jedesmal erhalten wir etwas anderes, als wir gesucht haben. Generell gilt jedoch: Die Konstrukte umgeben sich mit den Schein des Naturhaften, treten auf als Körperbilder, die den Schein körperlicher Identität behaupten und damit gerade den technischen Charakter der medialen Kommunikation immer wieder vergessen machen.

Rezeptionsbezogene Analyse des Filmschauspielens hat diese Naturhaftigkeit – die sich in eine Konvention umsetzt, was gerade als *natürlich* Geltung beansprucht – aufzulösen und auf ihre Bedingungen zurückzuführen. Rezeptionsbezogene Theorie des Filmschauspielens bedeutet deshalb eine Prüfung von Konstrukten, die hinter dem Schein des Naturhaften wirksam sind.

Auch *Glaubwürdigkeit* stellt deshalb ein Konstrukt dar, das für das Zustandekommen von Faszination und Wirkung von entscheidender Bedeutung ist. Nach welchen Regeln wir jedoch einen Filmschauspielen *Glaubwürdigkeit* zuerkennen, ist theoretisch weitgehend offen und unerforscht. Sicher ist dabei nur, daß die alten dramaturgischen Gewißheiten, etwa konventioneller Storyaufbau, *Handlungslogik* etc., seit den achtziger Jahren an Bedeutung verloren haben. *Plausibilität* kann inzwischen ganz unterschiedlichen Parametern, etwa auch der Intensität des körperlichen Ausdrucks, folgen. Eine Bindung der Glaubwürdigkeit an die filmschauspielerischen Standards von *Natürlichkeit* oder *Realismus* hat sich in den Jahren postmoderner Filme stark gelockert. Das muß auch Folgen für die Beurteilung des Schauspielens haben.

Es scheint ja auch auffällig, daß die Affinitäten eines Publikums zu einzelnen Schauspielern im Film sich oft von den geltenden gesellschaftlichen Normvorstellungen abheben, daß unter der dramaturgischen Konstruktion von Geschichten etwas anderes virulent wird. Von den ideologischen Zielvorstellungen, die einzelne Geschichten verfolgen, kann sich die figurative Präsenz der Darsteller ablösen und die narrativ vermittelte Ideologie unterlaufen.

Wie anders ist zu erklären, daß die großen Stars des Dritten Reichs doch so häufig ein dem herrschenden Bild des deutschen Menschen entgegengesetztes Bild vermitteln? Hans Albers, der so deutlich den Typus des *Hoppla, jetzt komm ich* verkörpert, ist unter der *rauben Schale* ein eher weicher Mensch; Heinz Rühmann gar verkörpert den so ganz und gar unsoldatischen Menschen und kann offenbar gerade deshalb so viel Faszination für ein breites Publikum entwickeln. Zarah Leander entspricht in ihrer oft *männlich eingefärbten* Art wiederum nicht dem ideologisch verordneten Frauentypus des Dritten Reiches. Während die von diesen Schauspielern verkörperten Figuren durch die Narration, die Erzählung der Geschichte am Ende immer eingepaßt und in die Normvorstellungen der Zeit reintegriert werden, vermitteln die Figuren *körpersprachlich* oft ganz entgegengesetzte Botschaften. Sicher, die Figur des Bruchpiloten Quax ist im Verlauf des Films von einem individualistischen Angestellten zu einem disziplinierten und einsatzfreudigen Flieger (und künftigen Soldaten) erzogen, aber seine Bonhomie, seine Keckheit, sein ganz und gar unsoldatisches Leben zwischendurch sind die eigentlichen Reize, die viele Zuschauer fasziniert haben. Da mag das Ende sein, wie es will, der Reiz liegt in den Momenten des Aufmüpfigen und Unangepaßten, die zu erleben den Zuschauer reizt. Solche durch die Schauspieler ausgestellten physiognomischen Bedeutungen sprechen im Zuschauer Aspekte an, die oft im Vor-Bewußten verbleiben und nicht wirklich der sprachlichen Verarbeitung zugänglich gemacht werden.

Spiegelung des Zuschauers?

Die Frage ist also, was denn die Faszination dieses Filmschauspielens ausmacht. Daß jemand Schauspieler und damit nicht der ist, der er zu sein vorgibt, gehört zu den Bedingungsfaktoren der *Fiktionalität*, die uns die größten Schrecken lustvoll erleben läßt. Die Fähigkeit, Zustände einer Figur, die wir als Menschen und als ästhetisches Konstrukt zugleich wahrnehmen, mitzuerleben, ohne das Bedürfnis zu haben, handelnd einzugreifen, beruht darauf. Das Begehren des Zuschauers nach dem, was der Schauspieler verkörpert, was er an sinnlicher Präsenz vermittelt, was durch ihn, seinen Körper hindurch zu uns als Zuschauer *spricht*, ist es, was uns zu der inneren Dynamik führt, die Schauspieler innerhalb einer Filmgeschichte entwickeln.

Aber können wir auch eine Sicht vom Zuschauer aus auf das Filmschauspielen entwickeln, die die kinematographische Aspekte vernachlässigt und nach einer direkten, unmittelbaren, vielleicht auch nur anthropologisch be-

stimmt Relation Darsteller-Zuschauer fragt? Wenn das *filmische Dispositiv* (für das Fernsehen wäre hier noch einmal zu differenzieren) die Wahrnehmung der Bilder als technische Bilder prägt, dann ist auch eine solche Direktheit immer nur als eine durch die technischen Bilder selbst erzeugte oder evozierte, sie ist damit selbst scheinhaft, ist technisch vermittelt. Dann liegt auch die besondere Faszination des Menschen im Film darin, daß dessen Faszination als eine technisch erzeugte ist, daß die Sinnlichkeit des Ausdrucks ein Produkt der medialen Inszenierung ist und nur das. Bernd Guggenheimer hat den Begriff der „Medienschönheit“ eingeführt,⁵⁶ allerdings in deutlich pejorativer Weise. Doch die vom Film vermittelten Körperbilder sind in Farbe und Gestalt, Oberflächenreiz und scheinhafter Körperlichkeit nur mediengestaltete. Jodie Foster fasziniert nur als eine durch die Filmästhetik aufgeladene Figur, Brad Pitt nur als eine durch die Inszenierung überhöhte Gestalt, die Gestalt erst wird durch Rahmung und Komposition, durch Licht und Sound im filmischen Geviert. Das Medium hat sich also in das Spielen selbst eingeschrieben; Schauspielen im Film ist durch die *Medialität* des Films definiert und nicht ohne sie zu sehen. Dennoch halten wir als Zuschauer das, was wir sehen, für Natur – und sind schwer beeindruckt.

Wenn wir weiter auf *psychoanalytische* Positionen zurückgreifen – und ich kann diesen Aspekt nur noch andeutungsweise ansprechen – erfährt sich der Zuschauer im vom Schauspieler gegebenen Bild selbst und zugleich die darin enthaltene Differenz zum eigenen Ich.⁵⁷ Der Film liefert einen Beitrag zur Identitätsbildung und –bestätigung des Zuschauers, denn dieser erfährt sich selbst, gerade auch dort, wo er sich vom Gezeigten abgrenzt, selbst. Diese Spiegelungen des Zuschauers im Darsteller und in der Darstellerin sind dabei in ihren je konkreten Prozessen der Rezeption einzelner Filme viel zu wenig untersucht, auch ist die Funktion des Darstellens und Schauspielens dabei erst wenig problematisiert. Die vielzitierte *Ausstrahlung* des Filmschauspielers umschreibt dabei nur, ohne zu bestimmen, was die spezifische Auswirkung des je einzelnen Schauspielers ausmacht, zu dem wir uns als einzelne Zuschauer in ganz unterschiedlicher Weise hingezogen fühlen.

Mit *Identifikation* und *Projektion* sind Relationen in der Schauspieler-Zuschauer-Bindung nur ungefähr benannt, und die genauere Analyse der

56 Guggenheimer, Bernd: Einfach schön. Schönheit als soziale Macht. Hamburg 1995, S.95ff.

57 Lacan, Jacques: Schriften I und II, Frankfurt/M. /Olten 1975; auf den Film bezogen z.B. Kötz, Michael: Der Traum, die Sehnsucht und das Kino. Film und die Wirklichkeit des Imaginären. Frankfurt. 1986.

Schauspieler-Zuschauer-Relation zeigt auch, daß der Film nicht wirklich Nähe, sondern ein ständig wechselndes Spannungsverhältnis von Nähe und Distanz erzeugt, so daß wir uns als Zuschauer zu einer Filmfigur nicht nur *hingezogen*, sondern oft auch zugleich von ihr *abgestoßen* fühlen. *Identifikation* ist als Begriff für die hier stattfindenden kognitiven Prozesse eine eher verunklärende Bezeichnung, weil sie suggeriert, wir würden uns als Zuschauer ineins setzen mit einer Figur und ihrem Handeln.

Oft allerdings möchten wir als Zuschauer auch den Zusammenhängen, in die wir beim Zuschauen verwickelt sind, nicht wirklich auf den Grund gehen, weil heimliche Sehnsüchte und Träume erkennbar würden. Wieviel offene und *verdeckte Erotik* in die Schauspieler-Zuschauer-Relation eingeschrieben ist, ist nur durch eine offene Introspektion zu leisten, an deren öffentlicher Darstellung wir als Zuschauer nicht immer ein explizites Interesse haben. Dem nachzugehen, Identitätsbildung und subjektives Interesse einerseits und medienästhetisch konstruiertes Bild des Menschen in Beziehung zu setzen, ist, so meine ich, dennoch eine dringende Aufgabe einer Theorie des Filmdarstellens.

Im Filmschauspielen bietet sich gegenüber Dramaturgie und Narration dem Betrachter eine *Rettung des Nichtsprachlichen*, eine *Bewahrung des Rätselhaften*, dessentwillen wir uns oft Filme ansehen. Wenn es uns deshalb nicht gelingen wird, die Reste aller Geheimnisse aus der Darbietung menschlicher Darstellung wissenschaftlich dingfest zu machen, bin ich deshalb trotzdem nicht besorgt. Der Film kann es verkraften, die Wissenschaft kann sich jedoch auch weiterhin und in Zukunft, wenn auch vielleicht vergeblich, um das Unsagbare bemühen.

Der Körper auf der Bühne

Voraussetzungen von Ausdruck und Darstellung

Von der heute beobachtbaren Auflösung¹ des schauspielerischen Systems der Darstellung her interessieren wir uns für die Frage, welche Voraussetzungen eigentlich in seine Entstehung eingingen. Welche Voraussetzungen gehen in die Annahme ein, der Körper könne sagen und zeigen, könne ausdrücken und darstellen? Welche historischen Bedingungen bringen diese Annahme hervor und stützen sie in ihrer Praxis und Wirkung?

Ich will versuchen, die Fragestellung noch schärfer zu konturieren: Der sprechende und infolgedessen auch lesbare Körper kann synonym auch als dialogischer Körper bezeichnet werden, denn der moderne, intersubjektive Dialog und die körpersprachlichen Register verhalten sich keineswegs additiv zueinander. Vielmehr gründet das eine in dem anderen: Der darstellende Körper ist nicht ohne Dialog und die dialogische Rede nicht ohne ihre bestimmte Kontakrierung durch die Körper denkbar. Die innige strukturelle Verschwisterung der beiden Felder wird von heute aus zu wenig beachtet. Den sprachlichen Feldern oder der Wiederkehr des Körpers werden jeweils getrennte Sammelbände gewidmet.

Das Zerbrechen des Dialogs im 20. Jahrhundert wird üblicherweise unter der Perspektive des Subjekts diskutiert: Das Subjekt, aus dem Zentrum seiner geschichtlichen Wirkung gefallen, kennt sich, ohne Anfang und Ende, selbst nicht mehr. Es wird als „vervielfacht“ oder „depersonalisiert“ beschrieben. Seine Rede, die an keine Instanz mehr gebunden ist, vermag sich auch keinem Gegenüber mehr zu verantworten. Diese Auffassung vom Zerbrechen des interpersonalen Dialogs scheint mir indessen selbst zu stark auf das Subjekt fixiert zu sein. In dieser Auffassung wird die andere Seite vernachlässigt, daß der interpersonale Dialog – im Gegensatz zum tragischen Dialog – Rede im Wahrnehmungsfeld des anderen ist, Anrede und Antwort im Bildfeld voreinander erscheinender Körper. Der interpersonale

1 Die Auflösung vollzieht sich entlang der Linie einer Ent-Stereotypisierung der körperbildlichen Register, in Form der Suche nach Möglichkeiten und Formen eines präexpressiven Spiels, in der Form der Suche nach einer Ästhetik der Unbestimmtheit etc.

Dialog verlangt die Anwesenheit der Körper nicht nur als unabdingbare Voraussetzung des Statthabens von Rede, sondern er verlangt deren Zugewandtheit. Er ist seiner Form nach Sprechen von Angesicht zu Angesicht – was die Skala der *sprechenden* Abgewandtheiten von Körper und Gesicht mit einschließt. Er besitzt eine enge, sogar konstitutive Verbindung zur Herausbildung von körperbildlicher Identität.

Parallel zu einer weitreichenden Formulierung von Franz Rosenzweig, der bezüglich des tragischen Dialogs gesagt hat, daß dieser geschaffen worden sei, um das Schweigen darzustellen, kann man vom interpersonalen Dialog sagen, daß er erfunden worden ist, um den Körper zur Darstellung zu bringen.

1. Körperbild und Identität

Das Körperbild verdankt sich, allgemein gesprochen, der modernen Synthese von Individuum und Leib. Diese Synthese, die sich im ausgehenden Renaissance-Zeitalter entwickelt, ist genuin theatralischer Natur, jedoch keineswegs nur eine Erfindung des Theaters. Vielmehr erbt das Theater aus dieser Zeit seine *Bildsamkeit*, seine Selbsterfindung im Zeichen des bewegten *tableau* und den Körper der Darstellung, den im frühen 20. Jahrhundert wiederum der Film übernimmt, weswegen, wie ich denke, der Film und das Theater heute ähnliche Probleme haben, den Körper der Darstellung von seinem Ende her zu überdenken.

Die komplexen Ordnungen der theatralen Interaktion des im Bildfeld beredten Theaters sind von Diderot und Lessing in der Mitte des 18. Jahrhunderts zu Ende ausgearbeitet. Das Theater im Zeichen der Konstruktionen des Sichtbaren entwickelt seine bestimmte Form des zwischenmenschlichen Dialogs. Dieser Dialog schließt den Körper zugleich aus und ein. Im Bildfeld des Gesichts entwickelt dieser eine eigentümliche Beredsamkeit. Sein körpersprachlicher Ausdruck ist jedoch nicht ursprünglich, sondern eine Folge des Bildfeldes und der dialogischen Zuspitzung, in der der Körper seinen Auftritt hat. Seine Ausdrucksskala ist durch und durch literarisch impletiert, denn der Körper spricht nicht. Körperausdruck ist, wie Claudia Schmölders in ihrer Geschichte der Physiognomik schreibt, „paradoxerweise vielleicht ohne Sprache zu denken, aber nicht ohne Literatur“.²

2 Schmölders, Claudia: Das Vorurteil im Leibe. Geschichte der Physiognomik. Berlin 1995, S. 90.

Die Synthese von Individuum und Leib im Körperbild verlangt und erlaubt, daß ich den anderen, den ich in dieser bestimmten körperlichen Erscheinung vor mir sehe, auch wirklich in diesem Körper antreffe, daß mir seine Identität nicht durch Namen oder Herkunft bestätigt werden muß, sondern für mich über das Körperbild sichergestellt ist. Noch Shakespeares Rosalinde ist durch einen bloßen Wechsel ihrer Kleidung entweder Rosalinde oder Freund Ganymed, ununterscheidbar selbst für ihren Geliebten. Demgegenüber wird im Folgejahrhundert die Unterscheidbarkeit von Geschlecht, Alter und Stand, also Unterscheidungen, die zuvor ausschließlich politischen und rhetorischen Registerbildungen oder Systemen willkürlicher, sichtbarer Bezeichnungen (Kleidung) oblagen, jetzt in ein bestimmtes körperbildliches Inventar eingetragen. Es ist die große Zeit einer theatralen Registerbildung von körperbildlichen Identitäten, die in ihrem Kern um den ungleichen Spiegel zwischen den Geschlechtern aufgerichtet werden.

Dieser Umbruch ist häufig als Übergang vom künstlichen zum natürlichen Zeichen thematisiert und beschrieben worden. Doch mit diesem Übergang hängen weit größere Umbrüche zusammen: Es geht nicht allein um einen Wechsel in der Art der Bezeichnung, der gegenüber der Körper als vorgängiges, jeweils anders zu kodierendes Material zu denken wäre. Vielmehr geht es gegenüber älteren Systemen, in denen die Körper vollständig unabhängig vom Aussehen, Gebaren und sogar unabhängig von ihrer Ansprechbarkeit durch genealogische oder spirituelle Instanzen in ihrer *Ähnlichkeit* garantiert waren, jetzt um die vollständig neue Kreation des Körpers der *Darstellung*. Diesem Körper obliegt es, alles was die Identität eines bestimmten Individuums ausmacht, körperbildlich zu inventarisieren und zur Darstellung zu bringen. Doch was das moderne Individuum ausmacht, ist seinerseits keineswegs vorgängig, sondern eine Frage der Aneignung, denn das Universum der Darstellung behauptet den neugeborenen Körper – im diametralen Gegensatz zum vormaligen System der Ähnlichkeit – bekanntlich als unbeschriebenes Blatt.

Eingespannt zwischen Darstellung und Aneignung, durch keine vorausliegende oder darüber stehende Instanz legitimiert, obliegt dem Körperbild die Synthese von Individuum und Leib als ein permanenter Balanceakt. Seine Synthese ist grundsätzlich fragil. Sie bedarf einer ständigen, reflexiven Wiedererkennungsarbeit, in der sich die einzelnen untereinander als zugehörig und identifizierbar garantieren. Außerhalb dieser Wiedererkennungsakte gibt es keine Zugehörigkeit, keine Behausung, sondern nur den Weg in die sogenannte Depersonalisation, in den symbolischen Tod. Dem Körperbild ob-

liegt über eine aktive Signalisierung einer Zugehörigkeit (zu einem Sozialkörper) hinaus auch in passiver Hinsicht eine Zugehörigkeitsdarstellung. Es genügt nicht, daß ein Körper individuell identifizierbar ist, er muß darüber hinaus für andere ansprechbar und motivierbar sein.³ In der Synthese von Individuum und Leib wird die Ansprechbarkeit des Leibes zu einer Frage von körperbildlichen Signalwirkungen. Der Name selbst, das ist sein spezifisches Erbe aus diesem Universum der Darstellung, wird zu einem Zeichen von Begehren und Unschuld.

Für das Körperbild ist erstens wesentlich, daß es agiert wird. Es ist ein Bild in Bewegung, das – einer Aufführung vergleichbar – als Gestalt oder Form beschrieben werden kann. Es ist das Ungenügen herkömmlicher gestalttheoretischer Überlegungen zur Wahrnehmung, daß das Körperbild im wesentlichen als Umriß oder Erscheinungsform der Gestalt begriff wird, wie sie prinzipiell auch der Linse des Fotoapparats zugänglich ist. Und auch wenn körperbildliche Wahrnehmung in den neueren Untersuchungen als Prozesse aufgefaßt werden, so gelangen die Analysen bislang noch nicht über additives Typisierungsverfahren hinaus. Wesentlich ist hingegen, sich den präsentativen Charakter der körperbildlichen Balancearbeit vor Augen zu führen: Sie balanciert zwischen gelingender und mißlingender Darstellung (von Zugehörigkeit, Identität und Ansprechbarkeit), zwischen Abbruch und Erfolg ihrer synthetisierenden Arbeit, zwischen Unterschreitung und Erfüllung dieser Synthese.

Dem Körperbild ist zweitens weiterhin eigentümlich, daß es Signum einer bestimmten dialogischen, interpersonalen dramatischen Struktur ist. Obwohl es selbst nicht-diskursiv ist, reicht es in den Bereich des Semiotischen, des Symbolischen hinein und bildet mit ihm sozusagen ein Inter-face, eine Schnittstelle.

Das Körperbild kann drittens und mit einem vorläufigen Ausdruck auch als 'soziale Maske' begriffen werden, denn das merkwürdige Oszillieren des Körperbildes zwischen Unterschreitung und gelingender Syntheseleistung kann als Effekt der modernen Voraussetzung begriffen werden, in der der soziale Raum mit dem wahrnehmbaren Raum zusammenfällt. Es gibt kein Soziales außerhalb des körperbildlich hervorgebrachten und in der körperbildlichen Darstellung konstruierten Raumes, der wiederum kein Raum ist,

3 Zu den Kategorien: Zugehörigkeit, Identifizierbarkeit, Ansprechbarkeit und Motivierbarkeit als Merkmalen des sozialen Körpers vgl.: Macho, Thomas H.: Todesmetaphern. Frankfurt/M. 1987, S. 207 ff.

sondern ein abstraktes Reflektionsgefüge, das sich einer permanenten Performance verdankt.

Bekanntlich ist die dialogische face-to-face-Situation zum grundlegendsten Interaktionstyp überhaupt erklärt worden. Insofern man davon ausgegangen ist, daß sich innerhalb dieser Form Subjekt und Objekt, das Ich und der andere, Ich und Du wechselseitig konstituieren, hat man bis heute nicht aufgehört, diese Form als Modell der Begegnung oder des kommunikativen Handelns auszudeuten. Ich kann an dieser Stelle nur darauf hinweisen, daß sowohl in der aufklärerischen Aufbruchsstimmung als auch in der Not, nach dem Agrarweltzeitalter keine andere Form der Zusammengehörigkeit mehr zu haben als das abstrakte Zwischen (den Einzelnen), die interpersonale Struktur emphatisch zur Begegnung umgedeutet worden ist.

Was meint hier „Begegnung“? Um konkreter zu werden, will ich auf mein Beispiel *Emilia Galotti* eingehen, 1772 entstanden und uraufgeführt. *Emilia Galotti* ist mehr als ein Stück, es ist paradigmatische Praxis. Es enthält zudem das Modell für den Körper der Darstellung.

2. *Emilia Galotti* konkret

In Bezug auf die genannte Verschwisterung von Körperbild und dialogischer Struktur ist es nicht unwesentlich, daß die berühmte Exposition des Dramas mit einer Szene aus dem Spiegelstadium der Geschlechter beginnt. Sie zeigt den Prinzen zwischen den Bildern, die der Hofmaler Conti von Emilia und der Gräfin Orsina angefertigt hat. Der Prinz hat Emilia einmal bei einer Gesellschaft getroffen und „nachher“, sagt er, „nur an heiligen Stätten [...] – wo das Angaffen sich weniger ziemet.“ Das Bild Emilias erscheint dem Prinzen „wie aus dem Spiegel gestohlen“. Sein sprachliches Portrait ihres Bildes streift den Rand der Aphasie: „Dieses Antlitz, diese Stirne, diese Augen, diese Nase, dieser Mund, dieses Kinn, dieser Hals, diese Brust, dieser Wuchs, dieser ganze Bau...“ (I,4). Man hat viel darüber spekuliert, ob die Zuneigung des Prinzen zu Emilia ernsthaft oder nur äußerlich sei. Doch das ist müßig: Der Prinz hat sich verliebt in der Art, wie es alle modernen Subjekte tun: Ihr Bild läßt ihn nicht mehr los. Er zieht das Bild Emilias dem der Gräfin Orsina vor. Er wünscht sich im folgenden Emilia nicht anstelle ihres Bildes, sondern ihre andauernde Verschmelzung mit dem Bild. Er sehnt sich – und diese beiden Begriffe stehen genau so bei Lessing – nach dem „Eintritt des Originals“ in die „Kopie“, um das „Studium der

weiblichen Schönheit“, wie ein Maler es betreibt, „auch zu dem meinigen zu machen“ (I,4).

Die Inbesitznahme des Originals erfolgt auf wenig elegante, jedoch wirksame Weise und als ein aberwitziger Wettlauf gegen die Uhr, denn die Braut Emilia trennen nur noch wenige Stunden von ihrer Trauung mit dem Grafen Appiani. Dem Liebesgeständnis des Prinzen folgen Intrigen, der Überfall auf die Hochzeitskutsche, die Tötung des Bräutigams, die Entführung von Mutter und Tochter auf das Lustschloß des Prinzen. Von da an – und das ist angesichts der katastrophalen Ereignisse merkwürdig genug – kreist die gesamte Auseinandersetzung ausschließlich um die Frage, ob eine Vertraulichkeit zwischen dem Prinzen und Emilia die Ursache für deren gewaltsame Entführung gewesen sei oder nicht. Schließlich begegnen sich in der vorletzten Szene des letzten Aktes zum ersten Mal in diesem Stück Tochter Emilia und Vater Galotti. Es gibt einen Dolch, der aus der Hand Emilias wieder zurück in die ihres Vaters wechselt, der seine Tochter, wie es heißt „durchsticht“, während er sie umarmt.

Wenn ich die narrative Geschlossenheit der Fabel nicht kritisiere, sondern ernst nehme und zum Ausgangspunkt meiner Beobachtung mache, dann gibt es zwei wesentliche Begegnungen in diesem Stück: die erste, die (nach der Exposition) den narrativen Raum der dramatischen Fabel öffnet, und die zweite, die ihn abrupt, gewaltsam und beunruhigend schließt. Das eröffnende Element ist die Begegnung zwischen Emilia und dem Prinzen, die wir weder sehen noch hören. Wir wissen von dieser Szene nur durch eine bestimmte sprachlose Erregung Emilias ihrer Mutter gegenüber. Emilia wohnt sich in dieser Szene, in der das Band zwischen Körpern und Sprache zerreißt, selbst bei: „Er sprach; und ich hab ihm geantwortet. Aber was er sprach, was ich ihm geantwortet – [...] Jetzt weiß ich von dem allen nichts. Meine Sinne hatten mich verlassen“ (II,6). Diese Szene ist dem Bewußtsein oder der Darstellung genauso wenig zugänglich wie ein Traumerlebnis. Sie bleibt eingeschlossen in den anonymen Rand der Person, an dem diese zu werden beginnt wie alle. Darum ist diese Szene verschwistert mit den anonymen Augen und Ohren ihres Ortes. Um die „Vorbeigehenden“ in der „Halle“ nicht „zu aufmerksam auf uns“ zu machen, habe sie still gehalten, berichtet Emilia. „Nimm es für einen Traum, was dir begegnet ist“, rät ihr die Mutter (II,6).

Diese Szene Emilias, die wir weder sehen noch hören, bezeichnet einen Moment der Depersonalisation, des symbolischen Todes. Das Sinnliche dieser Szene wird nicht vergeistigt, denn dann wäre sie ganz einfach dar-

stellbar, sondern als Unterschreitung des Körperbildes vermittelt, als Ausstieg aus der Kontinuität sozialer Individuen. Seit dieser Begegnung ist Emilia die Figur, die zu viel weiß. Jetzt geht es darum, dieses Wissen mit dem väterlichen Namen zu versöhnen, d.h. den eigenen Platz im symbolischen Kosmos über die Anerkennung des Vaters wieder zu gewinnen. Solange diese Anerkennung nicht gelingt – und das ist in diesem Fall die gesamte Zeitspanne des Dramas und die gesamte Zeit, in der wir etwas von Emilia wissen – ist diese Figur ungetrennt vom Faktum der erfahrenen Selbstauflösung. Solange diese Anerkennung nicht gelingt, ist Emilia eine Figur vor oder jenseits ihrer Subjektivierung. Sie ist als Subjekt nicht geschlossen, sondern entgrenzt, aufgelöst. So lange sie davor ist, ist Emilia im väterlich bezeichneten Kosmos irgendwie fehl am Platz und insofern nicht an seinen symbolischen Pakt gebunden, als sie ihn erst wieder herstellen muß.

Das andere, die Fabel abschließende Element ist die Szene, in der Emilia auf eigenes Verlangen durch die Hand ihres Vaters stirbt. Dieser Tod auf offener Bühne gehört zum sichtbaren Geschehen, wir hören und sehen *alles*. Was geschieht ist jedoch gerade in seiner Unverborgenheit rätselhaft, denn es verweigert den Standardeffekt der Abgeschlossenheit: Die Beruhigung über ein vielleicht schlimmes, aber doch sinnfälliges Ende bleibt aus. Gerade weil wir sicher sein können, kein Wort und keine Geste versäumt zu haben, sind wir nicht beruhigt, sondern beunruhigte, reine Zeugen des Geschehens und seine immanenten Zuschauer. Bekanntlich hat kaum ein Bühnentod eine solche Suche nach Schuld ausgelöst, und trotz aller Mühe der Interpretationen war eine solche Schuld entweder nicht zu finden oder erschien zu gerinfügig, um den Tod zu rechtfertigen. Emilias Tod wirkt wie ein Überschuß, er erscheint zu stark und zu gewaltsam.

Worum geht es in dieser abschließenden Szene?

Der Vater berichtet Emilia von seiner Einwilligung in den Vorschlag des Hofes, Emilia bis zu einer Untersuchung (den Punkt der möglichen Begünstigung betreffend) nicht bei den Eltern, sondern in einem Haus zu verwahren, das für den Prinzen zugänglich ist: „Du bleibst in den Händen deines Räubers“.

„Ich allein in seinen Händen? – Nimmermehr, mein Vater. – Oder Sie sind nicht mein Vater“ (V,7).

Emilias Erklärung, bevor sie den Dolch aus der Hand ihres Vaters für sich fordern wird, ist glasklar: Die Adligen haben ein Leben, während die Bürgerlichen nur eine Unschuld zu verlieren haben. Diese unterliege einer Macht, gegen die sich alle herkömmliche Gewalt *wie Nichts* ausnimmt. Die

moderne Macht richtet sich nicht gegen das Leben, sondern an die lebendigen Körper. Das *Ich* steht außerhalb dieses Vorgangs. Es sagt, wie Emilia: „Ich stehe für nichts. Ich bin für nichts gut.“

Emilias große Rede vor dem Vater versucht, seine Anerkennung ihres Genießens zu gewinnen. Ihre Worte: „Ich habe Blut, mein Vater, so jugendliches, so warmes Blut als eine“ wählen die allgemeine Formulierung, den Ausdruck der Anonymität. Emilia sagt damit: „Vater, siehst du denn nicht, daß ich genieße?“ Aber der Vater kann es nicht sehen. Er wird als Instanz angerufen, und als solche ist er *tot* in dem Sinn, daß er nichts von der Lebenssubstanz des Genießens weiß. Seine Augen sind *Augen der Verfassung*, von denen eine Anekdote von Abraham Lincoln erzählt: Als er einmal um einen besonderen Gefallen gebeten wurde, soll Lincoln geantwortet haben: „Als Präsident habe ich keine anderen Augen als die der Verfassung; ich kann Sie nicht sehen.“⁴ Emilia will die Anerkennung dieser Augen. Sie identifiziert sich mit diesem Blick, den es nicht gibt. Sie sieht auf ihr Genießen mit diesen Augen des Gesetzes und wendet sie auf sich selbst an. Von dem Augenblick an weiß Emilia und niemand sonst, daß sie stirbt. Sie treibt zielstrebig auf diesen Punkt zu. Während der Vater, sich noch im selben Moment, da er seine Tochter „durchsticht“, überrascht gibt „Gott, was hab ich getan!“ und sofort das Nicht-Wissen etabliert: „Sie erwarten vielleicht, [...] meine Tat wie eine schale Tragödie zu beschließen – Sie irren sich. [...] Ich gehe in das Gefängnis“ (V,7 und V,9).

In das Unvorstellbare seiner tödlichen Umarmung ist die Selbstgeburt der Tochter eingeschlossen. Sie gewinnt sich in diesem väterlichen Akt als Ganzes. Sie schließt sich, ihren Körper und ihre individuelle namentliche Identität zusammen: „Die radikale Identifikation von Leib und Individualität – unter Mißachtung aller sozialen Mediatisierung – ist die *Leiche*. Sie repräsentiert den individuellen Leib, der den *sozialen Körper* erfolgreich ausschaltet hat.“⁵

Wie man sieht, geht es in diesem Drama die ganze Zeit um den Körper von Emilia und um die Frage: Hat dieser Körper eine Berührung zugelassen, ist er berührt worden oder nicht? Emilia selbst weiß es nicht. Sie ist gespalten zwischen dem Traum-geschehen, von dem ihr Ich nichts weiß und dem Versuch, wieder ein ganzes Ich mit einem sozial identifizierbaren Körper zu

4 Das Beispiel wird im gleichen Sinn verwendet bei: Zizek, Slavoj (Hg.): Ein Triumph des Auges über den Blick. Wien 1993, S. 258.

5 Macho, Thomas H.: Todesmetaphern. S. 207.

werden. Ihr gelingt die abschließende Identifikation, jedoch als radikal asoziale.

3. Eröffnende und abschließende Begegnung: und der Weg dazwischen

Der Weg, den Emilia zwischen der ersten und der zweiten Begegnung⁶ zurücklegt, ist der Weg von einer durchtrennten zu einer geschlossenen Synthese von Individualität und Leib. Der Weg dazwischen ist – von der Bühne aus definiert – die Zeit der Darstellung, die Zeit ihrer dialogischen Rede und ihres körpersprachlichen Ausdrucks. Die beiden modellhaften Szenen der Begegnung hingegen spielen als Ort der unbewußten Rede oder als Ort der tödlichen Rede unterhalb der Ebene des Körperbildes. Sie fungieren gleichsam als negative Voraussetzung des Zeitraumes dynamischer Performanz: das erste Szenarium ihre ungenannte und unsichtbare Voraussetzung, das zweite als ihr Abbruch und Ende.

Die Frage ist nun, was diese beiden modellhaften Begegnungen geeignet macht, den Zeitraum der körperbildlichen Darstellung zu fundieren. Inwiefern produzieren sie performative Qualität oder beruhen auf ihr?

Zunächst zur letzten Szene Emilias. Um es kurz zu sagen: Dieser Schluß verbirgt keine Schuld oder Unschuld Emilias, sondern die Inkonsistenz der väterlichen Instanz. Denn in der großen Kette Nomos-gebender Instanzen verfügt der Vater nicht über die Andersartigkeit eines Gottes oder die doppelte Körperschaft des Königs, sondern ist nurmehr geschlechtlich zeugender Vater.

Emilia zeigt, daß der Vater nicht die Instanz ist, die die Fäden zieht, die das Spiel in der Hand hat und die Regeln austeilte, sondern zu dieser Instanz gemacht werden muß. Sein Name beruht auf der Aktivität jener, die ihn als Vater ansehen und ansehen müssen, wollen sie sich selbst ansehen können. *Emilia* zeigt, daß die Versprechen der Welt des Vaters ein theatralischer Betrug sind, nichts Substantielles, sondern performative Vereinbarung.

Emilia löst nun – in einer Art Umkehrung der linear-kausalen Logik – die Erfüllung der Versprechen der väterlichen Instanz selbst ein mit dem

6 Damit wir von dieser zweiten Begegnung, im Gegensatz zur ersten, alles sehen und hören, ist eine komplexe Umdeutung des Todes notwendig, der zuvor als offener Bühnentod nicht existierte (sondern nur als Nachricht auf der Bühne). Zu Lessings Deutung des Todes als einem „kleinen Bruder des Schlafes“ vgl. seine Schrift: *Wie die Alten den Tod gebildet. Eine Untersuchung* (1769).

Effekt, daß nachträglich die Versprechungen genau dort erscheinen, wo man sie zuvor vergeblich gesucht hat. Emilia flieht nicht aus einer Schuld heraus, sondern freiwillig in eine Schuld hinein. Aus diesem Grund ist eine Schuld, trotz all der Mühe der Interpretationen, bei ihr auch partout nicht zu finden. Der väterliche Name, durch keine Instanz mehr autorisiert, wird performativ erzeugt. Die Welt des Familienvaters, der väterliche Name existiert, so lange wir ihn machen. Wir können auch aufhören damit.

Das späte 19. Jahrhundert hörte auf, den Vater herzustellen, weil es entsetzt begriff, in welchem Maße er nicht aus sich selbst heraus zu leben vermochte, sondern hergestellt wurde durch die, die an ihn glaubten und seinen Namen hochhielten, weil sie keinen anderen besaßen. Es erging dem Vater wie im Märchen von *Des Kaisers neue Kleider*. Als die Töchter sahen, daß er nackt war, sahen sie auf seine Maskerade und vermochten nicht mehr, an ihn zu glauben. Pünktlich zum epochalen Umbruch, den das beginnende 20. Jahrhundert markiert, entsteht 1901 das paradigmatische Stück der vaterlosen Gesellschaft. Die Tochter hat sich vervielfacht in *Drei Schwestern*. Ihr Stück beginnt mit den Sätzen: „Vater starb vor einem Jahr. Heute ist dein Namenstag, Irina!“

Doch es geht nicht um eine einfache Umkehr der Vater-Tochter-Geschichte. Denn auch wenn der Vater als Namensgeber und symbolischer Ort nur reiner Schein ist, so ist dieser Schein doch nicht weniger produktiv und nicht weniger wirklich als das sogenannte reale Geschehen. Und zwar so sehr, daß es darauf ankommen kann, ihn um jeden Preis zu erhalten. In diesem Zusammenhang kann der selbstmörderische Akt, den Emilia begeht, auch als ein Akt absoluter Freiheit angesehen werden. Emilias Flucht in die Schuld geschieht nicht im Interesse der eigenen, sozusagen radikalen Verwahrung ihres Leibes, sondern im Namen ihres Vaters, der auch ihr eigener ist: Galotti. Der Eindruck eines Opfertodes für den väterlichen Namensgeber ergibt sich aus dieser Konstellation sozusagen zusätzlich, als ein, indessen zentrales, fiktives Surplus.

Für Emilia ist es besser zu sterben, als daß die väterliche Instanz die schreckliche Wahrheit der eigenen Inkonsistenz offenbaren muß. So ist *Emilia Galotti* wahrscheinlich das einzige bürgerliche Drama, das wir kennen, weil Emilia die Augen des Gesetzes erst herstellen muß, vor denen sie in die Knie zu gehen hat. Auf diese Weise entsteht die väterliche Instanz und bewahrt ihre Konsistenz so lange, bis der Vater selbst die Wahrheit erfährt. Wir sehen den Vater bei Strindberg 1887 in dieses väterliche Zweifelsexperiment einsteigen – und natürlich verlieren: Die Vaterschaft ist nicht be-

weisbar, sie beruht auf einer Fiktion, die ohne Entsprechung ist. „Ein Mann hat keine Kinder“ lautet der letzte Satz des Strindberg'schen Vaters gegenüber seiner Tochter Laura, bevor er stirbt.

Einhundert Jahre zuvor bewahrt Emilias Tod die Fiktion des Vaters, der nirgendwo existiert. Nirgendwo, d.h. in der Mitte des neuartigen Sozialkörpers, der sich aus sozialen Körpern im Ausdrucksfeld der Körper in wortwörtlichem Sinn *bildet*, als idealer Bezugspunkt und *totes Schema* gleichermaßen, das trotz seiner Nichtexistenz völlige *Gültigkeit* besitzt: Es beherrscht den Schauplatz, auf dem es gilt, ein Gesicht zu gewinnen, in den Augen des Vaters, der das Gesetz repräsentiert usw.; kurzum: Es regelt ein Spiel wie unser wirkliches Leben.

Wenden wir uns noch einmal der ersten Begegnung zu. Sie ist in ihrer Unsichtbarkeit ein paradigmatisches Beispiel für das Moment des symbolischen Todes. In dieser Szene ist für Emilia die existentielle Verklammerung zwischen individuellem Körper und Sozialkörper gerissen. Ihre Absicherung durch die Gruppe, die Familie, die Ordnung, deren sie als soziales Individuum permanent bedarf, ist unterbrochen. Niemand, den sie kennt, bestätigt sie als Jemand. Sie ist wie alle, depersonalisiert wie die einzigen mitwissenden Zeugen: Die Augen und Ohren der Halle. Emilia wird nach dieser Szene, in der sie nicht lokalisiert werden kann, versuchen, ihre soziale Identität neuerlich herzustellen. Das ist sozusagen der symbolische Anteil ihres Problems, aber erst die Hälfte der Problematik des sozialen Körpers.

Zum sozialen Körper gehört nicht nur die aktive Einhaltung des Handlungshorizontes und der Lebensform, der man zugehörig ist, sondern auch in passiver Hinsicht eine Zugehörigkeitsdarstellung. Ein Körper, der zwar identifizierbar ist, aber für andere weder anzusprechen noch zu motivieren, ist als sozialer Körper wertlos (ein Körper wie im Traum oder im Kloster, das man von außen betrachtet).

Der ansprechbare Körper setzt Training und Beobachtung voraus. Er lernt eine komplexe Skala von körpersprachlichen Zeichen der Verweigerung oder Zustimmung. Die Einwirkung einer solchen Erziehung auf körperlich gestische Vorgänge gebiert das Adjektiv. Es ist die Stunde der Geburt des Modus, des *Wie*. Wie jemand „Auf Wiedersehen“ sagt oder wie jemand eine Begrüßung vollzieht, wird zum entscheidenden Terrain, auf dem sich soziale Körper anziehen oder abstoßen, mit einem Wort, sich ausdrücken: verlegen, zögernd, unsicher, herrisch, verlangend, feindlich, freundlich.

Die Gestik sozialer Körper operiert auf dem semantisch äußerst schmalen Feld von Zustimmung und Ablehnung: Ich will dich; ich will dich nicht. Du darfst; du darfst nicht. Ja oder Nein. Im Feld des körpersprachlichen Ausdrucks wird äußerst differenziert gehandelt, man kann sogar sagen, daß sich seine Differenziertheit über der in Frage stehenden rudimentären dualen Aktion bildet und ausbildet.

Der gestische Modus ist das Zentrum dieser Erfindung, die sich an die Stelle des Ortes setzt. War früher die Identität in der Nennung des Ortes oder des Hauses gesichert und die Ansprechbarkeit des Leibes eine davon relativ unabhängige Frage, so wird in der modernen Synthese von Individualität und Leib die Ansprechbarkeit zu einer Frage der sozialen Identität, des sozialen Apriori und damit der Erziehung im weiten und emphatischen Begriff, den das 18. Jahrhundert von ihr hatte.

Der Vater bringt seine Geschöpfe in einem Erziehungsakt hervor und versieht sie mit Körpern, denen das Kunststück obliegt, zugleich ansprechbar und unberührt zu sein, denn der unansprechbare oder zum falschen Zeitpunkt angesprochene Körper ist wertlos. Aber wie gelingt solch ein ansprechbarer, verweigernder oder zustimmender unberührter Körper? Oder andersherum gefragt: Wenn Emilia sich so sicher ist, in der Kirche der „wahren Gewalt der Verführung“ begegnet zu sein, woher weiß sie das denn oder woran erkennt sie die Verführung?

Es ist ganz einfach und gleichzeitig schwierig, will man die breit ausgetretenen Pfade psychoanalytischer Redundanzen vermeiden. Der körperlichen Ansprechbarkeit muß das Angesprochenensein vorausgegangen sein. Emilia in der Kirche erfährt nicht die Verführung, sondern ihr Verführtworden-sein. Diese Szene, die wir weder hören noch sehen, verbirgt keine Wahrheit über ihren Körper, sondern das Betriebsgeheimnis eines Erziehungsaktes. Lessings *Mädchen* (Lessing in einem Brief an Gleim: „Sara, Minna, Emilia – Glaubst du nicht, daß ich der Mädchen zuviele mache?“) bekunden im Moment, da sie im Bildfeld sozialer Körper erscheinen, daß sich ihre Wahrnehmbarkeit, ihr ansprechender Auftritt einem sublimen Verführungsakt verdankt. Sie müssen als Geschlechtswesen angesehen worden sein, damit sie zu sozial *sprechenden* Körpern werden. Die ödipale Historie erfährt im Modell *Emilia* eine auffällige asymmetrische Umkehrung.

Der geschlechtlich identifizierte, begehrende und begehrte soziale Körper ist das Ziel einer Erziehung von unbehausten Körpern, die ihren Wert im Ausdrucksfeld der Körper nur lernen können, wenn sie als begehrte, geschlechtliche Körper schon existieren. Der Körper spricht nicht von

selbst, er spricht überhaupt nicht. Er kann nur zum *Sprechen* gebracht werden, wenn ihm etwas gezeigt wird, das ihm zugleich verboten wird. Erst von da an kann er *sprechen*: sich versprechen, einladen oder sich verraten. Darstellung heißt *körperliches Sprechen* auf dem Schauplatz des Anderen, des Gesetzes.

4. Das Modell des Schauspielers in *Emilia*

Bezeichnen wir den Körper jener eröffnenden Szene, die wir weder hören noch sehen, als „durchgestrichenen Körper“⁷ und den Körper in der abschließenden Szene als den sozial identifizierten Körper, so thematisiert *Emilia* auch ein rudimentäres, sozusagen auf das Nötigste reduziertes Modell des modernen Schauspielers. Der schauspielerische Ausdruck und die Darstellung spielen auf dem Weg dazwischen.

Die verschiedenen Schauspieltheorien und Methoden des 20. Jahrhunderts, die unumgänglich anfangen mit Stanislawski, stimmen in ihrer grundlegenden Voraussetzung überein: Es geht um einen Weg der Unterschreitung des sozial identifizierten Körpers und um einen Kontakt zum „durchgestrichenen Körper“, der jeweils sehr unterschiedlich aufgefaßt oder gesucht wird. „Den Weg zur Emotion“ nennt Stanislawski dieses von ihm methodisch bearbeitete Rätsel, wie ein emotionaler, d.h. unwillkürlicher Körper sozusagen von den Büroetagen eines willkürlichen und sozial identifizierten Körpers aus erreichbar und *handhabbar* werden kann.

Dieser Weg ist keinesfalls linear, sondern spiralförmig vorzustellen: als ein Weg von der Auflösung in die subjektive Geschlossenheit oder von der subjektiven Geschlossenheit vor diese zurück. Er ist genauso vorzustellen wie im Modell *Emilia*, an dem das Wesentliche ist, daß wir Emilia die gesamte Zeit des Stückes *ungetrennt* von ihrer erfahrenen Selbstauflösung sehen. Emilia ist gleichsam doppelt. Sie agiert sowohl auf dem Schauplatz sozial identifizierter Körper, als auch im Bann und in der Nähe zu ihrem Traumwissen, das sich nicht sagen läßt. Wir schauen und hören. Dieser Weg dazwischen, der in der Form einer Pendelbewegung gegangen wird, ist die Zeit des Körperbildes und der Darstellung.

7 Dieser geglückte Terminus wurde von einem Teilnehmer der Tagung in der Diskussion nach diesem Vortrag eingebracht: Während ich zunächst zögerte, diesen Terminus anzunehmen, weil er mir *zu lacanianisch* schien (und das Verweisen auf Lacan häufig eher einen Erklärungsabbruch als eine Öffnung erzeugt), bildet er inzwischen für mich eine präzise und ertragreiche Formulierung für diesen unnennbaren und unsichtbaren Körper (des Schauspielers), um den es hier geht.

Es ist anhand dieses rudimentären Modells möglich, das System stereotyper Darstellung und Ausdruckskunst von offenen, nicht mehr interpretativen Formen des Schauspiels abzugrenzen: Insofern der Pol des sozial identifizierten Körpers bekannt ist, indem er mit der *Rolle* gleichgesetzt wird, kann die schauspielerische Pendelbewegung nur zu einer Variation des Schon-Bekanntes gelangen, zu einem individuellen Ausdruck des Schon-Gewußten. Die lange Tradition, die diese Rollen-dominierte Auffassung des Schauspielers hat, hat zu jener körperbildlichen Registerbildung geführt, die die stereotype Darstellung und ihre Virtuosität auszeichnen. Das nicht mehr der Interpretation verpflichtete Schauspiel bricht nun keineswegs mit dem Pol eines sozial identifizierten Körpers in Gänze, sondern vielmehr mit der Voraussetzung, wissen zu können, worum es sich dabei handelt. Das führt zu einem ganz anderen Begriff der Rolle: „Schauspieler in meinem Sinne“, sagt z.B. Roberto Ciulli, sind jene, „die die Findung einer Rolle so ernst nehmen, als ob es sich um die Findung des eigenen Namens handeln würde. Das ist der eigentliche Sinn einer Rollenarbeit. Diese Arbeit entspricht der Entstehung einer Gesellschaft. Jedem Menschen wird mit der Geburt ein Name gegeben. Die Lebensaufgabe besteht darin, sich bewußt diesen Namen noch einmal selbst zu geben, ihn wiederzufinden, um am Ende sterben zu können. Der Schauspieler zeigt uns, was jedes Einzelnen Aufgabe ist. Dieser Selbstfindungs- und Selbsterkenntnisprozeß ist unerlässlich und darf nicht länger an andere ‚Autoren‘ delegiert werden.“⁸

5. Die Autonomie des Körperbildes

Der Film ist entstanden oder hat sich konstituiert als Schritt über eine bestimmte Schwelle – die Bühnenrampe. Die Kamera schneidet in das Gewebe einer bereits existierenden Fiktion. Diese elementare Bewegung ermöglicht und produziert die Großaufnahme, die filmische Zeit, die Parallelmontage usw., kurz die Totalität des diegetischen Inhalts, der narrativen Linie, die aus einer Vielzahl partieller Einstellungen (Sichtweisen) entsteht. In dem historischen Augenblick, wenn die Kamera sich vom Prozeniumsbogen löst, verwandelt sich die Bühnenperspektive in eine filmische Perspektive. Mit dieser Überschreitung der Bühnenrampe sind fundamentale Veränderungen im Nähe- und Distanzverhältnis des betrachtenden Auges verbunden: Der Abstand des Zuschauers zur Bühne erlaubt und bestimmt

8 Das Erfinden von Gewußtem. Gespräch mit Roberto Ciulli über Schauspielausbildung. In: Theater der Zeit, Berlin. Januar/Februar 1997, S. 32.

die Erfassung des Ganzkörperbildes. Die Kamera, die die Rampe überschreitet, erlaubt jedoch die Übernähe der betrachteten Körper. Sie gerät ihnen zu nah, und sie ist darüber hinaus, denn sie hält sich in einem fiktiven Raum auf, zu jeder nur technisch lösbaren Bewegungsform – pendelnd, höher oder niedriger schwingend – fähig. Die Fahrten ihrer Bewegungsform sind zwar nicht solche, die den dreidimensionalen Raum verlassen, aber sie begrenzen ihn auch nicht mehr als solchen. Aus diesem Grund ist im Film auch die Metaphorik des Himmels so stark oder die Logik der Träume.

Wesentlich am Punkt der Überschreitung der Rampe, „um die Kamera möglichst nah an die Schauspieler heranzurücken“ (Truffaut), ist jedoch, daß das Kameraauge mit diesem Schritt in einen fiktiven Raum vorgedrungen ist und sich mithin alle darauf folgenden Konsequenzen als Folge einer Form des *Spiels im Spiel* oder allgemeiner: der *Fiktion in der Fiktion* beschreiben lassen.

In Beziehung zu dem *Modell Emilia* bedeutet das: Die Kamera überwindet die Rampe, um genau jene Szene, die der Schauplatz der Bühne nicht zeigen kann, die in ihm wirkt wie ein inneres, verborgenes Phantasma, dennoch darzustellen. Der Film kann das, weil er die Fiktion verdoppelt. Er zieht jene Szene, die wir in *Emilia Galotti* weder sehen noch hören, mithilfe von Körperbildern ins Sichtbare. Er versieht sie mit Körperbildern. Er konfrontiert, vom Modell her, die einfache Fiktion in ihrem Innern mit ihrem eigenen Äußeren, den Körperbildern.⁹

Der Film spielt am Ort des „durchgestrichenen Körpers“. Aus diesem Grund gibt es im Film keine Körper, sondern – als Erbschaft aus dem theatralen Universum der *einfachen Fiktion* und seines Systems der Darstellung – Körperbilder. Sie erlangen im Film ihre vollständige Autonomie und entfalten in der *doppelten Fiktion* ihre rätselhafte Kraft, die, wie Lucien Sève vom Filmbild sagt, gerade daher rührt, „sich an der Oberfläche der Dinge festzuhalten.“

9 Aus diesem Grund wird das im Film autonome Körperbild häufig und übereinstimmend beschrieben als oszillierend zwischen „Spiegelung der Innenwelt“ (Intention, Emotion) und „Oberfläche“ (Reflektion).

Die Rauheit des Körpers

Variationen über ein theaterwissenschaftliches Thema

Die Theaterwissenschaft entstand im Kontext der großen Theaterreformbewegungen der Jahrhundertwende, die das moderne Regietheater begründeten, und zwar als akademische Agentin und Förderin des neuen Theaterkonzepts. Ihre Anfänge in den zehner und zwanziger Jahren zu verfolgen, ist überaus interessant; die Quellen zeichnen das Bild eines fortschrittlichen, ja mutigen Projekts. Zum ersten Mal entwickelte sich an deutschen Universitäten so etwas wie eine Wissenschaft mit Kompetenz für das Multimediale und Synthetische; die Fundamente des neuen Theaterbegriffs waren zugleich die der Gegenstandsbestimmung des Fachs: Die Aufführung wurde als szenisches Gesamtkunstwerk definiert, und sie wurde als eigenständiges, autonomes Werk vom Drama abgesetzt. Theater galt fortan nicht mehr als verkörperte Wortkunst, wichtig wurden die Korrespondenzen von Körpern, Räumen, Bildern, Klängen und Worten.

Dieser Aufbruch brach leider kläglich in sich zusammen; die Geschichte ist bekannt: Eben erst akademisch etabliert, ruhte man sich auf seinen Lorbeeren aus; die Kraft reichte noch zur Entwicklung zweier halbgarer Methödden, die auf den Namen Mimustheorie und Rekonstruktion hören. Damit begnügte man sich über fast sechzig Jahre, träumend unter der wärmenden Sonne des bildungsbürgerlich nobilitierten Gegenstands.

Auch nach der Wende zu einer – wie auch immer begründeten – kritischen Wissenschaft zum Anfang der siebziger Jahre, ging es nur langsam vorwärts, mit theoretischen Entwürfen, welche die soziologischen, strukturalistischen und hermeneutischen Denkmodelle ihrer Zeit aufnahmen und darauf Neubestimmungen ihres Gegenstandes entwarfen. Diese erste Phase der Projektierung einer Wissenschaft vom Theater (die den Namen auch verdient) dauerte bis zum Ende der siebziger Jahre. Zwei dominierende Denkschulen, zwei methodische Ansätze bildeten sich heraus: die internationale Theatersemiotik und die deutsche Interaktionstheorie, methodisch der germanistischen Rezeptionsästhetik nahe verwandt. Die Semiotiker schauten primär auf den Zeichenkosmos der Bühne, die Interaktionstheoretiker entdeckten die Zuschauer als Mitspieler. Wobei man im Rückblick

sagen muß, daß sich beide Schulen in wichtigen Punkten zum Verwechseln ähnlich waren. Die erste Ambition beider Ansätze galt der Entwicklung theatralischer Strukturformeln: das Ganze in einem Satz oder Schaubild. Der Wille, Theater auf den Begriff zu bringen, prägte die theoretischen Schriften der siebziger Jahre zutiefst.

In einem weiteren Punkt trafen sich die beiden Schulen: in der Bestimmungen einer fundamentalen Differenz Theater/Leben, die zunächst nach den Vorgaben einer klassifikatorischen Semantik dekliniert wurde: Theater sei dadurch wesentlich gekennzeichnet, daß es die Elemente der realen Welt, mit denen es spiele *verdopple, abbilde*, szenisch transzendiere. Semiotiker verfolgten dies wiederum im Hinblick auf die Bühne: Wie wird aus einem Tisch eine Burg, ein Schiff oder ein Kamel? Rezeptionstheoretiker untersuchten dies im Hinblick auf die rezeptive Sanktionierung des szenischen *Als ob*, des Prinzips der Repräsentation. In diesen Doppelungshypothesen liegt vielleicht schon der Kern jenes Problems, mit dem wir uns heute beschäftigen. Indem Theatertheorie das Eigentliche theatralischen Ausdrucks gerade dort setzte, wo Theater seine stoffliche Grundlage (fiktional) überschreite, verabschiedete sie sich nachhaltig von dieser Basis, dem Körperlichen, dem Materiellen. Die Repräsentation überwältigte die Präsentation, das Abwesende das Anwesende, die Signifikate die Signifikanten, der Sinn das Sinnliche. Die dezidierte Privilegierung des Immateriellen ist übrigens schon den ersten theatersemiotischen Versuchen der tschechischen Strukturalisten in den zwanziger Jahren deutlich eingeschrieben, Jan Mukarovsky formulierte das Leitmotiv:

„Die theoretische Aufgabe liegt [darin]: zu zeigen, daß das Theater trotz der stofflichen Greifbarkeit seiner Mittel [...] nur die Grundlage für ein unstoffliches Zusammenspiel von Kräften ist, die sich in Raum und Zeit verschieben und den Zuschauer in ihre veränderliche Spannung hineinziehen ...“¹

In den achtziger Jahren wurden diese Theorieansätze nachhaltig revidiert. Die zweite Phase der Theatertheorie war von dem Bestreben geprägt, eine Synthese semiotischer und interaktionstheoretischer Ansätze zu finden, was nicht allzu ferne lag, handelte es sich doch um eine Hochzeit nahe verwandter und sich gegenseitig ergänzender Partner. Semiologen entdeckten den Zuschauer als eigenständigen Bedeutungsfaktor, die Rezeptionsästheti-

1 Mukarovsky, Jan: Zum heutigen Stand einer Theorie des Theaters. In: Schmid, Herta; Kesteren, Aloysius van (Hg.): *Moderne Dramentheorie*. Kronberg 1975, S. 78.

ker, die sich schon fast von der Bühne verabschiedet hatten, entdeckten (wieder), daß man sich mit Fragen theatralischer Wahrnehmung nur sinnvoll befassen kann, wenn man auch das Wahrgenommene in Rechnung stellt.

Das Integrationsprogramm der zweiten Phase der Theatertheorie baut maßgeblich auf einem Leitbegriff, einer theoretischen Klammer, auf *Kommunikation*. Zwar – so lautet das Credo dieser semiologischen Hermeneutik – läßt sich, was zwischen Bühne und Saal verhandelt wird, nicht nach denotativen Einfachrastern abhandeln. Die Bühnen gelten nicht mehr als Sendestationen, die Nachrichten verschlüsseln, die Zuschauer nicht einfach als Empfänger, die Zeichen (*adäquat*) dekodieren, womöglich auch noch *ikonische*. Im Begriff der „rezeptiven Produktion“ versuchte man der Eigendynamik der „Zuschaukunst“ gerecht zu werden. Theater sei, so die Kernthese der zweiten Phase, ein offenes System, aber dennoch – ein System.² Eine minimale, für beide Seiten verbindliche Basis des Austauschs muß vorhanden sein. Konkretisationsprozesse verlaufen weder aleatorisch noch völlig determiniert. Und das heißt: Bedeutungshypothesen sind zulässig, Theater läßt sich immer noch – lesen.

Vieldeutigkeit widerspricht dabei nicht den Eigenschaften des (flexibilisierten) Kommunikationsmodells, sondern gilt als konstitutiver Faktor des *offenen Systems*. Theater verpflichtet demnach niemanden auf seine Bedeutungsintentionen; es macht indes semantische Angebote, die auf vielfältige und je individuelle Weise in den einzelnen Rezeptionsakten eingelöst werden können. Semiologische Hermeneutik denkt unbeirrt dialektisch.

„Am Prozeß der Interpretation sind (zumindest) zwei historische Variable beteiligt: *Der Geschichtlichkeit der Werke korrespondiert die ihrer Wahrnehmung*. Jede Aufführung reagiert thematisch, stilistisch oder programmatisch auf ihren Kontext. Und auch der Begriff, den wir uns vom Theater machen, steht nicht jenseits von Raum und Zeit [...] Sprechen verändert die Sprache. Das Theater verändert das Bild, das wir uns von ihm machen. Eine theatralische Weltformel anzustreben, hieße, sich aus der Geschichte zu verabschieden, hieße die dialektische Beziehung produktiver und rezeptiver Standards zu leugnen.“³

2 Folgende Schriften argumentieren in diesem Zusammenhang: Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters*. Bd. 3: *Die Aufführung als Text*. Tübingen 1983. Pavis, Patrice: *Semiotik der Theaterrezeption*. Tübingen 1988. Hiß, Guido: *Der theatralische Blick*. Einführung in die Aufführungsanalyse. Berlin 1993.

3 Ebd. S. 27

Ich möchte, Stichwort Dialektik, einen kleinen Exkurs einschalten. Derjenige, der sie im Theater gefordert und entwickelt hat, war Bertolt Brecht. Zurückblickend fällt auf, wie sehr ihm neuere Theatertheorien verpflichtet sind. Bestes (und naheliegendes) Beispiel: Manfred Wekwerths *Theater und Wissenschaft*⁴, eine der Begründungsschriften der Interaktionstheorie. Die dort postulierte radikale Aufwertung des Zuschauens ist in Brechts Konzept eines dialektischen Theaters, das ja dem Partner im Parkett die letzte Entscheidung überlassen will, deutlich vorformuliert. Brecht hat auch die Theatersemiotik stark beeinflusst, so taucht etwa – um nur ein Beispiel zu nennen – sein „Gestus“-Begriff immer dann auf, wenn es um höhergeordnete Instanzen der Zuschauselektion, um „Isotopien“, um „Sinnklammern“ geht; Stichwort: der gesellschaftliche Verweis als semantischer Leitstrahl.

Daß wir Brecht methodisch viel verdanken, wußte Roland Barthes schon früher. In einem Interview von 1964 beschrieb er Theater als „dichten semantischen Akt“. Und daß die „Materialität des Schauspiels nicht nur von einer [...] Psychologie der Emotionen“, sondern gerade von einer „Technik des Bedeutens“ abhängt, habe Brecht programmatisch und praktisch vorgeführt:

„Brecht hat das semantische Statut des Theaters mit Glanz [...] gerechtfertigt. [...] er [hat] begriffen, daß [...] Theater in kognitiven statt in emotiven Begriffen behandelt werden kann, er war bereit, das Theater intellektuell aufzufassen ...“⁵

Barthes skizziert in diesem Interview das Programm der neueren Theatertheorie gleichsam *en passant*. Man kann eines daraus ableiten: Daß wir Theater überhaupt semantisch untersucht haben, unsere Überzeugung, daß wir es im Theater mit einer *polyphonen* Sprache zu tun haben, *Sprache* gerade nicht im metaphorischen Sinne verstanden, – dieser Konsens der Theatertheorie vor dem Einbruch der *Postmoderne* ist nicht naturgewachsen, sondern selbst Resultat einer historischen Konstellation. Der theatralische Horizont der siebziger und achtziger Jahre war von Brecht maßgeblich geprägt – und auch begrenzt. Auch hier reagierte eine Theorie auf eine Praxis. Wahrscheinlich haben wir uns als Wissenschaftler auf das *Theater des wissenschaftlichen Zeitalters* enger bezogen, als wir es vermuteten: auf ein Theater-

4 Wekwerth, Manfred: Theater und Wissenschaft. München 1974.

5 Barthes, Roland: Literatur und Bedeutung. In: Ders.: Literatur oder Geschichte. Frankfurt/M. 1969, S. 103.

modell, das seine gesellschaftlichen Ambitionen qua *Kommunikation* verwirklichen wollte, dem Logos tief verpflichtet.

Und nicht nur in meinem eigenen Fall ging diese scheinbare Selbstverständlichkeit des Bedeutens soweit, daß womöglich grundlegende Aspekte des Theaters, das Materielle und Sinnliche, zunächst unter *ferner liefen* verbucht wurden. Der zweiten Phase der Theatertheorie gelang durchaus die Integration, Dynamisierung und Flexibilisierung der starren Modelle der Anfänge. Zwar handelten die achtziger Jahre an Stelle von fragwürdigen Ikonizitätskonzepten elaborierte Text- und Diskursbegriffe. Doch der Blick in die textlinguistischen und hermeneutischen Lehrbücher war zunächst präziser als der auf die Bühnen (das körper- und bildintensive Theater ist keinesfalls eine Erfindung der achtziger und neunziger Jahre). Abwesend blieb auch hier, was auf den Bühnen anwesend ist. Nur Inhalte zählten. Theaterwissenschaft wollte jenem *semantischen Statut* gerecht werden und merkte nicht, daß sie sich an einem historischen Spezialfall abarbeitete. Die Ironie dieser Geschichte liegt nicht zuletzt darin, daß uns im Zeichen des kommunikativen Stückeschreibers aus Ulm wieder einholte, wovon wir uns längst verabschiedet wähten, die Literaturwissenschaft, und sei es in ihren Methoden.

Die Theatertheorie der zweiten Phase, die eben erst gelernt hatte, jenem „semantischen Statut“ gerecht zu werden, wurde schließlich durch Bühnenergebnisse aufgeschreckt, die es radikal aufkündigten, die sich kategorisch der Deutbarkeit verweigerten. Mitte, Ende der achtziger Jahre war es einfach nicht mehr zu übersehen: Brecht bildete nicht mehr die Speerspitze des Theaters. Das abstrakte Bilder- und Tanztheater, Wilson, Freier, Bausch beherrschte die Bühnen und die Feuilletons, später wurden Castorfs wilde, Marthalers melancholische Attacken wider den Sinn Tagesgespräch, Schleefs brachiale Bewegungschöre brachten die Fundamente der Repräsentation ins Wanken; fast schon eine Katastrophe war die Zusammenarbeit von Heiner Müller und Bob Wilson. (Auch Peter Stein verabschiedete sich von Brecht, allerdings in Richtung Stanislawsky). Neuenfels machte die Opernhäuser unsicher. Nirgendwo war mehr Halt, und die elaborierten semantischen Modelle wollten nicht mehr auf Theaterformen passen, die sich der Deutbarkeit provokativ verweigerten. Sie waren inspiriert durch Brecht, und sie paßten auf Brecht, nicht mehr und nicht weniger.

Anstöße, die unser Denken in Fluß brachten, gingen von der Philosophie aus, auch hier primär unter *postmodernen* Vorzeichen. Weite Teile der Geisteswissenschaft hatten sich früher damit befaßt: Die traditionellen,

letztlich im Projekt der Aufklärung, des dialektischen Denkens entwickelten Begriffe der Bedeutung, des Sinns, der Kommunikation wurden in Frage gestellt. Entweder – Lyotard selbst lieferte das erste Beispiel – auf der Basis eines an sich selbst verzweifelnden Marxismus, oder, das wäre, vereinfacht, Derridas Position, als Spielform einer radikalen Sprachkritik, der die Struktur selbst unter den Händen zerrinnt. Sollte – so unsere Frage – die Sinnverweigerung auf den Bühnen etwas mit diesen philosophischen Ansätzen und Diagnosen zu tun haben?

Wir rezipierten die Medientheorie der zweiten Generation, etwa Baudrillard, Bolz, Kittler und Welsch, die in ihrem Denken auf eine massenmedial geprägte Welt zu reagieren suchen, in der die *die Wirklichkeit selbst immer fiktionaler*, die *Realität zur Software*, die Kategorien von Sein und Schein in der Omnipräsenz der Simulation obsolet würden.⁶ Schien hier nicht das Theater besonders angesprochen, als Institut, in dem über Jahrhunderte das Verhältnis von Sein und Schein exemplarisch verhandelt wurde?

Und wir tasteten uns, neue Bücher im Kopf, wieder an die nachbrechtischen Spektakel heran. Wäre der Zusammenbruch des dialektischen Theaters kein böser Wille, keine Dekadenzerscheinung, keine Konterrevolution, sondern womöglich eine sensible Reaktion von Theaterschaffenden auf die Bedingungen einer durch und durch mediatisierten Welt, die eben nicht mehr die von Brecht ist. Traten da womöglich stampfende, tobende, schreiende Körper auf den Bühnen gegen die Übermacht der elektronischen Bilder an? Wären jene Regisseure so etwas wie praktische Philosophen? Und zwar solche, die auf die schöne neue Multimedia-Welt durchaus adäquater reagieren können als die schreibende Zunft, nämlich mit synästhetischen Ausdrucksmitteln!

Als zeitgemäße Vertreter einer traditionellen Denkschule, die Lyotard auf die Formel einer „historischen Hermeneutik des Sinns“ gebracht hatte, standen Theoretiker der zweiten Phase plötzlich im Regen: dialektische Unholde, suchend nach Kausalitäten, Strukturen und Synthesen, die Differenzen vergewaltigend, Totalitaristen der Elfenbeintürme. Die Krise schüttelte uns durch. Sollten wir unser Handwerkszeug wegwerfen? Sollten wir *absolut postmodern* werden? Oder sollten wir verstummen? Was macht das hermeneutische Subjekt, wenn ihm sein Reich genommen wird, wenn sein Selbstverständnis sich als falsch erweist?

6 Welsch, Wolfgang: Ästhetisches Denken. Stuttgart 1990, S. 57 f.

Im Rahmen dieser Entwicklung trat, gerade im theoretisch-methodischen Feld, eine Dimension des Theaters wieder ganz in den Vordergrund, die lange vernachlässigt, ja verdrängt war. Der Zusammenbruch der Repräsentation leitete den Blick auf die Präsentation, die Krise des Sinns legte das Sinnliche frei. Befreit vom *semantischen Statut* traten einige Dinge dorthin, wo sie hingehören, nämlich ins Rampenlicht: die Körper der Schauspieler, das Körperliche, Materielle, Sinnliche der Bühne schlechthin.

Die Körper dringen derzeit in alle Bereiche der Theaterwissenschaft vor. Theatergeschichtliche Forschung wendet sich heute gerade solchen Avantgardetraditionen zu, die bis weit in die achtziger Jahre – eben qua Brecht-Dominanz – kaum rezipiert wurden, ja ideologisch verdächtig waren. Ich meine die Reformen Wagners, des Symbolismus, der Stilbühne, die radikal-ästhetischen Ansätze Meyerholds, Tairows, Wachtangows, den frühen Max Reinhard. Ich meine das Theater der Futuristen, Dadaisten und Surrealisten, die abstrakten Versuche Schlemmers und Kandinskys, das schwarze Theater Antonin Artauds. Man ortet hier Vorläufer gegenwärtiger Entwicklungen, Vorläufer des abstrakten, antireferentiellen, antisubjektiven, körperbewußten Theaters der Gegenwart; zum Beispiel im Hinblick auf die radikale Ablehnung mimetischer Prinzipien oder auch im Hinblick auf subjektkritische Positionen, die etwa den symbolistischen Theatertheorien Maeterlinks, Mallarmés und Craigs eingeschrieben sind. Mit neuem, vielfach kulturwissenschaftlich geprägtem Interesse werden die historischen Versuche verfolgt, das Theater zu *retheatralisieren*, und das heißt: von der Dominanz der Sprache zu befreien.⁷ Sprachkritische Ambitionen sind vielen Theateravantgarden eingeschrieben, sei es im Hinblick auf antidramatische Positionen, sei es im Versuch, das dramatische Element in rauschhaften szenischen Gesamtkunstwerken aufzuheben, sei es im Hinblick auf die Begründung einer theatralischen Ästhetik des Erhabenen, die Theater zum Instrument einer überbegrifflichen Erfahrung umbauen wollte, jenseits des Rationalen, jenseits der Zwangsherrschaft des Logos, diesseits der Aufklärung.

In diesem Zusammenhang gibt es diskrete Parallelen zwischen historisch-avantgardistischen und *postmodernen* Positionen. Für Artaud galt textgebundenes Theater, wörtlich, als „Pervertierung des Theaters“. Der Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann fordert die Emanzipation des Szenischen und Theatralischen vom allzu engen bildungsbürgerlichen Konzept

7 Vgl. etwa: Mennemeier, Franz Norbert und Fischer-Lichte, Erika (Hg.): Drama und Theater der europäischen Avantgarde. Tübingen 1994; und: Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): Theateravantgarde: Wahrnehmung – Körper – Sprache. Tübingen/Basel 1995.

der „mise-en-scène des Schrifttextes“.⁸ Für Derrida ist die Szene „theologisch, sofern sie durch die Sprache [...], durch einen Willen zur Sprache, durch das Ziel eines ersten Logos beherrscht wird, der dem theatralischen Ort nicht angehörend, ihn von ferne beherrscht.“⁹ Auch Lyotard analysiert Sprache als Herrschaftsinstrument, erträumend ein Theater, das sich noch der letzten Merkmale des Logos entledigt: „Wo man die Zeichenbeziehung [...] abschafft, wird folglich die Herrschaft des Dramatugen+Regisseurs+Choreographen+Bühnenbildners über die angeblichen Zeichen und die angeblichen Zuschauer unmöglich.“¹⁰

Deutlich werden hier argumentative Strategien entwickelt, die, das Sinnliche an das Unsagbare knüpfend, eine Ästhetik des Erhabenen als prädestiniertes Spielfeld des Theatralischen einklagen. Die Argumente bauen dabei auf einem System binärer Zuordnungen, auf der Opposition von „Sprachlichem-Unstofflichen-Zwanghaften“ und „Unsagbarem-Sinnlichen-Freien“, wobei ersteres letzteres ausgrenze. Die sprachliche Seite steht dabei für das Konventionelle, Kausale und Narrative. Und das utopisch-ästhetische Potential des Theaters liege zuerst in der sinnlichen Durchschlagung des Sprachlich-Erstarrten. Das kritische Potential der Aufführung präsentiert – in einem Wort – nicht mehr die Fabel, sondern ihre Auflösung.

Wie auch immer man dies beurteilen mag – grundsätzlich gilt für theatralische Sprachkritik in Vergangenheit und Gegenwart, in Theorie *und* Praxis: Je stärker der Einfluß der Sprache beschnitten, je nachhaltiger sie ver-teufelt wird, desto stärker profilieren sich dabei die Körper. Sei es, daß sie einfach deshalb auffallen – wie bei Edward Gordon Craig – weil sie (einem dezidiert metaphysischen Projekt) im Weg stehen, sei es, daß sie – wie bei Meyerhold – zum rhythmischen Zentrum eines tänzerisch aufgefaßten szenischen Werkes werden, sei es, daß sie durch physisch unmittelbare Wirkungen, durch Schmerz und Schrei aus ihren zivilisatorischen Zwangsjacken befreit werden sollen – wie bei Artaud und seinen Schülern.

Die Auseinandersetzung mit Theaterformen, die, wie Ulrike Haß es einmal prägnant formuliert hat, „Kritik des Sinnes durch die Sinne“ leisten, ist in vollem Gange. Dies betrifft – ich sage es am Rande – auch die Auseinandersetzung mit dem Körper des Zuschauers. Auch die verschütteten Tradi-

8 Lehmann, Hans-Thies: Die Inszenierung: Probleme ihrer Analyse. In: Zeitschrift für Semiotik, 1989, Bd. 11, S. 29 – 49.

9 Derrida, Jaques: Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation. In: Ders.: Die Schrift und die Differenz. Frankfurt/M 1972, S. 355.

10 Lyotard, Jean-François: Der Zahn, die Hand. In: Essays zu einer affirmativen Ästhetik. Berlin 1980, S. 25.

tionen des dionysischen Theaters finden wieder Beachtung, jenes Theaters, das die Rekonstruktion der griechischen Tragödie via Massen und Nerven probierte. Das reicht vom *Ring des Nibelungen*, über Max Reinhardts Massentheater, über die szenischen Aufmärsche der russischen Revolution, über Piscators exorbitante Agitprop-Revuen, bis hin zu Thingspiel und anderen Formen öffentlicher Selbstinszenierungen (nicht nur) totalitärer Systeme.

Grundsätzlich gilt das Sinnliche der Bühne nicht mehr als Krücke zum Transport vorgefertigter Botschaften, es rückt als konstitutiver Teil des Theaters in den Mittelpunkt. Erika Fischer-Lichte:

„Das Theater hat im Zuge [...] seiner Selbstreflexion in den letzten dreißig Jahren derart unterschiedliche ästhetische Verfahren entwickelt, daß jeder Versuch, sie deskriptiv oder auch funktionsanalytisch auf einen gemeinsamen Nenner bringen zu wollen, von vornherein zum Scheitern verurteilt ist. In einer Hinsicht allerdings stimmen sie auffallend überein. Sie markieren nachdrücklich die spezifische Materialität der theatralischen Kommunikation, die sie zum Teil geradezu provozierend ausstellen: Ihre Räumlichkeit, ihre Körperlichkeit, ihre Lautlichkeit.“¹¹

Auf dieser Einsicht bauen Argumente (wiederum von Praktikern und Theoretikern!), die sich im Überblick auf eine chiasmatische Formel bringen lassen. Ungefähr: Solange die Welt *real* war, konnte ihr das Theater den (kritischen) Spiegel vorhalten, qua Fiktion. Wenn sich jedoch *Welt* in [Baudrillard'schen] Simulationen auflöst, läuft der Hase in Gegenrichtung: eben als Kritik des medial korrumpierten Sinns durch die leuchtenden Körper der Bühne. Auch hier wird das Materielle des Theaters als heilsames Potential gedeutet, in diesem Fall nicht als Resistance wider den Logos; die Formel heißt: *Nahsehen als Rettung vor dem Fernsehen*. Im Theater sammle sich die Bewegung gegen die allgemeine Mediatisierung oder – wie Heiner Müller einmal sagte – „Theatralisierung der Wirklichkeit“, selige „Inseln der Unordnung“ (noch einmal Müller) schwimmen im Meer des digital Geordneten.¹²

Betroffen von der Renaissance der Körper ist zuletzt jener Bereich der Theaterwissenschaft, der sich – wie gesagt – nachhaltig auf Konzepte des

11 Fischer-Lichte, Erika: *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*. Tübingen/Basel 1993, S. 419.

12 Gerade an diesem Punkt wird Theater bisweilen geradezu emphatisch stark gemacht gegenüber dem Kino, der *reproduzierbaren* Kunst, dem vorgeblich Nicht-Auratischen. Anders ausgedrückt: Das „Nahsehen-als-Rettung-vor-dem-Fernsehen“-Argument steht klar in der Tradition theatralischer Selbstbehauptungsstrategien, die zuerst (in den zehner und zwanziger Jahren) gegenüber dem Kino entwickelt wurden.

Sprachlichen (nämlich in Gestalt linguistischer Methoden-Vorbilder) eingelassen hatte: Aufführungsanalyse. Noch in den achtziger Jahren galt sie als das prädestinierte Instrument der Theaterwissenschaft, zugleich als Zentrum und Ziel – aus dieser Position ist sie heute entlassen. Dennoch lohnt sich ein kleiner Ausblick; denn Aufführungsanalyse ist mit den sinnlichen Dimensionen des Theaters vielleicht am nachhaltigsten konfrontiert.

Methodiker reagierten auf das Mißtrauen an den Konzepten der Bedeutung und der Kommunikation zunächst durch charakteristische Denkbewegungen, die Methodendiskussion wich gleichsam nach unten aus. Auch in diesem Feld wurde entdeckt oder wiederentdeckt, wofür der Begriff „Materialität der Bühne“ steht, ihre räumliche, sinnliche, körperliche Eigendynamik, ein Spielfeld (womöglich) diesseits der Semiose. Hans-Thies Lehmann hat sich in diesem Sinne geäußert. 1989 sprach er sich nachdrücklich dagegen aus, „Theater als Zeichenprozeß auf die Mitteilung verbalisierter Inhalte zu reduzieren“ und dabei alles zu übergehen, was „begrifflos“ oder „vorbegrifflich“ mitschwingt:

„Theater ist [...] weniger als Kommunikation, vielfach vergleichbar dem „Ausdruck“, den eine [...] Kombination von Tönen, Linien, Farben, ein optisch-akustischer *Rhythmus* [Hervorhebung G. H.] erzeugt; und es ist mehr als Kommunikation: nämlich [...] das Begehren nach einer weitergehenden, mimetischen, jenseits der Alltagsmünze der Konversation realisierten Gestalt des Austauschs.“¹³

Und der Aufsatz schließt mit einem Abschnitt, der fast schon so etwas wie das Programm einer Aufführungsanalyse diesseits und jenseits des Semantischen enthält, indem er dafür plädiert, den Blick „auf das Moment des Intentionlosen, der libidinösen Besetzung von Vorgängen, der sinnlichen Materialität aller Signifikanten“ zu leiten. Einer Materialität, die es „nicht zuläßt, von der Körperlichkeit jener Dinge, Strukturen und Lebewesen abzusehen, mit deren Hilfe Bedeutungen im Theater entstehen.“¹⁴

Hier sind die beiden Größen angesprochen, mit denen sich die Methodensuche auseinandersetzt: Das ist zum einen die *Materialität* der Bühne. Daran knüpfen sich – Lyotard hat das an anderer Stelle schon vorgedacht¹⁵ – freudianische Vorstellung des Libidinösen: der Schauspielerkörper als Generator einer erotischen Energie, die Bühne und Saal durchflutet – eben

13 Lehmann, Hans-Thies: Die Inszenierung: Probleme ihrer Analyse. S. 47.

14 Ebd., S. 48.

15 Vgl.: Lyotard, Jean François: Der Zahn, die Hand.

vor allem Begrifflichen. Und Lehmann exponiert auch den anderen Zentralbegriff, den Praktikern ist er lange schon geläufig, den Theoretikern kaum: Rhythmus. Auch dieser Begriff ist mit der Hoffnung verknüpft, einen Ansatz zu finden, der es erlauben soll, das raumzeitliche Pulsieren der Bühnenpolyphonie zu erfassen, noch diesseits der Repräsentation.

Auch Patrice Pavis, der über zwanzig Jahre hinweg nach einem semiologischen Zugriff auf die Aufführung gesucht hat, plädierte für eine Rückkehr zu den Signifikanten. Der Materialität der Bühne gerecht werden, das heißt bei Pavis wörtlich: das „unbekannte Wesen Schauspieler“ erkunden. Und ein nicht kleiner Teil seiner Überlegungen entwickelt Aufführungsanalyse qua Schauspielertheorie. Pavis bringt diese körperbezogenen Fragen auf einen Nenner: „Subpartitur“ heißt er. Und das Präfix *Sub* bringt wieder auf den Punkt, worüber ich rede: die analytische Unterschreitung des Semantischen, des Kommunikativen. Wenn es indes eine Subpartitur gibt, dann muß es auch eine Partitur geben. Auf dem Subsemiotischen wächst das Semiotische, das Pavis nicht eigentlich abschaffen, wenngleich in seinem Untergrund verankern will. In einem Vortrag (FU Berlin 1993) faßte er dies in folgende Worte: „Man muß die Aufführung beschreiben, als etwas zwischen Semiotisierung und Entsemiotisierung, wobei die erotische Energetik so lange wie möglich im Auge behalten werden muß“. Und was er für die Analyse der *Partitur*, also des Sinnhaften vorschlug, bringt ebenfalls eine neue Qualität ins Spiel. Der musikalische Begriff ist hier kein Zufall. Auf Konkretisation, Isotopie, Korrespondenz, auf das Instrumentarium der zweiten Phase, zielt das angedachte Verfahren nur in zweiter Linie. Im Vordergrund steht ein Vektorenmodell, das die Vernetzung von Partitur und Subpartitur untersuchen will entlang elementarer Prozesse der Verschiebung und Verdichtung, der Spannung-Entspannung, Intensivierung-Lockerung. „Theorie der vektorischen Begierde“ heißt dieser janusköpfige Ansatz, der die Grenzen des Vermessbaren in bislang kaum zugängliche Bereich zu erweitern sucht.¹⁶

Daß wir uns um die Dimension des Materiellen kümmern müssen, den Theaterprozeß beschreibend als einen Prozeß von Semiotisierung und Desemiotisierung, das ist fast schon das Credo der neuesten Tendenzen der Aufführungsanalyse. Dabei durchläuft methodisches Denken eine charakteristische Bewegung: *Postmoderne* Denkanstöße führen zunächst zur Ausweichbewegung *nach unten*, in einen (scheinbar) gesicherten Bereich, in dem

16 Patrice Pavis hat diese Überlegungen soeben in Buchform publiziert: *L' Analyse des Spectacles*. Paris 1996.

sich die Probleme der Kommunikation und der Bedeutung womöglich nicht stellen. Sobald dieses Materielle theoretisch postuliert ist, wird das Semantische darüber rekonstruiert. Aufführungsanalyse läuft dabei womöglich Gefahr, auf das Verschwimmen des *semantischen Status* mit Konzepten eines ganzheitlichen Sinns zu reagieren: Geist plus Körper. Ich denke, man sollte hier vorsichtig sein. Die Konfrontation des theatralischen Blicks mit den Körpern auf der Bühne berührt elementare Fragen, auf die auch die Philosophie keine einfachen Antworten bereithält:

War uns das Semantische, war das, was wir für Bedeutung hielten, jemals zugänglich ohne den materiellen Unterbau? Setzten wir mit unseren Bedeutungshypothesen immer nur an der *oberen Hälfte* der Zeichenprozesse an, oder war unsere Semantik nicht immer schon durch das Körperliche mitgeprägt?

Können wir – als kognitive Wesen – diesen Unterbau überhaupt vom Überbau trennen, können wir *der Metaphysik entrinnen*, indem wir uns auf eine Physik berufen, von der wir nicht wissen, ob sie uns überhaupt ungefiltert (a priori) zugänglich ist?

Trägt der Begriff der „Materialität der Kommunikation“ nicht den Widerspruch in sich? Gerade weil er – und hier sehe ich das erkenntnistheoretische Problem – hinter die grundlegende Kantische Einsicht über die Trennung des Bewußtseins von den Dingen zurückfällt. Landen wir nicht wieder bei Schopenhauer: die Welt als Wille und Vorstellung, die Aufführung als Energetik und Sinn?

Wenn das beschworene Materielle zugleich das Nichtkommunizierbare (*Unsagbare*) wäre, wie sollen wir es dann – etwa in einem ganzheitlichen Diskurs – überhaupt kommunizieren können? Der Eindruck, daß in unseren Analysen das Materielle verloren gehe, entsteht er nicht vielleicht dadurch, daß in der verbalen *Übersetzung* einer ästhetischen Erfahrung bestimmte Bereiche dieser Erfahrung einfach nicht transportabel sind?

Bedeutet die Einsicht in die (beschreibungs-)sprachlichen Grenzen des analytischen Projekts schon seine Aufgabe – wie es z. B. diejenigen vertreten, die eine Ästhetik des Erhabenen theaterwissenschaftlich einklagen? Oder sollten wir versuchen, das Spannungsfeld zwischen Sagbarem und Unsagbarem produktiv zu machen, die Herausforderung annehmen, den Tanz (mit den Begriffen) wagen?

Was läßt sich einer Entwicklung entgegensetzen, die womöglich Gefahr läuft, semantische gegen körperliche Positivitäten und Proklamationen auszuwechseln? Was die Aufführungsanalyse betrifft, liegt eine Möglichkeit

darin, sie (als Auseinandersetzung mit ästhetischen Fragen auch des institutionalisierten Gegenwartstheaters) schlichtweg auszuklammern. Neuere kulturwissenschaftlich orientierte Ansätze zur Theatralitätsforschung neigen dazu; Helmar Schramm: „Alles in allem richtet sich mein begriffsgeschichtliches Interesse an ästhetisch-philosophischen Aspekten von Theater nicht primär auf abgelebte Kunstmodelle, sondern auf theatralische Seiten des gesellschaftlichen Lebens“.¹⁷ Auch Joachim Fiebach interessieren weniger ästhetische Phänomene, sein Interesse richtet sich dezidiert auf „symbolisches Rollenverhalten“ im allgemeinen gesellschaftlichen Feld: „Wendet [die Theaterwissenschaft] ihre Energie [...] an die nicht-disziplinäre Untersuchung allgemeinerer historisch signifikanter kultureller Prozesse, wenn auch *nur* unter dem Blickwinkel von Theatralität, könnte sie sich nicht nur überlasten. Es mag auch scheinen, als wollte oder sollte sie sich als Disziplin selbst auslöschen.“¹⁸ (Ich halte – dies am Rande – kulturwissenschaftliche Fragestellungen in der Theaterwissenschaft für wichtig und sinnvoll – ebenso wichtig und sinnvoll indes wie zum Beispiel medientheoretische und ästhetische.)

Ich habe auf die Körperfragen (die grundsätzlich in allen Bereichen und Feldern der Theaterwissenschaft von Belang sind) keine verbindlichen Antworten. Ich kann hier nur andeuten, wie ich auf diese Herausforderung reagiere. Jener Gefahr, das Körperliche als Positivum zu postulieren (und es womöglich auch noch zu glorifizieren, als gäbe es keinen Tod), begegne ich mit dem Versuch, es zu historisieren. Auch ich habe mich in den letzten Jahren im Bereich der historischen Avantgarden getummelt und dabei zumindest eines gelernt: *Der Körper ist immer etwas anderes*. Etwas, das sich metaphysisch oder politisch fassen läßt, etwas Schönes, etwas Häßliches, etwas zu Vitalisierendes oder etwas, das man am besten in eine Maschine verwandelt. Die Körperkonzeptionen wechseln in unserem Jahrhundert (nicht nur im ästhetischen Bereich!) so schnell wie Begriffe, Stile, Ideologien. Ich würde die These wagen, daß sich vielen avantgardistischen Ansätzen geradezu ein Kampf um bestimmte Körperkonzepte eingeschrieben hat (was kein Wunder ist, da die Bühne ein prädestiniertes Forum zu Beleuchtung von Körpern darstellt). Diese Körpergeschichte, die der Theatergeschichte unse-

17 Schramm, Helmar: Theatralität und Öffentlichkeit. Vorstudien zur Begriffsgeschichte von „Theater“. In: Barck, Karlheinz (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Studien zu einem historischen Wörterbuch. Berlin 1990, S. 205.

18 Fiebach, Joachim: Zur Geschichtlichkeit der Dinge und der Perspektiven. Bewegungen des historisch-materialistischen Blicks. In: Möhrmann, Renate (Hg.): Theaterwissenschaft heute. Berlin 1990, S. 385.

res Jahrhunderts zentral eingeschrieben ist, offenbart zuletzt ein Paradox: Obwohl wir Körperwesen sind, ist uns kein universaler Begriff vom Körper gegeben; Theater spitzt hier zu, was auch die Geschichte der philosophischen, biologischen, ja sogar der medizinischen Körperkonzepte prägt.

Ich möchte daneben die sprachlich-pointierte Auseinandersetzung mit den Spielen der Bühne nicht aufgeben, wobei ich die Spannung zwischen Sagbarem und Unsagbarem, meinerwegen die zwischen Sprachlichem und Körperlichem, nicht als Anlaß zum Verstummen begreife, sondern als Herausforderung für wissenschaftliche Kreativität, als Ansporn, als Einladung. Ich halte es (noch einmal) mit Roland Barthes, der einen der für mich schlüssigsten Beiträge zum Sagen des Sinnlichen formuliert hat. Den Titel dieser Schrift habe ich, leicht modifiziert, meinem Vortrag überschrieben, ich meine „Die Rauheit der Stimme“. Das Unsagbare, über das Barthes schreibt, ist die Musik; doch man kann das problemlos auf Bühne und Leinwand übertragen:

„Anstatt die Sprache über Musik direkt verändern zu wollen, wäre es angebrachter, das musikalische Objekt als solches, wie es sich der Rede anbietet, zu verändern: die Wahrnehmungs- oder Erkenntnisebene zu modifizieren: den Berührungstreifen zwischen Musik und Sprache zu verlagern.“¹⁹

19 Barthes, Roland: Die Rauheit der Stimme. In: Ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Frankfurt/M 1990 S. 270.

Dominique Blüher

Französische Ansätze zur Analyse der filmischen Figur – André Gardies, Marc Vernet, Nicole Brenez

Im Gegensatz zu anderen Aspekten des Kinos lassen sich in Frankreich, wie augenscheinlich in anderen Ländern auch, nur recht wenig eigentlich theoretische Ansätze zur Analyse der filmischen Figur finden. Es ist ein relativ braches Forschungsfeld oder war ein relativ braches Forschungsfeld, denn gegenwärtig kann man ein verstärktes Interesse an dieser Fragestellung bemerken.¹ In diesem Zusammenhang scheint es mir interessant und wichtig, drei französische Autoren und Ansätze vorzustellen, die im deutschsprachigen Raum sicher wenig oder gar unbekannt sind: In seinem eher allgemein semiotisch ausgerichtete Artikel „L'acteur dans le système textuel du film“² klärt André Gardies eine Reihe von gängigen Begriffen (wie Aktant, Figur, Rolle oder Schauspieler) zur Beschreibung der filmischen Figur. Der Artikel „Le personnage de film“³ von Marc Vernet legt, ausgehend von Philippe Hamons Studie der Figur im Roman, Grundlagen zu einer narratologischen Analyse der filmischen Figur. Dahingegen interessiert sich Nicole Brenez in ihren Arbeiten⁴ für die eigentlich darstellende Funktion des Körpers und des Spiels der filmischen Figur.

Vorweg möchte ich noch eine Vorbemerkung hinsichtlich der Begrifflichkeit machen. Aus dem relativen Mangel an Arbeiten zur filmischen Figur folgt in gewisser Hinsicht, daß es keine einheitliche Begrifflichkeit zur Beschreibung ihrer verschiedenen Aspekten gibt. So bezeichnen Begriffe wie *personnage*, *rôle* oder *acteur* – je nach Autor – zum Teil ähnliche, zum Teil verschiedene Phänomene. Hinzu kommen hier noch Übertragungsprobleme

1 So fand, abgesehen von der GFF-Tagung im Oktober 1996 in Marburg, im November 1996 ebenfalls ein Kolloquium zum Thema „Die menschliche Figur im (Spiel-)Film“ am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich. Vgl. auch IRIS – Revue de théorie de l'image et du son, No. 24, Paris 1997.

2 Gardies, André: L'acteur dans le système textuel du film. In: Etudes Littéraires, Vol. 13, April 1980, Nr. 1, S.71-108.

3 Vernet, Marc: Le personnage de film. In Iris, 1986, Paris, Nr. 7, S. 81-110.

4 Ich werde mich hier insbesondere auf zwei Vorträge von Nicole Brenez beziehen: „La nuit ouverte : Cassavetes, l'invention de l'acteur“ und „Le jeu de l'acteur et son instrumentation analytique: étude de cas“ 3.4.1996. Ersterer wurde ebenfalls in: Le théâtre dans le cinéma (Paris: Cinémathèque française, 1992/93, S. 89-102) veröffentlicht.

der französischen Begriffe ins Deutsche, denn die semantischen Felder der französischen Bezeichnungen decken sich natürlich nicht wirklich mit den deutschen. So der für uns hier zentrale Begriff *personnage*, ich habe ihn mit „Figur“ wiedergeben. Neuerdings verwenden aber auch Autoren mit einem ikonisch-plastischen Ansatz, wie Jacques Aumont oder Nicole Brenez, *figure* im Sinne von Figur/Gestalt im Unterschied zu *personnage*, im Sinne von Figur/Person oder narrative Funktion der Figur.

Weniger zentral in unserem Zusammenhang hier sind die Bedeutungen und Übersetzungen von dem französischen Begriffspaar *acteur/comédiens*. Ich habe *acteur* mit „Darsteller“ wiedergegeben und *comédiens* mit „Schauspieler“. Die meisten Autoren verwenden die beide Begriffe synonym, doch kann man sie von einander unterscheiden. Eine erste Unterscheidung führt auf Diderot⁵ zurück, der zwischen dem *acteur* – dem Darsteller, der nur in der Lage wäre, gewisse Rollen, die seinem Typ, Gestalt, Habitus, Mimik usw. entsprechen, zu übernehmen, d.h. Rollen, die in gewisser Hinsicht mit seiner „Person“ übereinstimmen, und dem *comédiens*, dem Schauspieler, unterscheidet. Letzterer kann sich, dank seiner Berufserfahrung, idealerweise in alle Rollen hineinversetzen, sein Typ und seine „Person“ sind als solche nicht zur Rollengestaltung notwendig. Der Unterschied kommt vielleicht am krassesten in der Opposition Berufsschauspieler und Laiendarsteller zum Ausdruck.⁶

Die Unterscheidung von *acteur* und *comédiens* kann aber auch dazu dienen, mit *acteur* die dramaturgische Funktion, den Protagonisten im Handlungsablauf, den Handlungsträger zu bezeichnen, im Gegensatz zu *comédiens*, der den Schauspieler als soziale Person meint, die immer in gewisser Weise hinter der fiktiven Rolle, die sie verkörpert, spürbar ist.⁷

I

Der Verdienst des Artikels „L'acteur dans le système textuel du film“⁸ von André Gardies beruht zu allererst darin, daß er gewisse Klarheit in die zur Verfügung stehende Begrifflichkeit gebracht hat, indem er die verschiedenen Komponenten unterschieden und die Ebenen herausgearbeitet hat, auf welchen sich diese voneinander abgrenzen. In dieser Hinsicht ähnelt sein Artikel dem sicher bekannten Text „Body, Voice“ von Stephen Heath, in

5 Diderot, Denis: *Paradoxe sur le comédien* (1830). Paris: Flammarion 1981.

6 Eine Unterscheidung, die wir andererseits ebenfalls von Béla Balázs kennen.

7 Pavis, Patrice: *Dictionnaire du théâtre*. Paris: Messidor/ Editions Sociales 1987.

8 Gardies, André: *L'acteur dans le système textuel du film*. S.71-108.

welchem dieser fünf „Instanzen oder Kategorien“ zur Beschreibung des „Leinwandmenschen“ entwickelt hat.⁹ Interessant scheint uns auch sein Ansatz, die Verflechtung der verschiedenen Komponenten in einer aktoriellen Instanz oder Figur anzugehen, auf die wir später noch zurückkommen werden, auch wenn dieser Ansatz leider etwas zu programmatisch geblieben ist.

Gardies unterscheidet zwischen den vier folgenden Komponenten:

- *actant* / Aktant
- *rôle* / Rolle
- *personnage* / Figur
- *comédien-acteur* / Schauspieler-Darsteller.

Zwei Vorbemerkungen: 1. Gardies verwendet *acteur* und *comédien* als Synonyme. Er macht also keinen Unterschied zwischen einem Schauspieler, der das Schauspiel professionell erlernt und zu seinem Beruf gemacht hätte, und einem Darsteller, den, wenn man so sagen kann, der Zufall auf die Leinwand gebracht hätte. 2. In einem ersten Schritt unterscheidet er ebenfalls noch den Helden (*héros*), doch hält er an diesem als einer spezifischen Komponente nicht länger fest, sondern qualifiziert ihn als eine Untergruppe der Figur, da der Held in der Diegese eine identische Funktion innehat wie die Figur.

Der Aktant (*actant*), im Sinne Greimas, betrifft die semantische Tiefenstruktur des Films. Er ist eine abstrakte und logische Konstellation, die unabhängig von den konkreten Verkörperungen an der Textoberfläche ist, oder, anders gesagt, ein Aktant kann durch verschiedene Figuren (*personnages*) verkörpert werden. Auch ist die Repräsentation des Aktanten, auf der Ebene der Oberflächenstruktur, in keiner Weise notwendigermaßen anthropomorph.

Die Rolle (*rôle*) ist eine soziokulturelle Einheit, die außerhalb des einzelnen Werkes und Mediums – Film, Theaterstück, Roman usw. – existiert. Sie hängt vor allem von den verschiedenen Genres ab und wird von diesen geformt. So ist die Rolle des Dieners in einer Komödie nicht dieselbe wie die in einer Tragödie (wo der Diener oft dem Vertrauten ähnelt). Die charakteristischen Eigenschaften für diese soziokulturelle Einheit werden vor allem durch den außertextuellen Kontext bestimmt.

Die Figur (*personnage*) unterscheidet sich von der Rolle dadurch, daß sie nur in einer bestimmten Fiktion oder Erzählung existiert, wo sie durch die

9 Heath, Stephen: „Body, Voice“. In: Questions of Cinema. London 1981, S. 176-193.

jeweiligen konkreten Ereignisse, Hindernisse, Schauplätze usw. bestimmt wird. Natürlich überschneiden sich Figur und Rolle, und man kann je nach Kontext die Figur oder die Rolle hervorheben. Und Gardies unterstreicht natürlich auch, daß es spezifisch für das Kino im Gegensatz zum Roman oder Theater ist, daß die filmische Figur erst zu einer solchen wird, wenn sie die physischen Merkmale eines bestimmten Darstellers annimmt.

Im Gegensatz zu Aktant, Rolle und Figur, die alle drei auf verschiedenen und ihnen jeweils eigenen Ebenen am narrativen Prozeß beteiligt sind, scheint der Schauspieler oder der Darsteller (*comédien/acteur*) davon ausgeschlossen zu sein. Doch eben gegen diese verbreitete, wenn auch meist implizit bleibenden Ansicht widersetzt sich Gardies. Für ihn läßt sich der Schauspieler in keinsten Weise auf einen Signifikanten reduzieren, dessen Signifikat die *Figur* wäre. Er hebt vor allem hervor, daß der Schauspieler im Grunde auch nur eine textuelle Realität ist und keine Existenz außerhalb des Films oder der Filme hat. Denn das Bild des Darstellers verweist nicht auf die *reale Person* des Darstellers (auch wenn damit die *reale Existenz* des Schauspielers verbürgt wird), sondern sein Abbild verweist auf andere filmische Darstellungen desselben Darstellers. Diese *Intertextualität* konstruiert und konstituiert den imaginären Referenten und die mythische Gestalt des Darstellers.¹⁰

Diese vier Komponenten – Aktant, Rolle, Figur, Schauspieler – lassen sich insofern horizontal und vertikal von einander abgrenzen und betreffen jeweils ein anderes System. So betrifft der Aktant das Aktantensystem oder die Semantik der Erzählung, die Rolle die Genrescodes, die Figur die diegetische Welt des Films und die spezifische Erzählstruktur eines Films und der Schauspieler die soziokulturelle Mythencodes, die Intertextualität und das soziokulturelle Imaginäre.

Schließlich bezeichnet Gardies mit aktorieller Instanz (*instance actorielle*) oder aktorieller Figur¹¹ (*figure actorielle*), wie er diese später auch nennt¹², die Kombination dieser vier Komponenten, die wiederum nur in Filmen zu finden ist. Aus dem Wechselspiel entsteht, so Gardies, der leider diese Idee nicht weiter ausführt, ein *Mehrwert*, der charakteristisch für die Filmfigur sei.

10 Gardies spricht nur von anderen Filmen und nicht von anderen Medien (wie z. B. die Presse), die ebenfalls diese Intertextualität, auf die ihnen jeweils spezifische Weise, nähren.

11 Wobei in dem Begriff der *Figur* sowohl Figur im Sinne einer rhetorischen Figur und im Sinne von Gestalt mitschwingt.

12 Gardies, André: *Le récit filmique*. Paris: Hachette 1993. Kapitel 4, *L'acteur-personnage*, S. 53-68.

Jeder Aspekt für sich genommen ist nicht filmspezifisch: So läßt sich die Figur (*personnage*) im Sinne von Charakter oder narrativer Einheit in allen Arten von Erzählungen (sei es Literatur, Theater, Malerei oder Film) finden, oder ist der Schauspieler auch nicht nur für das Kino charakteristisch. Die aktorielle Figur ist insofern nur in den Filmen zu finden, da sie in der ikonischen Dimension der filmischen Figur (*personnage*) ihren Ursprung nimmt.

II

Mit seinem Artikel „Le personnage de film“¹³ hat Marc Vernet unseres Wissens den ersten narratologischen Ansatz zur textinternen Analyse der Figur entworfen, d.h. ein Modell, um die Figurenkonstellation in einem spezifischen Spielfilm unter rein narrativen Gesichtspunkten zu analysieren. Hierzu ließ sich Marc Vernet in erster Linie von Philippe Hamons semiologischem Ansatz zur Analyse der Figur in literarischen Werken¹⁴ inspirieren. Im Anschluß an Lotman, Greimas, Propp und Lévi-Strauss versteht Hamon die Figur nicht als eine gegebene „Einheit“, sondern als eine Konstruktion oder genauer einen textuellen Effekt, der in semio-strukturalistischer Tradition als ein „Bündel differentieller Elemente“ zu untersuchen ist.

Die wesentliche Modifikation von Vernet besteht dann darin, daß er, in Anlehnung an Ausführungen von Paul Ricoeur¹⁵, insbesondere aber auch von Claude Lévi-Strauss¹⁶, einen dynamischen Begriff der Erzählung in das eher statisch angelegte Figurenmodell von Hamon einbringt. Vernet versteht somit im Gegensatz zu Hamon die Figur nicht als eine sich kontinuierlich aufbauende Konstruktion – zu Beginn eines literarischen Textes ist die Figur bestenfalls eine mit einem Namen versehene Leerstelle –, sondern für ihn ist der Handlungsablauf ein sich ständig neu definierender Versuch, die heterogenen Eigenschaften der Figuren zu synthetisieren. Daher schlägt er ein Analysemodell vor, das eben der sich während des Verlaufs des Films ständig verändernden Figurenkonstellation gerecht zu werden versucht.

13 Vernet, Marc: Le personnage de film. S. 81-110.

14 Hamon, Philippe: Pour un statut sémiologique du personnage. Wiederaufgenommen in: Barthes, Roland / Kayser, Wolfgang / Booth, Wayne C. / Hamon, Philippe: Poétique du récit. Paris 1977, S. 115-180.

15 Ricoeur, Paul: Temps et récit. Tome 2. Paris: Seuil 1984.

16 Lévi-Strauss, Claude: Du mythe au roman. In: L'origine des manières de table. Paris: Plon 1986, S. 156-157.

Was hat man nun unter der Figur als ein „Bündel differentieller Elemente“ zu verstehen? Erstens, daß die Figur sich zum einen durch ihr *Sein* – durch das, was sie ist, die Eigenschaften, die sie besitzt – und zum anderen durch ihr *Tun* – ihre Taten, durch all das sie macht – definiert. Vernet vermerkt aber auch, daß die Figur im Kino, im Gegensatz zur Literatur, vom ersten Auftritt an auch von den körperlich-ikonischen Merkmale des Darstellers geprägt wird sowie von Merkmalen von Figuren, die dieser Darsteller in vorhergehenden Filmen verkörpert hat.

Zweitens definiert sich die Figur in Beziehung zu den anderen Figuren des Films, oder genauer, in Beziehung zu gewissen Eigenschaften in bestimmten Momenten der Erzählung. Die möglichen Gegenüberstellungen der Figureneigenschaften faßt Vernet unter vier große Kategorien zusammen:

- Identität (zwei Figuren haben zwei oder mehr Elemente gemein),
- Antinomie (die Figuren zeichnen sich durch sich gegenseitig ausschließende Elemente aus),
- Differenz (eine Figur hat ein Element, das eine andere Figur nicht hat) und
- Komplementarität (eine Figur hat für eine andere Figur ein komplementäres Element).

Die Differenz kann zur Komplementarität führen, oder die Identität kann zur Antinomie führen, wie z.B. in der Auseinandersetzungen mit dem Doppelgänger.

In Hinsicht auf die Figur wird die Erzählung für Vernet zu einem „Parcours“ durch verschiedene Etappen; ein Parcours mit der Funktion, am Ende eine Synthese „durch Fusion *oder* Exklusion, durch Fusion *und* Exklusion“¹⁷ der Eigenschaften der Figur zu erreichen. Die verschiedenen Etappen stellen jedoch nur „Versuche zur Reduktion der Heterogenität“ der ins Spiel gebrachten Eigenschaften dar. Sie sind unvollkommene und vorläufige Versuche, die ständig an andere Versuche appellieren und somit die Erzählung auf der Ebene der Figurengestaltung vorantreiben. Als sehr operationell erweist sich auch seine Hypothese, daß diese Etappen durch die sekundären Figuren verkörpert werden, und daß diese „Spaltungen, Teile, Karikaturen oder Möglichkeiten einer Hauptfigur darstellen“¹⁸, wie er im An-

17 Vernet, Marc: Le personnage de film. S. 86.

18 Ebd., S.

schluß an diese theoretischen Ausführungen in einer detaillierten Analyse von *Mildred Pierce* (Michael Curtiz, 1945) aufzeigt.¹⁹

III

Nicole Brenez²⁰ arbeitet vor allem über figurative Aspekte des Films und des Darstellers, wobei sie den Darsteller (*acteur*) ebenfalls nicht als eine außerfilmische oder profilmische Entität versteht oder ihn gar auf ein Signifikant reduziert, dessen Signifikat die Figur (*personnage*) wäre, sondern sie möchte den Darsteller ähnlich wie die Einstellung oder das Licht als eine kinematographische Form verstanden wissen und ihn dementsprechend analysieren. Interessant an ihrem Ansatz erscheint mir vor allem, daß sie den Körper und das Spiel des Darstellers in den Mittelpunkt stellt und von diesen aus andere Aspekte, wie insbesondere die narrativen, angeht. Sie dreht, wenn man so sagen darf, die in der textinternen Analyse eher gängige Vorgehensweise um, die, überspitzt formuliert, sozusagen zuerst die narrative Funktion der Figur, die Entwicklung in der diegetischen Welt analysiert und sich erst dann, in einem zweiten Schritt, für den Darsteller interessiert: was er als „Signifikant“ zur Figurengestaltung beiträgt. Nicole Brenez geht also in erster Linie vom Spiel, Gestus, Körperhaltung, Sprachduktus usw. aus, um von diesen auf die Geschichte zurückschließen. Um das Spiel zu analysieren berücksichtigt sie natürlich auch die *mise en scène* im engeren wie im weiteren Sinne: Schauspielführung, räumliche und zeitliche Einbindung des Darstellers sowie Ausstattung, Beleuchtung, Szenenauflösung, Schnitt usw.

Ich stütze mich im folgenden vor allem auf eine veröffentlichte Konferenz von Nicole Brenez²¹, in der sie an Hand einer Analyse des Prologs – d.h. der ersten drei Einstellungen vor dem Vorspann – von *The Killing of a Chinese Bookie* von John Cassavetes (USA, 1976/78) eine Reihe von subtilen Betrachtungen zur Analyse des Darstellers anstellt.

Dadurch, daß der Film abrupt mit diesem spektakulären Auftritt oder Konfrontation mit diesem Körper beginnt, bedeutet er uns, daß er eine Geschichte erzählen wird und wahrscheinlich eben die dieses Körpers, den wir hier entdecken. Es ist ein theatralischer und spektakulärer Auftritt, der

19 Vielleicht ist es nicht unwichtig zu erwähnen, daß Vernet, wie er im übrigen selbst betont, sich in erster Linie für den klassischen Hollywoodfilm und dessen Protagonisten interessiert.

20 Brenez, Nicole: *La nuit ouverte*: Cassavetes, l'invention de l'acteur, S. 89-102, und *Le jeu de l'acteur et son instrumentation analytique*: étude de cas.

21 Ebd.

einem Zeremoniell gleicht, der Auftritt wird nach allen Regeln der Kunst gefeiert. Die Langsamkeit und Trägheit, das Verharren in der Geste erlauben uns, uns an dem Darsteller als Körper, als Körper an sich, zu weiden und/oder auch als den Körper von Ben Gazzara (z.B. aus *Husbands*) zu identifizieren. Ein Verharren, das sie wie Roland Barthes als eine „Stase“ bezeichnet. Dieser Auftritt macht Ben Gazzara zum Zentrum und Thema der Einstellungen, und daher vermuten wir, daß es höchstwahrscheinlich seine Geschichte sein wird, die der Film im weiteren Verlauf zeigen wird. Denn wenn die Figur sich Zeit nehmen kann, so weil die Zeit ihr *gehört*. Und wenn die Zeit ihr gehört, so weil es ihre Geschichte ist. Oder anders gesagt, wenn der Film sich die Zeit nehmen kann, auf seinem Körper zu verharren, so weil dieser Körper sehr wahrscheinlich ebenfalls im weiteren Verlauf im Zentrum stehen wird. Diese Stase, dieses Verharren gleich zu Filmbeginn, ist auch ein *coup de force*: der Film fängt gerade erst an und schon *bleibt er stehen*.

In der Wahl und der Inszenierung des Körpers ist im Grunde bereits die – seine – ganze Geschichte angelegt. So deutet die Stase ganz zu Beginn des Films das Ende an oder nimmt es gar vorweg: In dem Sinne, daß er – Cosmo Vitelli – eigentlich bereits tot ist. Im übrigen wird Cosmo genau an diesem Ort, auf diesem Bürgersteig vor seinem Nachtclub sterben. Die Ausstattung spielt natürlich ebenfalls eine Rolle. So verweist die Tatsache, daß er aus einem Nachtclub kommt, auf ein Vorher, auf eine Vergangenheit, die außerhalb der jetzt beginnenden Handlung liegt und die der Geschichte eine gewisse Wahrscheinlichkeit verleiht.

Mit diesem ersten Auftritt zeichnet sich natürlich auch die Figur (*personnage*) von Cosmo ab. Die Art und Weise, wie sein Blick hin- und herschweift, besagt eine gewisse Sicherheit. Diese Figur ist nicht auf der Suche nach jemandem oder etwas, sondern ist jemand, der den Raum, der vor ihm liegt, (im Gegensatz zu uns) gut kennt. Und wie sich Cosmo dann, ohne zu zögern, auf Vince (Vince Barbi) zubewegt, obwohl sich Vince außerhalb seines Blickfeldes befindet, ist ebenfalls Ausdruck von dieser Gewißheit, wie auch das Nicken am Ende der Sequenz, nach dem Gegenschuß auf den Lastwagen, doch liegt in dieser Sicherheit und Selbstgewißheit auch eine gewisse Einsamkeit. Andererseits handelt es sich im Grunde um eine ganz traditionelle Exposition mit ganz traditionellen Figuren – oder Rollen, wie Gardies sagen würde –, denn in dem Moment, wo Cosmo Vince anspricht, wird uns klar, daß uns hier der Held und sein Vertrauter (*confidant*) vorgeführt wird.

Sein Schauspiel-Register (*régime actoral*) zeichnet sich durch Zurückhaltung aus, die im Gegensatz zum *Aktivismus* der Montage, insbesondere innerhalb der Einstellung selbst, steht. Cosmo geht zweimal vor dem Nachtclub auf- und ab, ohne daß dies der Handlung besonders dienlich scheint. Doch dank diesem Auf- und Abgehen wird uns der Nachtclub mit den Girls, ihren verschiedenen Teilen und Facetten vorgestellt werden. Cosmo ist der Protagonist des Films, aber die Körper der Girls, wie der Film entwickelt wird, sein Problem.

Zum anderen funktioniert dieses Auf- und Abgehen vor dem Nachtclub auch wie ein plastischer Entwurf, der die Figur zusammenfaßt. Am Anfang der Einstellung ist es Tag, am Ende Nacht. Am Anfang dominiert Weiß, am Ende Schwarz. Und vor allem, am Anfang tritt er majestätisch auf, wohingegen er am Ende, melancholisch in die Nacht und Dunkelheit verschwindet. Der Ton, d.h. die Musik am Ende der dritten Einstellung, ist genau auf die Bewegung von Ben Gazzaras Kopf zugeschnitten, sie unterstreicht sein Nicken und verleiht seinem Verschwinden mehr Dynamik und Energie. Der Türrahmen, der Blickwinkel – aus der Froschperspektive – und die begleitende Kamerafahrt verleihen dem Auftritt von Ben Gazzara noch mehr Erhabenheit. Brenez erinnert, daß es in der Malerei eine sehr geläufige Methode ist, eine Gestalt vor einem Rahmen abzubilden – die Gestalt zeichnet sich dadurch besser vom Hintergrund ab –, um einen Auftritt in eine Erscheinung zu verwandeln.

Im Gegensatz zur diegetische (oder narratologischen) Lektüre führt uns Brenez mittels dieser figurativen Lektüre zum eigentlichen Thema des Films, das sie in der Rolle oder dem aktoriellen Programm (*programme actoral*) des Darstellers sieht. Sie versteht somit den Begriff der Rolle in einer anderen Bedeutung als der sonst üblichen (siehe hier Gardies' Definition). Für sie beruht die Rolle von Ben Gazzara in seinem An-Sich-Dasein und In-Sich-Ruhen, in der Aufhebung (*néantisation*) aller Bestimmungen: lebendig/nicht lebendig, Opfer/Henker, Dandy/Mann der Tat, souverän/erbärmlich, wie es eben allein schon sein Name – *Kosmos* – besagt: das Weltall, alles in einem. Im übrigen definiert Cosmo gegen Ende des Films, in seiner letzten großen Rede während des Streiks der Girls und von Mr Sophistication eben genau so, was eine Rolle ist. Der Ansatz von Nicole Brenez erscheint uns insofern stimulierend, als er sich in die Tradition der textuellen Analyse einschreibt, aber hier die figurativen Aspekte, d.h. das Spiel und den Körper des Darstellers, zum Schlüssel der Analyse macht. Und auch wenn sie sich in keinster Weise auf die Arbeit von André Gardies be-

ruft, so kann man doch in ihrer Herangehensweise eine Fortführung seiner aktoriellen Instanz sehen. Andererseits ist dieser ikonisch-plastische Ansatz eine notwendige Ergänzung einer rein narratologischen Analyse der Filmfigur.

Zur Veränderung des Schauspielens im stummen Film

Am Beispiel insbesondere Henny Portens

Der Schauspielstil des stummen Films wurde, aus der Erfahrung des Tonfilms, oft pauschal abwertend als unnatürlich und übertrieben bezeichnet, weil die Darsteller das Fehlen von Sprache und Stimmodulation als Ausdrucksmittel gestisch, mimisch und körpersprachlich kompensieren mußten. Doch gerade darin lag eine der zentralen Komponenten der Kunstform des stummen Films, denn seine Darsteller entwickelten mit ihrer ausdrucksvollen Körpersprache und mit ihrer *Sprechmimik* eine neue Form der Darstellung, die weder im Theaterspiel noch in der Pantomime ein Äquivalent hatte. Außerdem ist es problematisch, über *das* stumme Spiel zu sprechen, weil es durchaus sehr unterschiedliche Stilarten des Stummfilmspiels gab und weil sich die Darstellungsweise zudem historisch veränderte. Barry Salt¹ kam am historischen Längsschnitt amerikanischer Filme zu dem interessanten Ergebnis, daß sich die Darstellungsweise im stummen Film von einem ursprünglichen Pluralismus ganz unterschiedlicher Ausdrucksstile – vom melodramatischen Pathos bis zu einer so natürlichen Wirkung, daß Salt von *Verhalten* („behaving“) spricht – zunehmend zu einem schließlich so standardisiert *realistische*² bzw. *naturalistischen*² Stil vereinheitlichte, daß Salt es für die Zeit nach 1919 uninteressant fand, weiterhin mit Bemerkungen zur Schauspielentwicklung zu langweilen.

Zwar lassen sich, wie Salt selbst sagt, Ergebnisse, die am amerikanischen Film ermittelt wurden, nicht einfach auf europäische bzw. deutsche Verhältnisse übertragen; so gab es im deutschen Film zu Beginn der zwanziger Jahre mit dem filmischen Expressionismus einen dezidiert anti-naturalistischen Darstellungsstil. Und es besteht immer die Schwierigkeit, wie Salt ebenfalls betont, daß es in den ersten 25 Jahren im Stummfilm kei-

1 Vgl. Salt, Barry: *Film Style and Technology: History and Analysis*. 2. überarbeitete Auflage. London 1992.

2 Im Gegensatz zu „behaving“ meint „naturalistic“ wohl eine der Ungezwungenheit durch Stilisierung der *natürlichen* Wirkung angenäherte Darstellungsweise.

nen einheitlichen Darstellungsstil gab. Überdies wahrten die Schauspieler auch anschließend individuelle Stile, selbst wenn sie um eine möglichst natürliche Wirkung bemüht waren. Sieht man von der anti-naturalistischen Phase zu Beginn der zwanziger Jahre ab, läßt sich die Tendenz zu einem möglichst *realistischen* Ausdruck im allgemeinen jedoch auch im deutschen Film der zwanziger Jahre feststellen. Und wenn Salt die Entwicklung in groben Zügen so beschreibt, daß sich eine übersteigerte, melodramatisch-pathetische Darstellungsweise von etwa 1907 an zunehmend verlor und daß sich der Trend zur Natürlichkeit um und nach 1913 merklich verstärkte, so sind diese Tendenzen im allgemeinen im deutschen Film ebenfalls zu beobachten.

Die von Salt gesetzten historischen Markierungen scheinen nicht zufällig. Deshalb möchte ich im folgenden einige Überlegungen anstellen, daß die Tendenz zum *Realismus* nicht unbedingt eine zwangsläufig selbstverständliche Entwicklung war, weil ein natürlich wirkender Minimalismus im Einsatz schauspielerischer Mittel die *filmischste* Darstellungsweise gewesen wäre, sondern daß Darstellungsweisen auch mit den filmhistorischen Rahmenbedingungen zusammenhingen. So sei an die brillanten Feststellungen der neueren filmhistorischen Forschung, vor allem André Gaudreaults und insbesondere Tom Gunnings, erinnert, die die Veränderungen der ästhetischen und wirkungsästhetischen Konzeptionen des frühen und späteren Films beschrieben bzw. terminologisch benannt haben.³

Auf Tom Gunning geht die Unterscheidung zwischen einem frühen „cinema of attractions“ und einem späteren „cinema of narrative integration“ zurück. Über das *Kino der Attraktionen* sagt er: „Das Kino der Attraktionen verwendet wenig Energie darauf, Figuren mit psychologischen Motivationen oder individuellen Persönlichkeiten zu entwickeln. Seine Energie ist nach außen auf einen imaginären Zuschauer gerichtet, nicht nach innen auf die von Figuren getragenen Situationen, die grundlegend für das klassische Erzählkino sind.“⁴ Nicht selten stellte dieses Kino bewußt aus, daß die Zuschauer einen Film sahen, indem die Schauspieler in direkter Ansprache mit

3 Vgl. Gaudreault, André: Theatralität, Narrativität und 'Trickästhetik'. Eine Neubewertung der Filme von Georges Méliès. In: Kintopp 2. Frankfurt/M. 1993, S. 31-44 (zuerst 1984 und 1987). Gunning, Tom: The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde. In: Wide Angle, 8. Jg. (1986), Nr. 3/4, S. 63-70; hier zit.n. Abdruck in: Elsaesser, Thomas/Barker Adam: Early Cinema. Space, Frame, Narrative, London 1990, S. 56-62; daß Gunning das *Kino der Attraktionen* nur am Spielfilm analysiert, ist zwar problematisch, für den Zusammenhang zum Schauspiel jedoch nicht störend.

4 Gunning, Tom: Cinema of Attractions, S. 59 [Übersetzung CM].

dem Publikum kokettierten und frontal zum Kameraobjektiv agierten. Demgegenüber versuchte das *Kino mit zunehmender Erzählhaltung* in wachsendem Maß, die Spuren seiner Künstlichkeit zu verwischen, die Zuschauer in eine erzählte Welt zu verstricken und sie in der fiktiven Welt, die sie auf der Leinwand sahen, aufgehen zu lassen. Prägnant hat Gunning das Anliegen dieses Kinos in den Begriff eines wachsenden Bestrebens zur *Illusionierung* der Zuschauer gefaßt.

Diese Feststellungen lassen sich noch etwas deutlicher konkretisieren, wenn man ihnen den Rahmen eines filmhistorischen Phasenmodells unterlegt, das sich an der Entwicklung der Filmlänge orientiert. Da ich das Modell an anderer Stelle schon ausführlich zur Diskussion gestellt habe⁵, sei es hier nur skizziert. Es unterscheidet – auf Deutschland bezogen – von 1895 bis zum Ende des Ersten Weltkriegs vier filmhistorische Phasen:

1. die Frühzeit als Phase der Kürzestfilme in den Jahren nach 1895 (Filmlänge ca. 15/30 m bis 200 m; vorherrschende Form und Dauer eine Einstellung und rund eine Minute; Filme mit mehreren Einstellungen [um 1900 zunehmend] in der Regel unter fünf Minuten)
2. die Zeit des Kurzfilms und Kurzfilmprogramms seit rund 1906/07 (Filmlänge zwischen ca. 80 und ca. 300 Meter; Dauer rund drei bis zehn, gelegentlich 15-20 Minuten)
3. die Zeit des rund einstündigen Langfilms im Kurz-Langfilm-Mischprogramm oder (verstärkt 1915ff.) *Zwei-Schlager-Programm*, beginnend mit der Jahreswende 1910/11 (Langfilme um rund 1.000 Meter mit Schwankungen je nach Anzahl der Akte; Kurzfilme – nun *Einakter* – oft mit über 300 Metern etwas länger als zuvor, vom Langfilm jedoch stark zurückgedrängt)
4. die Zeit programmfüllender Filme nach dem Ende des Ersten Weltkriegs (Länge um 2.000 Meter und mehr; Dauer eineinhalb bis zuweilen zwei Stunden und darüber).

Im Zusammenhang mit Darstellungsstilen ist weniger interessant, daß und welche ökonomischen, organisatorischen, strukturellen oder kulturellen Konsequenzen mit einem scheinbar so banalen Kriterium wie der Länge der

5 Vgl. Müller, Corinna: Variationen des Kinoprogramms: Filmform und Filmgeschichte. In: Segeberg, Harro/Müller, Corinna: Die Modellierung der Sinne. Zur Geschichte des Kinoprogramms zwischen Kurzfilm und Langfilm (1905/06-1918), München 1998 (= Mediengeschichte des Films, Bd. 2).

Filme verbunden waren.⁶ Relevant ist aber, daß sich mit dem Filmumfang auch die Art der Geschichten veränderte, die der Film erzählte, denn das hatte durchaus Auswirkungen auf den Darstellungsstil.

Kürzestfilme: Lockerheit, melodramatisches Pathos, Choreographie.

Im zeitlichen Rahmen kürzester Filme von rund einer Minute lassen sich Geschichten nur in der Beschränkung auf eine pointierte Situation – einen Streit, einen Lausbubenstreich und ähnliches – erzählen, zumal wenn der Film, wie in der überwältigenden Mehrzahl früher Filme, in einer einzigen Einstellung spielt. Die Figuren in solch äußerst kurzen Filmen sind Aktionsträger, und ihre Auskleidung mit einer Psychologie ist in der Kürze der Zeit schlichtweg nicht möglich. Man kann sie allenfalls durch ihre Kleidung und andere Äußerlichkeiten in Grenzen typisieren (z.B. *Schmied, Gärtner, Dienstmädchen, gut gekleideter Herr*), und mehr als eine solch knappe Typisierung ist angesichts der Begrenzung der Erzählung auf eine Situation auch nicht nötig.

Zur Entfaltung schauspielerischen Könnens blieb in solchen Kürzestfilmen kaum Spielraum, obwohl in dieser Phase immerhin Sarah Bernhardt vor der Kamera als *Hamlet* eine Fechtsszene darbot (1900) und die Berliner Varieté-Stars Otto Reutter und Robert Steidl 1897/98 kleine (leider nicht erhaltene) Filmsketches spielten. Andererseits ist es auch nicht erstaunlich, wenn Salt schon in dieser Phase eine Vielfalt unterschiedlicher Darstellungstile konstatiert. Speziell die äußerste zeitliche Begrenzung und die Reduktion auf eine Einstellung forderten eine verschiedenartige Darstellungsweise geradezu heraus, je nachdem, was gezeigt und erzählt werden sollte.

So gab es in diesen sehr kurzen Filmen etwa noch keine harte Trennung zwischen den Filmarten des Dokumentar-, Experimental- und Spielfilms. Eine Mischform dieser Filmarten waren zum Beispiel Filme, die Artisten- oder Ballett-Nummern zeigten oder die sehr beliebten Illusionisten-Trickfilme, in denen Varieté-Zauberkünstler mit Hilfe filmischer Mittel wie Stopptrick und Doppelbelichtung noch verblüffendere Illusionen als auf der Varieté-Bühne darbieten konnten. Die meisten dieser Filme erzählen keine Geschichten, sondern zeigen eine filmische Adaption von Ausschnitten aus Varieté-Nummern. In solchen Filmen dürfte der Darstellungsstil daher nur wenig von demjenigen solcher Präsentationen im zeitgenössischen Variété

6 Zu diesen Aspekten vgl. Müller, Corinna: Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907-1912. Stuttgart, Weimar 1994.

abweichen, außer daß er möglicherweise der Kürze der Zeit angepaßt etwas zügiger war. Diese Filme sind im Hinblick auf darstellerische Ausdrucksmittel im frühen Film deshalb erwähnenswert, weil die als prägnantestes Stilmittel des Kinos der Attraktionen geltende *direct address*, die direkte Ansprache des Publikums, ein Derivat der Darstellungsmittel von Artisten im Varieté sein dürfte. Als Beispiele solcher direkten Ansprache gelten in dieser Phase vor allem Verbeugungen zum Publikum (bzw. zur Kamera) etwa in Spielfilmen des Illusionisten Georges Méliès. Man sieht sie fast regelmäßig auch in anderen frühen Artisten-Filmen, vor allem als Verbeugung am Schluß der Nummer, um das Ende des Films zu markieren.

In den frühen, sehr kurzen Spielfilmen hatten es die Darsteller am leichtesten, wenn es darum ging, unkomplizierte Erzählungen zu vermitteln, während komplexere Sachverhalte Konzentration und daher auch eine kondensiertere, stilisiertere, aber dennoch möglichst gut entschlüsselbare Darstellung erforderte. Dies sei an einigen Beispielen von Filmen, die unterschiedliche Erzählanliegen verfolgen, erläutert.

Filme mit unkomplizierten Erzählanliegen wären etwa die Lumière-Filme *L'arroseur arrosé* (1895), der einen Lausbubenstreich schildert, oder *Joueurs de carte arrosés* (1896), in dem ein Gärtner streitende Kartenspieler dadurch beschwichtigt, daß er sie naß spritzt, oder auch Messters *Gemütlich beim Café* (1896/97) (ein Hund, der den Tisch mit aller Gerätschaft umreißt, macht der Gemütlichkeit ein Ende; Darsteller: Oskar Messter und Familie). Diese Filme geben Situationen wieder, die im Alltag hätten stattfinden können, und so können sich die Darsteller, die anfangs in der Regel Amateure waren, fast ungezwungen verhalten. Die Darstellungsmittel wirken fast immer sehr *natürlich* – Oskar Messter spricht in *Gemütlich beim Café* sogar in aller Ruhe mit dem Kameramann, was allerdings so wirkt, als fälle er wie ein Amateurdarsteller *aus der Rolle*. Solche Momente einer spontanen Zuwendung zur Kamera (die keine direkte Ansprache ans Publikum sind) oder auch zum Regisseur, die häufig vorkommen und nicht nur Amateuren unterliefen, sind schöne Beispiele für den zwischen (scheinbarer) Authentizität und offen ausgestellter Medialität schwankenden Charakter frühen Filmens. Sie wurden auch von wohlhabenden Filmern wie den Brüdern Lumière nicht als Anlaß betrachtet, einen Film noch einmal zu drehen.

Als äußerst *naturalistisch* empfindet Barry Salt vor allem die Darstellungsweise in frühen Bibel-Adaptionen bzw. *Passions-Spielen*, von denen es sehr

viele gab.⁷ Dabei wurden einzelne Situationen aus der Passionsgeschichte wie der Einzug Jesu in Jerusalem, das Abendmahl, Judas' Verrat, die Kreuzigung (in verschiedenen Phasen) und weitere oder andere Szenen in jeweils separaten Filmen in einer Einstellung gezeigt. Filme wie diese setzten die Kenntnis der Geschichte voraus; die jeweils gezeigte Situation wird nur von einem einführenden Titel benannt und ihre Bedeutungszuweisung und kausale Einbettung in ein Vorher und Nachher muß vom Zuschauer geleistet werden. Das Anliegen dieser Filme war daher eine (möglichst eindrucksvolle) Illustration von Bekanntem, wobei Anleihen von zeitgenössisch bereits existierenden Beispielen von Bibel-Darstellungen bezogen werden konnten. So entstand eine sehr frühe Film-*Passion* aus einer Vorführung sogenannter *lebender Bilder* aus der Passionsgeschichte, die in Paris unter großem öffentlichen Zuspruch stattgefunden hatte, so daß Szenenfotos bei einem Photographen in Auftrag gegeben wurden. Durch den Kontakt zur Photographie kam ein Film mit den Darstellern zustande. Er ist leider nicht erhalten. Die besondere Anforderung für die Darsteller war bei dieser Linie vermutlich, daß sie die *lebenden Bilder* für den Film animieren mußten, denn *lebende Bilder* stellten bekannte Gemälde durch lebende Menschen in absolut regungslosen Posen nach.

Eine zweite, verbreitetere Linie war die *Verfilmung* von Laienspielen zur Passionsgeschichte, die vor allem in Deutschland in mehreren ländlichen Regionen stattfanden (und in den USA vor der Jahrhundertwende zu einer filmischen Invasion *authentischer* Passionsspiele führten). Die früheste erhaltene Serie solcher Bibel-Illustrationen ist diejenige aus 13 Einzelfilmen (je eine Einstellung bis zu einer Minute) der Brüder Lumière aus dem Jahr 1897. Die Filme haben ihre *biblische Ausstrahlung* bis heute nicht verloren, was teilweise an der geschickt stilisierten (wenn auch gelegentlich recht nachlässigen) Ausstattung liegt, vor allem aber an der prägnanten Art der Inszenierung und Darstellung. Obwohl es keinen Erzählzusammenhang gibt, sind die einzelnen Filme durch eine gemeinsame Stimmung verbunden. Sie entsteht durch ruhige, große Gesten der Darsteller, die dadurch Würde verbreiten, und durch eine von Verehrung geprägte Aura der Christus-Figur.

Diese Aura wird im ersten Film, *Einzug Jesu in Jerusalem*, sehr geschickt durch eine äußerst präzise Inszenierung und Choreographie der Darsteller aufgebaut. Zu sehen ist die wirkungsvoll gerahmte Totale einer bühnenmä-

7 Zu *Passionsspielen* vgl. deutschsprachig die sorgfältig recherchierte Darstellung von Zwick, Reinhold: Die Geburt des Erzählkinos. *Das Leben und die Passion Jesu Christi* nach den Brüdern Lumière. In: Film-Dienst, 48. Jg. (1995), Nr. 25, S. 10-13.

ßig gestalteten Wege-Ecke, die rechts und links durch Hausmarkierungen begrenzt ist. Zwei Darsteller in orientalischen Kostümen agieren *spannungsvolle Erwartung*, indem sie von der linken Bildhälfte aus nach rechts hinten spähen und sich dabei recken und wiegen. Der Film läßt sich hier trotz seiner Kürze auch tatsächlich etwas Zeit, in der Spannung auf das Erwartete auszuharren. Von rechts hinten kommen dann mehrere Leute langsam und würdevollen Schrittes und bewegen sich in die Bildmitte. Dort treten sie leicht zur Seite und öffnen den Blick auf den nun unter weiteren Begleitern heranschreitenden Jesus, der sich durch sein schlichtes, langes, weißes Kostüm (*Leinenkleid*) und lang herabfallende Haare schon äußerlich von den mit Kopftüchern oder Turbanen ausgestatteten Mitspielern abhebt. Daß sich die Jesusfigur von der Menge unterscheidet, ergibt sich aber vor allem aus dem Agieren der Mitspieler. Als er nach vorne kommt, gruppieren sie sich um ihn, knien teilweise vor ihm nieder, und einige recken ihm die Arme entgegen, so daß sie ihn quasi emporheben und durch ihr Zusammenspiel eine charismatische Figur entstehen lassen. Das *Filmische* an dieser Inszenierung, die ähnlich vielleicht auch in Laienspielen stattfand, ist die exakte, den Blick konzentrierende Rahmung und, wie Reinhold Zwick wohl zu Recht vermutet, eine zeitliche Beschleunigung des Erzähltempos sowie diese sorgsam austarierte, effektvolle Choreographie zum Erzielen eines auratischen Effektes, der die Christus-Figur durch die weiteren Illustrationen tragen konnte (sofern die Einzelfilme als Reihe gezeigt wurden, was im Ermessen der Filmkäufer und in Abhängigkeit von Rahmenbedingen stand). Zwar haben nicht alle Filme der Reihe diese Präzision, aber die Reihe zeigt doch deutlich, wie sehr die Kürze zu einer Ökonomie klarer, teils ausholend prägnanter, zugleich aber auch verhaltener Darstellung nötigte.

Ein Beispiel für einen noch komplexeren Typus des Geschichtenerzählens in Kürzestfilmen (bei denen heute Fröhlichkeit im Publikum entsteht) ist etwa die ebenfalls von Lumière stammende Klassiker-Adaption *Faust: métamorphose et apparition de Marguerite* (1897). Es ist der Versuch einer Wiedergabe des Faust-Stoffs, kondensiert auf die Dauer einer Minute, was zur Konzentration auf die wesentlichen Elemente der Handlung zwingt: Man sieht Faust in einer Totalen links vorne als kleine, unruhige und unmutige Figur in seinem durch gotische Fenster und Türbögen markierten Studierzimmer am Leseputz sitzen, als im Türrahmen in der Bildmitte plötzlich (per Schiebetür) eine Frau (Gretchen) erscheint, vor der er erschreckt zurückweicht, woraufhin sie wieder verschwindet. Flehentlich erhebt Faust die Arme und plötzlich (Stoptrick) erscheint Mephisto, mit dem Faust einen

Vertrag abschließt und ebenso plötzlich (Stoptrick) wieder ein junger Mann ist. Erneut erscheint Gretchen in der Tür und nun kniet Faust fasziniert vor ihr nieder. – Diese Geschehnisse kommen in der Vorlage zwar nicht vor, doch die Erzählung ist durchaus ein Versuch, den Plot in aller Kürze wiederzugeben: Ein alter Gelehrter merkt, daß er das Geheimnis des Lebens nicht in Büchern findet, hat sich vom Leben aber so weit entfernt, daß er dem Geheimnis nur noch durch einen teuflischen Pakt auf die Spur kommen kann.

Der Film ist ein Beispiel einer stark melodramatisch-pathetischen Darstellung und beginnt wie *abgefilmtes Theater* – nicht nur abgefilmt in einer *Bühnentotalen*, sondern mit einem deutlich erkennbar deklamierenden Darsteller. Gestisch faßt sich der Darsteller jedoch unterstützend mehrmals an die Stirn und reckt die Arme halb zum Himmel, um seinen desolaten Zustand körperlich auszudrücken, was er auf der Bühne in dieser Weise zweifellos nicht getan haben würde. Mit dem Erscheinen Gretchens verstummt das Spiel. Die Dramatik wird nun in Körperaktionen, starke Armbewegungen und expressive, unruhige Gänge verlegt. Auf den ersten Blick wirkt die Körperaktion heute wie ein aufgeregtes Gerenne und Gefuchtel, aber sie verleiht doch den jeweiligen, in der sehr kurzen Zeit notwendig schnell wechselnden psychischen Zuständen der Figur Ausdruck: Erst legt der Schauspieler in seine Gänge und Armbewegungen den Ausdruck der Unruhe, dann einer abschätzenden Haltung gegenüber Mephisto, dann des Erstaunens und Stolzes angesichts seiner blendenden jugendlichen Erscheinung. Das Zurückschrecken und Niederknien vor Gretchen schließlich sind sehr präzise, zweifelsfrei entschlüsselbare Gesten zum Ausdruck des Wandels der Figur. Insofern ist das Einfügen der Gretchen-Figur im Interesse des Erzählanliegens durchaus zwingend, selbst wenn es heute amüsant erscheint.

Kurzfilm: Konzentration, Pointierung, witzige Hektik.

Mit dem Aufkommen des Kurzfilms, der um zehn Minuten Zeit hatte (mit Abweichungen um fünf Minuten nach unten und oben) war eine solch stark expressive Verkürzung des darstellerischen Ausdrucks nicht mehr so nötig. Die filmische Zeit erweiterte das filmische Erzählen nun zur Darstellung eines Konflikts, der mehrere Situationen kausal verband. Allerdings reichte die Zeit noch immer nicht für eine komplexe psychologische Ausgestaltung

des Konflikts und der Figuren. Die Figuren waren Typen mit wenigen, markanten Charakterzügen und Eigenschaften.

Mit dem Kurzfilm kommt auch die von Gunning festgestellte zunehmende *Integration einer Erzählhaltung* und ein stärkeres Bemühen um eine *Illusionierung* der Zuschauer ins Spiel, obwohl die Ära des Kurzfilms noch ein Mittelding zwischen dem Kino der Attraktionen und dem sogenannten *Erzählkino* war. Zwar waren Kurzfilme meist durchaus bemüht, ihre Geschichten überzeugend zu erzählen und die Illusion einer fiktiven Welt aufzubauen, aber weil sich die Filme in ein Gesamtprogramm aus um sieben bis zehn und mehr Filmen unterschiedlicher Art einpassen mußten, blieb jede *Illusionierung* kurzzeitig und wurde von anderen Eindrücken abgelöst, so daß keine stabile, fiktive Welt entstand, in der man hätte aufgehen können.

Daß die einzelnen Spielfilme nun durchaus stärker bemüht waren, eine fiktive Eigenwelt zu erzeugen, macht sich allein schon im zunehmenden Verschwinden der direkten Ansprache ans Publikum bemerkbar, obwohl sie gelegentlich noch vorkam; so tritt z.B. Henny Porten in dem Film *Verkannt* von 1910 für einen Augenblick aus der Geschichte heraus und nach vorne zur Kamera, mimt zu den Zuschauern „ich habe eine Idee!“, die man sie dann, wieder in der Welt der Geschichte, ausführen sieht. Neben solch deutlichen Verweisen auf die Medialität nahm die Filmdarstellung mit dem Bemühen, überzeugende Geschichten darzubieten, auch von dem ausholenden, *theaterhaft* melodramatischen Pathos etwa vom Stil des Faust-Films zunehmend Abstand. Allerdings nötigte die noch immer knapp bemessene Filmzeit auch zu Knappheit und Pointiertheit, so daß es eine expressive Gestik, Mimik und Körpersprache auch weiterhin gab. Der Zeitrahmen gestattete kaum, einzelne Ausdrucksmomente ruhig auszuspielen, sondern empfahl, ein etwas breiteres Ausspielen auf zentrale Momente zu beschränken. Das Spiel mußte sich im wesentlichen auf die Vermittlung zentraler Informationen konzentrieren: Wenn sich ein Liebespaar am Ende in die Arme fällt, so genügt das für das Verständnis, daß die Geschichte ein happy ending hat; es muß nicht noch ein langer Kuß gezeigt werden.

Es gab jedoch im Kurzfilm einen großen Bereich, der die Expressivität der Darstellung kultivierte, denn eine stark prononcierte Darstellungsweise war dort vor allem für Komödien typisch.⁸ Speziell Burlesken und Grotesken trieben das filmische Tempo bewußt auf die Spitze, nicht nur durch

8 Allgemein zur frühen Filmkomik vgl. Brandlmeier, Thomas: Filmkomiker. Die Errettung des Grotesken. Frankfurt/M. 1983; ders.: Lachkultur des fin de siècle. In: Slapstick & Co. Frühe Filmkomödien. Berlin 1995, S. 16-72.

Turbulenz im Handlungsgang, sondern auch durch die Hektik der Darstellung. In kurzen Komödien war das Zappeln, Fuchteln, Rennen und Grimassieren der Schauspieler ein Stilelement, und viele Darsteller entwickelten darin eine eigene Typik. Weil die Kürze der Filme der Komik zugute kam, und die Zahl der Filmkomiker daher groß war, gab es naturgemäß viele Abstufungen der individuellen Ausdruckstypik von der Hypermotorik bis hin zum bewußt verhaltenen Spiel des situationsunangemessenen Würdevollen, etwa bei dem britischen Komiker „Pimple“ (Fred Evans). Zumal etliche frühe Filmkomiker von Haus aus Artisten waren, ist zu vermuten, daß der komische Darstellungsstil des Kurzfilms von der Vaudeville- und Varieté-Burleske inspiriert wurde, daß er sie wahrscheinlich aber an Hektik noch überbot. Dieser Darstellungsstil war allerdings primär Männersache; Filmkomikerinnen, die zudem im Kurzfilm in der Minderheit waren, zogen meist weniger drastische Ausdrucksmittel vor.

Weil sich in guten Kurzfilmprogrammen alle Filme voneinander abheben und unterschiedliche Stimmungslagen haben sollten, gab es in der Kurzfilmzeit sehr viele Genres, die sich aber nicht um Themen, sondern um literarische Genres und die Stimmung der Filme gruppieren. Komische Filme wurden etwa in Humoresken, Komödien, Grotesken, Possen, Lustspiele etc. unterschieden oder Filme als derbkomisch, belustigend, feinkomisch, lustig usw. bezeichnet. Im ernsten Fach gab es entsprechend Dramen, Tragödien, Schauspiele mit diversen Unterbezeichnungen. Daher ist zu vermuten, daß die Filmdarsteller bemüht waren, ihre Spielweise dem Charakter des Films anzupassen. Diese Vermutung läßt sich allerdings nicht zuletzt deshalb kaum durch allgemein geltende Befunde erhärten, weil der erhaltene Kopienbestand aus der Kurzfilmzeit, speziell des deutschen Films, skandalös minimal, und das wenige Erhaltene zudem über internationale Archive verstreut ist. Ich möchte mich daher auf einige Bemerkungen zur *Ikone* des populären deutschen Stummfilms, Henny Porten, beschränken, zumal allein schon an ihr recht Überraschendes zu beobachten ist.

Henny Porten, der erste deutsche Filmstar, wurde (nach einem ersten Film schon Anfang 1906) nach dem Schulabschluß 1907, 17jährig und ohne Schauspielausbildung, Filmschauspielerin und drehte mit einigen Zwangspausen Filme bis 1955. Porten gilt als nicht besonders gute Filmschauspielerin, die nur über wenige, stark klischeehafte darstellerische Mittel verfügte, die vorwiegend vom posenhaften Pathos des Hoftheaters einer Charlotte

Wolter aus dem 19. Jahrhundert beeinflusst waren.⁹ Dies sei unbenommen – großes Pathos konnte die Porten wirklich gut: Sie raupte sich dabei mitunter die Haare und sah zerzaust aus, die Hände vollführten wahre Orgien des Ausdrucks innerlicher Kämpfe, der Blick ging aus geschlossenen Augen gesenkt gen Himmel – kein einfaches Leiden, sondern Menschheitsleiden.

Allerdings verfügte Henny Porten nicht nur über diese großen, inbrünstigen Gesten und Blicke des Pathos. Sie wurde von ihrem späteren Image zu einseitig darauf reduziert, und das Bild, das man sich von ihr machte, wurde zudem von dem Klischee der Stummfilmdiva und der generellen Überdeutlichkeit stummen Spiels überrollt, zumal ihre Filme später kaum je gezeigt wurden und werden. In den zwanziger Jahren meinte Herbert Ihering, daß sie eine gute Komödiantin sei¹⁰, und speziell ihre Doppelrolle in *Kohlhiesels Töchter* von 1920 gehört zweifellos zu den besten schauspielerischen Leistungen, die der deutsche Film bietet. Porten verfügte als Komödiantin und Tragödin über ein doppeltes und im Grunde sogar sehr differenziertes darstellerisches Spektrum, weil ihre Filme und Rollen innerhalb dieser Fächer und entsprechend auch ihr Darstellungsstil sehr unterschiedlich waren. Zudem hat Henny Porten während ihrer langen Arbeitsjahre an ihren Mitteln gearbeitet und ihre Wirkung verändert. Interessant ist, daß an ihr auch der Einfluß der Rahmenbedingung sich ändernder Filmformen beobachtet werden kann – was im deutschen Film übigens auch nur bei Henny Porten möglich ist, weil sie schon in Kurzfilmen spielte, und dies schon fast von Beginn an.

Henny Porten hat von 1907 an vorwiegend in *Tonbildern* gespielt, was eine vergleichbare Arbeit wie für eine Playback-Vorstellung war: Von einer Schallplatte wurde ein Musik- oder Gesangsstück eingespielt, und die Darsteller mußten dazu tanzen oder lippensynchron agieren. Porten hat wohl in sehr vielen solcher Filme mitgewirkt, von denen sich heute nur noch ein Bruchteil feststellen läßt.¹¹ Später sagte sie, daß es wohl kaum einen weibli-

9 Vgl. Hickethier, Knut: Mütterliche Venus und leidendes Weib. In: Belach, Helga: Henny Porten. Der erste deutsche Filmstar (1890-1960). Berlin/West 1986, S. 154-170; ders.: Henny Porten – das leidende Weib. In: Hickethier, Knut (Hg.): Grenzgänger zwischen Theater und Kino. Schauspielerporträts aus dem Berlin der Zwanziger Jahre. Berlin/West 1986, S. 55-72.

10 Vgl. Ihering, Herbert (h.i.): Im Mozartsaal: Henny Porten. In: Berliner Börsen-Courier, Nr. 520, 6.11.1930.

11 Vgl. meine Filmographien Portens in: Belach, Helga: Henny Porten, S. 171-232 [Kommentar, ausführliche Daten und Inhaltsangaben]; als Datenübersicht in: Bock, Hans-Michael (Hg.): CineGraph, Lexikon zum deutschsprachigen Film. München 1984ff.

chen Opern- und Operettenpart gegeben habe, den sie nicht gespielt hätte. Inszeniert wurden diese Filme von professionellen Opernsängern, in Portens Fall wohl zumeist von ihrem Vater, dem Opernbariton und –regisseur Franz Porten, der von 1908-10 als Tonbildregisseur bei der Firma Deutsche Mutoskop- und Biograph GmbH eingestellt war. Durch diese Tonbilder und unter der Regie ihres Vaters erhielt Henny Porten ihre erste filmschauspielerische Ausbildung. Bei dem Gestenrepertoire der frühesten Porten stand daher wohl weniger das Theater des 19. Jahrhunderts Pate, als eher die zeitgenössische Oper. So kann man schon in dem Messter-„Alabastra“¹²(-Tonbild-?) Film *Salome* von 1910 eine Geste beobachten, die sehr portentypisch war: Sie weist zwei Wachsoldaten aus dem Raum, was sie im Stummfilm natürlich nicht durch eine lakonische Kopfbewegung tut, sondern indem sie mit dem Arm und gestrecktem Zeigefinger in die entsprechende Richtung weist. Den Arm streckt sie aber nicht, wie man es normalerweise tun würde, einfach gerade aus; vielmehr führt sie ihn erst in einem eleganten Ausholen am Körper vorbei, um ihm mit umso betonterem Schwung seine Richtung zu geben. Solche ausholenden, am Körper vorbei geführten Gesten sieht man bis heute in der Oper. Das Überdeutliche der Oper (und der Mut zum geschwungen Übergroßen) scheint mir auch in anderen körpersprachlichen Eigenarten der frühen Porten erkennbar: Im Erschrecken reißt sie die Arme seitlich meist ein bißchen zu weit vom Körper hoch, und auch der Armbogen, mit dem sie Fäuste an die Stirn preßt, ist oft zu groß beschrieben. Wo sie allerdings die ihr absolut eigene Geste abgeschaut haben könnte, im Schmerz nicht die geschlossene Faust an den Busen zu pressen (wie Asta Nielsen und alle anderen, die nicht versuchten, Porten zu kopieren), sondern die Finger der offenen Hand zu krampfen, wage ich nicht zu diagnostizieren.

Im Jahr 1910 ist an Henny Porten jedoch auch der Pluralismus ganz unterschiedlicher Darstellungsstile zu beobachten. In dem gleichnamigen Messter-„Alabastra“(-Tonbild-?)-Film tanzt sie einen *Apachentanz*, der sich an Verruchtheit kaum von filmisch überlieferten Beispielen aus den frühen dreißiger Jahren unterscheidet, was natürlich daran liegt, daß es sich um

12 Als „Alabastra“-Filme bezeichnete Oskar Messter ein von ihm entwickeltes dreidimensionales Aufnahme- und Projektionsverfahren, dessen Realisierung auf das Jahr 1910 beschränkt blieb. Die im folgenden genannten „Alabastra“-Filme Portens (alle 1910, Messter) fehlen in den auf mich zurückgehenden Porten-Filmographien (sonst gelegentlich erwähnt „Salome“ und „Apachentanz“), weil sie sich seinerzeit nicht nachweisen ließen; *Pierrot und Columbine* und *Wem gehört das Kind?* (Deutsche Bioskop, 1910) fehlen in allen Porten-Filmographien; ich habe Porten erkannt, als ich die Filme sah.

einen zeitgenössischen, besonders modernen Gesellschaftstanz mit festehenden choreografischen Regeln handelte (der Herr mit beiden Händen auf dem Po der Dame, sie im Wiegeschritt nach hinten biegender). Wiederum ganz anders präsentiert sich Porten in dem „Alabastra“-Film *Pierrot und Columbine*, in dem sie den Part der Columbine äußerst überzeugend und ansprechend im anmutigen pantomimischen Stil der Commedia dell'arte spielt. Sie bewegt sich ohne jede Überzeichnung mit der dem Stil eigenen naiven Koketterie, ohne neckisch zu wirken, was für eine Darstellerin ohne Schauspielausbildung recht erstaunlich ist. Am interessantesten aus dem Jahr 1910 ist jedoch die kleine Komödie *Wem gehört das Kind?*, ein Ensemblefilm mit sechs fast gleichberechtigten Haupt- und drei Charginrollen und einer komplizierten Handlung: Über einem Flirt vergißt ein Kinderfräulein seine kleine Schutzbefohlene auf einer Parkbank. Ein Herr findet das Kind und bringt es freudig seiner Frau mit nach Hause, die die Situation aber zu seinen Ungunsten auslegt und ach und weh klagend beschließt, sich scheiden zu lassen und deshalb einen Rechtsanwalt aufsucht, mit dessen Frau sie befreundet ist. Die Frau des Rechtsanwalts will unterdessen die Freundin besuchen, trifft aber nur deren desolaten Gatten und das Kind und will sich ihrerseits nun des Kindes annehmen, was wiederum zu Verwicklungen in ihrem Privatleben führt. An der Parkbank treffen alle zusammen, hadernd und leidklagend, bis das zurückkehrende Kindermädchen alles aufklärt und man sich in den Armen liegt. Das Erstaunliche an diesem Film ist, daß man zunächst meint, Henny Porten unverkennbar am abgehärmt leidenden Darstellungsstil und den großen, pathetischen Gesten in der ersten Frau zu erkennen, doch tatsächlich spielt sie die elegante, charmante Frau des Rechtsanwalts in einer zurückgenommenen, sehr spontan und natürlich erscheinenden Weise. Im Gegensatz zu den anderen Mitwirkenden übertreibt sie überhaupt nicht. Darin zeigt der Film zugleich Portens Starqualitäten, denn obwohl die anderen Mitwirkenden weit prononcierter agieren, zieht sie durch ihre Erscheinung und ihren Charme die Blicke auf sich. (Eine weitere ihrer Starqualitäten außer der Leinwandpräsenz kann man sogar schon in Portens erstem Filmauftritt in dem Messter-Tonbild *Meißner Porzellan* von 1906 sehen, das überaus expressive Spiel mit ihren großen, dunklen Augen.)

Diese spielfreudige, schwungvolle Verve nicht scheuende und zugleich lockere, fast spontan wirkende Darstellungsweise Portens blieb allerdings beschränkt auf die Zeit, bevor sie von 1911 an bei Messter Hauptrollen vorwiegend in ernsten Filmen spielte und allmählich zum Star aufstieg. Ern-

ste Filme, die in der knappen Zeit des Kurzfilms einen Konflikt schlüssig, interessant und anrührend darbieten wollten, erforderten einen anderen, kontrollierten und kondensierten Darstellungsstil zur Vermittlung auch komplexer Vorgänge, für den Portens talentierte Spielfreude und schön geschwungene Gesten der Tonbildzeit nicht genügten. In der Messter-Zeit erarbeitete sie, was Knut Hickethier als den ihr eigenen, *additiven* Darstellungsstil beschreibt: einen psychischen Vorgang in eine Folge von expressiven, eindeutigen körpersprachlichen und mimischen Gesten und ein kurzes Halten dieser Posen zu zerlegen und so eine „leicht verständliche *Darstellungssprache* zu entwickeln.“¹³ An einer Sequenz aus *Im Glück vergessen* von 1911 führt Hickethier Portens Spielweise aus. Sie spielt eine sitzengelassene, uneheliche Mutter, die aus Verzweiflung Selbstmord begeht; Hickethiers Analyse bezieht sich auf die Szene mit dem Entschluß zum Freitod, die in einer einzigen Einstellung spielt (ich ergänze die Benennung von Phasen):

Ausdruck großer Verzweiflung und Hilferuf

Man sieht sie „an einem Tisch sitzen, neben sich den Säugling, dem sie sich zuwendet. [...] Sie blickt, die Hände noch das Kind tätschelnd, hilfeflehend nach oben, reißt dann die Hände an den Kopf, sich die Stirn pressend, so als wolle sie Gott jetzt für das von ihr erlittene Unrecht anklagen.

Suche nach Halt und Sinn

Weinend wirft sie sich gleich darauf auf das Kind, um sich dann geschlossenen Auges aufs neue aufzurichten, eine Hand vor die Stirn haltend, sich in ihrer Verweilung einen Moment bedenkend.

Erkennen der Ausweglosigkeit

Mit aufgestützten Armen, die Fäuste an die Ohren gepreßt, verfällt sie nun in stumpfes Brüten, bis sie schließlich,

Letzte, sinnlose Auflehnung

von kaltem Ingrimme gepackt, die Fäuste gegen das Kind, mehr noch gegen das Schicksal und sich selbst ballt. Im darauffolgenden Zwischentitel wird der gefaßte Entschluß angedeutet, *Die Verzweiflungstat* angekündigt.“¹⁴

Psychische Stadien, die über einen längeren Zeitraum dem Entschluß zum Selbstmord konfus vorausgehen mögen, sind mit bemerkenswerter

13 Hickethier in: Belach, Helga: Henny Porten, S. 163 (Hervorhebung C.M.).

14 EB

analytischer Schärfe komprimiert und in eine klare Abfolge leicht entschlüsselbarer Ausdrucksmittel zusammengefaßt. Ob diese Ausdrucks- und Vermittlungsstrategie auf Porten (im Zug der Entwicklung eines sie kennzeichnenden Stils), den Regisseur Adolf Gärtner oder die Autorin Luise del Zopp zurückging, ist nicht mehr auszumachen und letztlich auch nicht sehr relevant. Irritationsmomente dieser Szene aus heutiger Sicht läßt die zitierte Beschreibung vor allem in der Schnelligkeit anklingen, in der ein solch komplexer Vorgang hier vor sich geht, weil man zumindest ein ruhiges Ausspielen der einzelnen psychischen Situationen und eher noch ihre Ausgestaltung und Umsetzung zu Handlungsteilen erwartet, doch dazu ließ der Kurzfilm keine Zeit. Zu welcher äußerst komprimierter Darstellungsweise der Kurzfilm vielmehr inspirierte, zeigt sich in Hickethiers Beschreibung an der Auslegung, daß sich Porten im Hadern mit dem Baby zugleich „mehr noch gegen das Schicksal und sich selbst“ auflehne. Tatsächlich wendet sie sich nur voller Wut gegen das Kind, was jedoch eine Geste ist, die in ihrer Unvernunft die Assoziation fast unweigerlich nach sich zieht, so daß sie sich vermutlich auch einstellen sollte. Der scheinbar so einfache, schlichte und posenhafte Ausdrucksstil Portens scheint mir in seiner präzisen Konzentration und der Arbeit mit Konnotationen eher eine bemerkenswerte Leistung kurzfilmischen Darstellens zu sein.

Langfilm: Ausspielen, *Realistik*

Mit dem rund einstündigen Langfilm (den man retrospektiv wohl als ‘mittellang’ bezeichnen würde¹⁵) wurde der Prozeß der filmhistorischen Entwicklung zum *Erzählkino* praktisch vollzogen, obwohl die Kinoprogramme noch immer mehrere Filme enthielten und kürzere Filme (*Ein- und Zweiakter*) ebenfalls noch hergestellt wurden. Bei rund einstündigen Filmen empfahlen sich verstärkte Bemühungen zu einer *Illusionierung* im Entwurf einer stimmigen und in sich möglichst geschlossenen fiktiven Welt, in der man aufgehen konnte, damit die historisch vom Kino an schnelle Abwechslung gewöhnten Zuschauer sich nicht allzu schnell langweilten. Daß sich dieses Bemühen auch auf den Darstellungsstil niederschlug und er, wie Salt beobachtete, um und nach 1913 zunehmend *realistischer* wurde, ist daher im Grunde naheliegend. Man muß jedoch noch immer nach Genres differen-

15 Die französische Filmgeschichtsschreibung unterscheidet zwischen „court“- , „moyen“- und „long métrage“-Filmen, allerdings nicht in einer filmhistorischen Phasenunterscheidung.

zieren, denn in Komödien durfte es durchaus noch überkandidelt zugehen. Der Zuwachs im Bemühen um eine realistische Wirkung war in ernstesten Filmen notwendiger, wobei Salts Datum 1913 als Zäsur für einen deutlicheren realistischen Darstellungsstil den Abschluß einer Übergangsphase markiert. Das früheste mir bekannte Beispiel eines deutschen Films, in dem ein Darsteller in dem sehr *realistisch* wirkenden Ausdruckstil der *minimalen* Gesten und mimischen Mittel agiert, ist der Asta Nielsen-Film *Der fremde Vogel* von 1911, doch es ist nicht Asta Nielsen, sondern ihr Partner Carl Clewing – der ironischerweise nicht nur ein Theater-, sondern sogar ein Hoftheaterschauspieler war; solche scheinbar spontanen, kleinen Gesten setzten sich jedoch allgemein erst weit später durch.

Ein sehr markantes Beispiel für das zunehmende Bemühen um *Realismus* der Darsteller im langen Film der zehner Jahre ist, daß die direkte Ansprache ans Publikum durch frontales Agieren in die Kamera nun dem *natürlichen* Spiel an der Kamera vorbei Platz machte, das den direkten, bewußten Blick ins Objektiv penibel vermeidet. Henny Porten beherrschte diese Kunst schon um 1913. Sie schaut nicht mehr in die Kamera, sondern immer ein klein wenig an ihr vorbei und durch sie hindurch, selbst wenn sie frontal ins Objektiv agiert; sie *bleibt in der Geschichte*. Unabsichtlich selbst-bewußte Blicke in die Kamera sieht man in den zehner Jahren ansonsten jedoch noch öfter, ausgeprägt zum Beispiel bei Käte Haack in *Das Spiel vom Tode* (1917, ihr einundzwanzigster Film).

Mit dem Langfilm begann Henny Porten, sich mehr Zeit zu lassen und zum breiteren Ausspielen und Nuancieren von Situationen und Gefühlen überzugehen. So wird sie zum Beispiel als die Protagonistin von *Alexandra* aus dem Jahr 1914 (ihrem frühesten erhaltenen Hauptfilm in *Stundenlänge*) in ein Gefängnis eingeliefert. Von einem Polizisten wird sie an einer Handfessel in die Zelle bis zur Bildmitte geführt; er droht ihr mit dem Finger, bevor er geht, und sie sieht währenddessen, den Kopf leicht nach rechts zu ihm hin gedreht, mit ausdruckslosem Blick an ihm vorbei. Nachdem er gegangen ist, verharrt sie acht Sekunden lang fast regungslos in dieser Position, reibt anfangs nur beiläufig und wie unbewußt das Gefühl der Fessel vom Handgelenk und holt gegen Ende einmal kurz, wie motorisch zu sich kommend, Atem. Dann bewegt sie den Kopf und den noch immer ausdruckslos starren Blick zuerst leicht nach rechts und dann nach links, den Raum abmessend und wahrnehmend. Mit der Bewegung nimmt der Blick zunehmend einen Ausdruck von dumpfem Entsetzen an, und mit Abschluß der Bewegung gehen die Hände an die Schläfen, sinken auf die Wangen, der Mund öffnet

sich zu einer leichten Verzerrung usw. Durch dieses fast regungslose, wie betäubte Verharren und die Blickbewegung gelingt es Porten, den Raum zu psychologisieren und die Situation zu einem so unerträglichen Zustand zu steigern, daß sich die Sinne der Figur geradezu weigern, ihn wahrzunehmen. In einem Kurzfilm hätte sie auf diese ausdrucksvolle und recht kluge darstellerische Nuancierung zweifellos verzichten müssen. Für solche dem Zeitgewinn zu verdankenden psychologischen Vertiefungen ihrer Figuren und darstellerischen situativen Ausschmückungen ließen sich noch weitere Beispiele anführen.

Interessant scheint mir jedoch noch ein Vergleich zweier Szenen aus einem Kurzfilm von 1911 und einem Langfilm von 1917, in denen sich eine ziemlich verblüffende Veränderung eines an sich gleichen Ausdrucksmittels zeigt. Es ist jene seltsame Kußposition aus *Der Müller und sein Kind* (1911), die schon Knut Hickethier als Musterbeispiel einer im Stil von Kitsch-Postkarten stilisierten Pose im Repertoire der frühen Porten angeführt hat: „wenn sie sich zum Abschiedskuß seitwärts [in frontaler Position auf die Schulter des hinter ihr stehenden Partners, CM] gedreht zum Fenster hinausneigt“, was Hickethier treffend als Mittel zum „Ausdruck schmelzender Hingabe und wehmutsvoller Sehnsucht“¹⁶ bezeichnet. Dieselbe Kußposition kommt auch in *Die Claudi vom Geiserhof* von 1917 vor, aber nun dient sie dazu, den Kuß erotisch aufzuheizen: Paul Hartmann macht sich flirtend von hinten an Porten heran und *raubt* ihr den Kuß, und weil sie, erst sich ein wenig sträubend, von vorne seitlich an seine Schulter gelehnt ist, kann er sie durch eine Drehung immer enger an sich ziehen; zugleich bleibt gut sichtbar, daß sie den Kuß zunehmend genießt. Was früher umständlich-gekünstelt wirkte, ist zur poetischen Pose in der Darstellungssprache geworden.

Henny Porten ist vielleicht geradezu ein Paradebeispiel für eine mit dem Langfilm im Lauf der zehner Jahre außerordentlich zunehmenden *Realistik* des darstellerischen Ausdrucks. 1917 wirkt sie sehr *natürlich* und erweckt etwa in dem Krieganleihe-Propaganda-Film *Hann, Hein und Henny* sogar die Fiktion absoluter Unmittelbarkeit: Sie spielt in diesem Film sich selbst als Privatperson und wirkt sehr locker und scheinbar spontan, obwohl auch diese Vorstellung darstellerisch selbstverständlich durch und durch stilisiert war und sich in der scheinbar spontanen Wirkung auch nicht von vergleichbaren Szenen in ihren anderen Filmen dieser Zeit unterscheidet.

16 Hickethier in: Belach, Helga: Henny Porten, S. 163.

Um 1917 Zeit beherrschte Porten ihre körpersprachlichen Mittel, mit denen sie im Gegensatz zu ihrer von Anfang an virilen Mimik mehr Mühe hatte, bereits souverän. In den Filmen um 1911 wirkt sie, zumal in ihrer physischen Üppigkeit, oft plump; bei der seitlichen Drehung zum hingebungsvollen Kuß in *Der Müller und sein Kind* auf die Schulter ihres Partners hat sie sichtliche Ziel- und Bewegungsschwierigkeiten. Um 1915/16 hat sie oft noch Probleme mit einem nicht bedeutungsvoll stilisieren Spiel, kaschiert die Überflüssigkeit ihrer Hände noch öfter durch kurze Griffe an die Hüfte oder einem Nesteln an Kleidungsstücken. Um 1917 hat sie für Situationen gestischer Pausen jedoch bereits den Ruhe und Entspantheit signalisierenden Trick entwickelt, die Arme locker am Körper hängen zu lassen und je nach Länge der Pausen die Hände mit leichtem Griff ineinander zu legen, was eines der portentypischen Stilmittel ist, das sie immer beibehielt. Auch der Griff an Kopf und Stirn, früher mit der Innenhand oder Faust und plakativ-prägnant bedeutungsvoll, wechselt von Innen- und Außenhand und in der Handhaltung, je nachdem, was auszudrücken ist. Sie bedient sich auch schon etlicher Arabesken, kasueller *minimaler* Bewegungen, die nichts bedeuten, sondern die Körpersprache flüssiger machen. Allerdings ist Portens Spiel (und wie mir scheint, das Spiel generell im Film der zehner Jahre, auch Asta Nielsen nicht ausgenommen) noch deutlicher bedeutungsvoll und nicht so reich an einer Vielzahl kasueller Gesten wie im Film der zwanziger Jahre. Henny Porten hat (als nicht ausgebildete Schauspielerin) im Lauf der zehner Jahre zweifellos in ihren Mitteln *dazugelernt*, doch dies auch im Rahmen der filmhistorischen Bedingungen.

Programmfüllender Film: stilisierte *Natürlichkeit*

Barry Salts Beobachtung, daß ein *realistischer* Darstellungsstil von 1919 an in den USA geradezu zum Standard wurde, deckt sich zeitlich mit dem Übergang zum programmfüllenden Film, der den Doppeleffekt noch verstärkte, einerseits im Film Strategien zu entwickeln, um die Zuschauer über längere Zeit – nun eineinhalb oder zwei Stunden und länger – in Bann zu ziehen und andererseits für die Schauspieler noch mehr Möglichkeiten zum Ausspielen von Gefühlen und Situationen zu geben. Speziell beim deutschen Film bemerkt Salt zwar die Tendenz zur Langsamkeit und einem Zerdehnen der Darstellung, doch sein Bezugsmaterial ist auf künstlerisch ambitionierte Filme (vor allem von Murnau und Fritz Lang) beschränkt. In den *Publikums-*

filmen Henny Portens nach dem Ende des Ersten Weltkriegs ist dagegen durchaus eine weitere Steigerung der *realistischen* Wirkung zu beobachten¹⁷.

Allerdings kommt diese veränderte Wirkung auch daher, daß sich in den zwanziger Jahren der Stil der Filmästhetik insgesamt wandelte. In den Langfilmen der zehner Jahre wurden Szenen noch meist durchgespielt und möglichst wenig oder gar nicht in verschiedene Einstellungen zergliedert, das Geschehen oft sogar in gleichzeitigen Aktionen auf den verschiedenen Bildebenen konzentriert. All dies änderte sich in den zwanziger Jahren zunehmend, und auch die Ausstattung der Filme wurde allgemein aufweniger, vor allem in Innenausstattungen von Räumen aber auch karger und präziser, weil die Bildaktion nicht mehr gestaffelt, sondern in mehrere Einstellungen zerlegt wurde (was übrigens auch länger dauert und daher zweckdienlich war, um die Zeit zu füllen). Die Bilder wirken nicht mehr so *vollgestopft* wie in den zehner Jahren und daher klarer und nüchterner. Außerdem wurden Großaufnahmen des Gesichts der Darsteller, die im Film der zehner Jahre vor allem von wertvollen Stars aus Gefahrengründen kaum je gemacht wurden, durch im Krieg entwickelte neue Objektiv- und Lichttechniken erheblich erleichtert und nahmen daher allgemein stark zu.

Alle diese Entwicklungen schlugen sich auch auf Henny Portens Filme nieder, obwohl vor allem diejenigen ihrer Kooperation mit Carl Froelich (der „Porten-Froelich-Erfolgs-GmbH“, so Helga Belach treffend) kameratechnisch zwar sehr wirkungsvoll waren, aber bewußt im solide Konventionellen blieben (selbst wenn es auch in „Lotte“, 1928, eine Trick-Montagesequenz gab). Großaufnahmen zum Beispiel wurden nur sparsam eingesetzt und ihnen gegenüber Nahaufnahmen bevorzugt.

Es ist allerdings kaum auszumachen, inwieweit und wie im Konkreten die veränderte Filmästhetik sich auch auf Portens darstellerische Stilmittel auswirkte. Die Schwierigkeit besteht darin, daß Portens Stilmittel sehr uneinheitlich blieben und sogar noch uneinheitlicher als zuvor wurden. So gibt es beispielsweise weder vorher noch nachher und nicht einmal in den frühen zehner Jahren einen Film, in dem Porten das melodramatische Pathos so auf die Spitze treibt wie in *Mutter und Kind* von 1933. Vorausgegangen waren dagegen etliche Filme, in denen sie höchst dramatische und tragische Szenen

17 *I.N.R.I.* (R: Robert Wiene, 1923), in dem Porten die Maria spielte, ist dagegen ein extremes Beispiel für Langsamkeit von *Kunstfilmen*, denn die Inszenierung verfolgt das Konzept einer nur mäßig bewegten, filmischen Adaption von Gemälden mit biblischen Motiven, so daß sich die Darsteller (außer Asta Nielsen als Maria Magdalena) überruhig gebärden.

ganz zurückgenommen und ohne Pathos spielte (z.B. *Hintertreppe*, 1921; *Zuflucht*, 1928) oder das Pathos doch in angemessenen Maßen hielt (*Mutterliebe*, 1929).

Man sollte daher für ihre Filme von 1920 an wohl einschränken: Henny Porten *konnte* sehr *natürlich* wirken, und generell erscheint sie souveräner, sachlicher und ruhiger, je nach der Rolle auch elegant, charmant und ironisch oder gar selbstironisch. Ihre Körpersprache ist nun sehr flüssig und verrät keine Unsicherheiten mehr. Das Gestenarsenal, bei dem es zwar gleichbleibende Manierismen gab (was bei Stars jedoch üblich ist, um Publikumserwartungen nicht zu enttäuschen), wurde breiter; zum Beispiel rauchte sie gelegentlich, und in *Skandal um Eva* (1930) reißt sie das Streichholz für ihre Zigarette unter der Schreibtischplatte an. Die Portenschen Frauen wurden *moderner*, was allerdings auch vor dem Hintergrund eines in Ansätzen wie der politischen Mündigkeit emanzipierteren und zumindest in Äußerlichkeiten *freieren* Frauenbildes in der Weimarer Republik zu sehen ist.

Die Veränderung in Portens Wirkung dürfte außerdem damit zusammenhängen, daß Porten persönlich wohl ebenfalls entschiedener in der Welt stand als in der Zeit, in der sie im familiären Kreis eines kleinen, festen Teams bei Messter ihre acht oder zehn Filme pro Jahr drehte. Sie war seit 1921 Produzentin ihrer Filme, hatte eine eigene Firma, war erneut verheiratet und außerdem über dreißig. Auch ihr Äußeres veränderte sich; die vormals üppige Blondine mit den Pausbäckchen wurde schlank und schmal im Gesicht und ließ sich die Nase begradigen, so daß sie allmählich tatsächlich die klassische Schönheit war, die zu sein man ihr schon immer nachgesagt hatte, zumal das schmale Gesicht ihre Augen noch größer erscheinen läßt.

Parallel zu dieser äußerlichen Verschönerung und oben schon erwähnten weiteren Ausbildung *natürlich* wirkender Stilmittel kasueller kleiner Gesten schlug Porten jedoch auch die entgegengesetzte Richtung ein und ist daher ein seltenes Beispiel sowohl für einen *realistischen* als auch für einen übertreibenden, deutlich stilisierten Darstellungsstil in einer Person. In ihren Komödien begann sie 1925, an ihre Glanzrolle in *Kohlhiesels Töchter* von 1920 anzuknüpfen und in Doppelrollen als Kontrast zu der scheinbar *natürlichen* Schönheit den unansehnlichen, eckigen, rabiaten, aber als heimlicher Sympathieträger ausgespielten Kotzbrocken Liesel Kohlhiesel und Derivate der Rolle immer wieder auftreten zu lassen; in solchen Rollen gab sie dem Affen ordentlich Zucker und spielte sogar – u.a. als Nonne mit Cyrano-de-Bergerac-Nase – eine Fünffach-Verkleidungsrolle. Ein Teil Henny Portens

lebte von der lustvoll ausgekosteten Vielfältigkeit ihrer darstellerischen Erscheinung und Ausdrucksmittel gerade auch jenseits der *Realistik* und eleganten darstellerischen Glätte. Porten war wie ein Relikt des augenzwinkernden *Kinos der Attraktionen*, an dem sie zu Beginn ihrer Karriere noch Anteil gehabt hatte, und das offenbar weder sie noch ihr Publikum gänzlich missen wollten.

Der Stummfilmstar Henny Porten bewältigte auch den Übergang zum Tonfilm ohne Probleme. In ihrem ersten Tonfilm *Skandal um Eva* (1930) wirkt sie sogar so locker und souverän, als ob sie von der Stummheit endlich befreit sei, und auch ihre Sprache und Stimmodulation sind ungezwungen. Doch dann geschieht etwas für Stummfilmschauspieler im Tonfilm allgemein sehr Ungewöhnliches. Sobald nämlich das ultimative Markenzeichen der Porten, das ins Übermenschliche reichende Leidenspathos, ins Spiel kommt (zuerst in *Luise, Königin von Preußen*, 1931), verabschiedet sie sich von dem Bemühen um tonfilmische *Natürlichkeit* und zeigt, daß sie mit ihrer Stimme mindestens ebenso stilvoll zum Erbarmen tremolieren konnte wie mit ihren gestisch-mimischen Ausdrucksmitteln. So spricht kein Mensch. Henny Porten war ein Stummfilmstar und blieb es selbst im Tonfilm, stilisierte auch ihre Stimme, wenn sie es der Stilisierung ihres Ausdrucks für angemessen hielt.

Schauspieler im Stummfilm hatten zwangsläufig nie einen gänzlich *realistischen* oder *natürlichen* Darstellungsstil, so sehr sie auch an einer realistischen Wirkung arbeiteten. Im Stummfilm konnten sich die Darsteller, spätestens als sie in Kurzfilmen umfangreichere Geschichten darstellen mußten, nicht mehr scheinbar *verhalten*, sondern waren zu Stilisierungen gezwungen. Deshalb glaube ich keinem dieser Schauspieler und Schauspielerinnen, daß sie sich in der Art der *Stanislawski-Methode* wochenlang in eine Rolle hineinlebten.¹⁸ Stummfilmschauspieler waren Stilisten, mochten sie sich auch (wie etwa Henny Porten) durch Musik im Studio beim Spielen *in Stimmung* gebracht haben, so waren ihre Gesten, Mimik und Körpersprache doch ein

18 Vgl. u.a. Nielsen, Asta: Mein Weg im Film. Teil 5. In: B.Z. am Mittag, 29.9.1928; neu in: Seydel, Renate/ Hagedorff, Allan (Hg.): Asta Nielsen. Ihr Leben in Fotodokumenten, Selbstzeugnissen und zeitgenössischen Betrachtungen. Berlin/DDR, München 1981, S. 102, wo sie behauptet, „oft monatelang mit den Figuren in meiner Vorstellung“ gelebt zu haben. Das ist jedoch mehr als unwahrscheinlich: Erstens drehte Nielsen in den frühen zehner Jahren, auf die sie die Äußerung bezog, acht Filme im Jahr und hatte zu monatelanger Versenkung in die einzelnen Rollen wohl kaum Zeit, und zweitens ist auch sie in dieser Zeit zu gleichbleibend posenhaft in ihren Mitteln, was sich vor allem zeigt, wenn man einige Filme hintereinander ansieht.

Resultat harter Arbeit am Kalkül der Wirkung. Henny Porten und ihr gewundener Weg von einer wohl recht großen Spontaneität in *Wem gehört das Kind?* von 1910 über ihre ausgeklügelten Posen in *Im Glück vergessen* zu einer erneuten, scheinbaren *Natürlichkeit* in den ausgehenden zehner und zwanziger Jahren, nun aber erreicht durch eine ausgefeilte Breite von Stilisierungstechniken ihrer Mittel, zeigt hinlänglich, daß gute Stummfilmschauspieler ihre eigenen Gefühle kaum zu strapazieren brauchten, um ihre Ausdrucksabsichten zu erreichen.

Im Lauf der wechselvollen Entwicklung ihrer darstellerischen Mittel durch die Stummfilmgeschichte hindurch wurde Henny Porten eine Filmschauspielerin, die sogar ganz ausgezeichnet sein konnte. In „Komödianten“ (1940/41) sieht man von ihr einen jener kurzen *Sternmomente* der Filmdarstellungskunst: In einer nahen (nicht Groß-) Einstellung schnupft sie Tabak und läßt dabei ihre Augen mit äußerster Präzision einen unhörbaren Monolog sprechen: „Ich weiß, daß Ihr mich herrisch und unweiblich findet, bleibe aber dabei, weil ich es will“. Es ist wieder jenes additive Spiel der frühen Porten, das Zerlegen eines komplexen Vorgangs in eine Folge exakt ausgedrückter einzelner Momente, nun aber nur noch mit dem flirrenden Blick ihrer Augen. Ich wüßte nicht, daß es eine solche Präzision in der modernen Audiovision noch gibt, und vielleicht erforderte ein solcher Filmmoment die Stilisierungskunst des Schauspiels im Stummfilm.

Karl Prümm

Klischee und Individualität

Zur Problematik des Chargenspiels im deutschen Film

Keine theatralische Inszenierung entgeht einer elementaren Aufteilung in Hauptakteure und Nebenakteure, in Heldenspieler und Chargenspieler - nimmt man das Monodrama einmal aus, wo beide Grundfunktionen des Spiels und der Darstellung in eins fallen. Überall, wo durch die Präsentation interagierender Körper Bedeutung hergestellt wird, entstehen zwangsläufig Hierarchien des Zeigens und der Aufmerksamkeit. Diese unterschiedliche Akzentuierung von Körpern läßt stets eine Abstufung der Sichtbarkeit entstehen. Im Theater wird dies durch elementare Prinzipien geregelt: durch Anwesenheit oder Abwesenheit der Figuren auf der Bühne, durch ihre Platzierung im Vordergrund oder im Hintergrund. Im Film geht es um eine abgestufte Präsenz der Körper im Bild, und schon diese Formulierung verrät, daß die Aufmerksamkeit auf zwei Ebenen organisiert wird, auf einer zeitlichen und einer räumlichen Ebene. Der Gegensatz von Hauptfiguren/Hauptdarstellern und Nebenfiguren/Nebendarstellern läßt sich auf die zeitlichen Kategorien der *Dauer* und des *Moments* zurückführen. Dem Hauptdarsteller wird ein genau kalkulierter *Prozeß* der Sichtbarkeit, eine dauerhafte Präsenz im Bild zuerkannt – dem Nebendarsteller bleibt demgegenüber nur der *Moment*, der Augenblick und die Episode.

Zentrum und *Peripherie* bilden das Gegensatzpaar, das die räumlichen Strategien der Aufmerksamkeitslenkung umfaßt, die Gestaltung des Bildraumes, das Arrangement der Figuren im Raum und die fokussierenden Effekte der Kamera. Jede *mise en scène* gehorcht einer Ökonomie der Sichtbarkeit, eröffnet ein variables Feld der Zeigens und des Verbergens. Publikum, Kritik und Historiographie folgen in der Regel den höchst wirksamen Vorgaben dieser Ökonomie. Sie richten ihre ganze Aufmerksamkeit auf die Hauptakteure, die gerade dadurch zu Stars werden und auch über den kinematographischen Text hinaus beständig präsent bleiben. Dagegen neigen Zuschauer wie professionelle Beobachter dazu, die Nebendarsteller zu übersehen oder rasch zu vergessen.

Im folgenden soll jedoch ein Blickwechsel versucht, das Momenthafte und das Randständige sollen aufgewertet werden. Gerade die Formen der Reduktion und des Komprimierten, die das Chargenspiel voraussetzt, werden von der Peripherie ins Zentrum gerückt. Dies verlangt eine andere Herangehensweise. Das Spiel der Nebendarsteller besitzt seine eigenen Regularien und erfordert einen anderen Blick. Für das Chargenspiel müssen daher andere Notationen, Beschreibungsformen und Bewertungskriterien entwickelt und erprobt werden. Das Momenthafte und Periphere entziehen sich leicht. Die Reduktion des Sichtbaren, die hier stattfindet, schränkt auch die Verfügungsgewalt der Zuschauer ein. Die Hauptdarsteller und Heldenspieler sind in viel höherem Maße Objekt der Mythisierung und Idolisierung, der Projektionen und der Zuschreibungen. Der Chargenspieler widersetzt sich dieser Aneignung, muß jedoch seine Autonomie mit einer Namenlosigkeit bezahlen.

Das Chargenspiel soll aber nicht grundsätzlich und systematisch beleuchtet werden. In seiner historischen Konkretion im deutschen Film, noch eingeschränkter im Weimarer Kino, soll es gefaßt und charakterisiert werden. Ein historischer Augenblick wird herausgegriffen, in dem dieses Chargenspiel besonders lebendig war und die gesamte Szenerie entscheidend geprägt hat. Eine sehr bestimmte Phase der deutschen Kinogeschichte wird also in Augenschein genommen, ein historisches Ensemble von Schauspielern, ein ganz spezifischer Gestus des Spiels. Das Jahr 1933 bedeutete für diese Kultur des Chargenspiels eine entscheidende Zäsur. Gerade die Nebenrollen waren eine Domäne der jüdischen Schauspieler, die nun aus dem Lande getrieben und ersetzt werden mußten. Die Prägnanz dieser jüdischen Schauspieler geht so weit, daß viele Nebenrollen im deutschen Kino der dreißiger Jahre nach den vertriebenen Vorbildern besetzt wurden, daß man auf physiognomische Ähnlichkeiten und Nachbarschaften in der Spielweise aus war. Trotz dieses Verlusts an Substanz blieben die Traditionen des Weimarer Kinos im Chargenspiel auch nach 1945 noch wirksam. Das vermeintliche Randthema des Chargenspiels erweist sich somit als einer der Schlüssel zur Problematik der deutschen Filmgeschichte.

Das Folgende entstammt einem größeren Zusammenhang. Es erweitert Überlegungen, die ich auf einem Symposium „*Lob der Charge*“ im Juni 1992 vorgetragen habe, das die Stiftung Deutsche Kinemathek in Berlin im Kino *Arsenal* veranstaltet hatte. Diese Überlegungen sind in der Zeitschrift *film-*

wärts erschienen.¹ Ich greife außerdem auf das zusammen mit Barbara Felsmann verfaßte Buch über Kurt Gerron zurück, das 1992 in der Edition Hentrich in Berlin erschienen ist, der ja ein Chargenspieler par excellence war.² Zudem hab ich den folgenden Text als Vortrag vor Studenten in Marburg und in Berlin vorgetragen. Ich versuche eine Annäherung an das Thema in neun kleinen Kapiteln.

1. Das Wort, der Begriff

Im Französischen wie auch im Englischen hat der Begriff *charge* eine Vielzahl von Bedeutungen. Als technischer Terminus bezeichnet *charge* „Fracht“, „Ladung eines Wagens oder eines Schiffes“. Als institutionelle und juristische Kategorie bezeichnet *charge* „Abgabe“, „Auflage“, „Verpflichtung“, „Auftrag“, ein „Amt“, eine „Beschwerde“ oder einen „Einspruch“.

Auch in der Militärsprache kommt dem Begriff eine doppelte Bedeutung zu. *Charge* bedeutet einmal ein „heftiger Angriff mit der blanken Waffe“, bezeichnet aber auch allgemeiner den „Vorgang des Ladens einer Feuerwaffe“. Eine Bedeutungsebene der militärischen Diktion bereitet die Übernahme in den Diskurs des Theaters und der Theaterkritik vor. *Charge* kann eine „Übertreibung“, eine „falsche und unwahrscheinliche Geschichte“, eine „Ente“ im journalistischen Jargon bezeichnen.

Im deutschen Fremdwort verengen sich diese vielfältigen Bedeutungsebenen. *Charge* ist dort keine neutrale juristische und bürokratische Kategorie mehr. In den studentischen Kooperationen, die sich den Begriff aneignen, bedeutet *Charge* eine Führungsposition. „Chargieren“ wird ohne negative Färbung gebraucht, ganz im Gegenteil, das „Chargieren“ ist ein Auftritt im vollen Schmuck der Uniform. Im Bereich des Militärischen wird der Begriff dagegen überwiegend für die unteren Befehlsränge, für die Gefreiten, die Unteroffiziere und Feldwebel gebraucht.

Die Theatersprache adaptiert offenbar die pejorativen, die einschränken den Versionen des Begriffs. Eine *Charge* ist eine Nebenrolle, weit ab vom Zentrum des theatralischen Geschehens plaziert, wo die wirklichen Wort-Befehlsgeber ausschließlich zu finden sind. Das Subalterne wird im Wortge-

1 Prümm, Karl: Erneueres Lob der Charge. In: filmwärts Nr. 23 (1992) H. 3, S. 5 – 9. In diesem Heft sind auch Beiträge von Michael Esser, Anke Sterneborg, Jörg Becker und Annette Kilzer zur gleichen Problematik enthalten.

2 Felsmann, Barbara / Prümm, Karl: Kurt Gerron. Gefeierte und Gejagte. Das Schicksal eines deutschen Unterhaltungskünstlers. Berlin 1992.

brauch der Theaterpraxis und der Theaterkritik mit dem forcierten, dem heftig geführten Angriff verbunden. Von der *Charge* wird per se angenommen, daß sie „chargiert“, das heißt, daß sie maßlos übertreibt, auf Teufel komm raus übersteigert, daß sie sich lächerlich macht und belachbar wird. *Charge* und Komik sind so beinahe identisch, das Chargenspiel kann und darf nicht ernstgenommen werden.

Was ist nun die Lektion der Etymologie? Die Begriffsgeschichte zeigt, wie radikal der Prozeß der Verengung ist vom ursprünglichen Bedeutungsreichtum bis hin zu einer Straf- und Zuchtkategorie der Theaterkritik. Die Wortgeschichte verweist aber auch auf neutralere, unbelastete Elemente. Dies könnte als ein Zeichen genommen werden, daß der Prozeß der Bedeutungserweiterung nicht chancenlos ist. Die Wirklichkeit der *Charge* und des Chargenspiels ist vielfältiger, farbiger, als dies die eingeschränkte Sprache des Theaters und der Theaterkritik vermuten läßt.

2. Umwertung der Werte: Die Charge im Weimarer Kino. Erstes, sehr generelles Urteil

Das Kino übernimmt diese eingeschliffenen Negativdefinitionen und hierarchisierenden Festlegungen, doch im Film der zwanziger Jahre lösen sie sich zunehmend auf. Eine Verschiebung wird erkennbar, die Chargen streifen den Geruch des Subalternen und Maßlosen ab, ihre Funktion in den Filmen verändert sich, die Bedeutung der Chargen wächst.

Dies hat vielfältige Gründe. Vor allem der Stilwandel, der um 1925 einsetzt, ist für diesen Machtwechsel maßgebend. Die Techniken des Studiofilms und die Stilisierungen des expressionistischen Kunstkinos büßen ihre prägende Kraft ein. Die massiven Forderungen der Kritik nach Aktualität und Lebensnähe zeigen zunehmend Wirkung. Viele Filme vollziehen eine Wendung zum Gegenwärtigen, zum Konkreten und Individuellen. Der verstärkte Alltagsrekurs wertet die Chargen sichtbar auf, deren Spielweise dem nun geforderten Detailreichtum, der Differenzierung und der soziographischen Genauigkeit entspricht. Die Chargenspieler werden gebraucht. Sie nutzen die Chance, spielen sich in den Vordergrund und werden nun ungleich mehr beachtet. Es ist kein Zufall, daß Rudolf Arnheim im Oktober 1931 ein mitreißend formuliertes „Lob der Charge“ anstimmt (übrigens in der Zeitschrift *Filmtechnik*, einem Insiderblatt). Arnheim registriert den eben skizzierten Prozeß und will ihn noch zuspitzen. Er hat ein Interesse, die Emanzipation der Chargen, die im frühen Tonfilm unübersehbar geworden

war, zu einer Revolution des Darstellerischen voranzutreiben. An die Praktiker der „Regiearbeit“ gewandt, fordert er den „Einbruch der Chargenmethoden ins Heldenfach“. ³ In einer strikten Polarität spielt er die individuelle Prägung des Chargenspiels in Maske, Kostüme, Umgang mit Accessoires, Bespielen von Requisiten, in den Gesten und in den Sprechweisen gegen die austauschbare Perfektion und die auf Wunschträume hin geglättete Standardisierung der Heldenspieler aus: „Der Chargenspieler ist auf Wunsch unraziert, hat Sommersprossen, schielt, hat Falten am Hals, schmutzige Fingernägel und Zahnlücken. Held und Heldin hingegen sind in Lilienmilch gebadet, und ein Pickel am Kinn kann ganze Aufnahmezeit vernichten.“

Seine liebevolle Beschreibung der Chargen mündet in ein Manifest:

„Man leiste es sich, den Heldenspieler in Kostüm, Maske und Spiel ebenso zwanglos, ebenso individuell, ebenso alltäglich mit ebenso vielen sterblichen Mängeln behaftet vorzustellen wie die Chargen. Man lasse sich davon überzeugen, daß eine ungebügelte Hose mit einer Liebesszene durchaus vereinbar ist, und daß ein junger Held die Nase putzen kann, während er am Telephon den Tod seiner Mutter erfährt. Man wage es, und zugleich wird sich zeigen, welche Fülle ungenutzter Möglichkeiten hier verborgen liegt und welche mitreißende Wärme und Natürlichkeit sich aus dem simpelsten Handlungsmotiv noch herausholen läßt. Man entthronen die Wertbegriffe des Ateliers und sehe sich einmal draußen um, und man wird mit Erstaunen feststellen, daß in dieser unserer wirklichen Welt lauter Chargen herumlaufen und kein Heldenspieler.“

3. An den Rändern – die strukturellen Zwänge des Chargenspiels

Arnheims Begeisterung läßt vergessen, daß das Spiel der Chargen entscheidenden Beschränkungen unterworfen ist. Der Ort der Charge ist immer die Peripherie, sie agieren stets an den Rändern der Geschichte, der Inszenierung und des Mediums.

Dabei kommt ihnen in der Hierarchie der Ateliers und der Studios, in der Rangfolge des Darstellungspersonals eigentlich eine mittlere Position zu, sie stehen zwischen der Sphäre der „Heldenspieler“, die ihnen verschlossen bleibt und der Anonymität der Komparsen, der Massendarsteller, deren „Fluch es ist“, so schreibt E. A. Dupont in einem Aufsatz aus dem Jahre 1919, „in der Masse unterzugehen. Hier gibt es keine Persönlichkeiten, nur

3 Arnheim, Rudolf: Lob der Charge (1931). In: Kritiken und Aufsätze zum Film. Hrsg. von Helmut H. Diederichs. Frankfurt/Main 1979, S. 113 – 115.

Personen.“⁴ Individualität wird den Chargen durchaus zugestanden, aber sie scheint nur für Momente auf, ihr Spiel ist untergeordnet und zugeordnet. Für die Nebenrollen bleibt das Reduktionistische und Funktionale maßgebend. Dem „Innenkreis der Handlung“ (Arnheim) widmen sich Erzählung und Inszenierung in aller Breite, den Chargen bleibt nur das Beiläufige und Episodische. Die Akzente sind deutlich gesetzt, um die Unterscheidung in Haupt- und Nebendarsteller zu gewährleisten. Die Chargen sind nicht nur zweitrangig, was die Aufmerksamkeit der Kamera angeht, sie spielen auch noch auf dieses Zentrum hin, sind Gruppierungs- und Kontrastmaterial. Eine Akzentuierungsleistung für die Hauptdarsteller wird ihnen abverlangt. Die zu üppig geratene Altjungferhaftigkeit von Margarete Kupfer betont das Strahlend-Mädchenhafte von Henny Porten in *Zuflucht* (1928) von Carl Fröhlich. Der schmalbrüstige Felix Bressart treibt in den Militärschwänken nach 1930 das Athletisch-Maskuline der übrigen Uniformierten erst eigentlich hervor. Die zappelige Nervosität des Dicken, erotisch aber überambitionierten Otto Wallburg läßt den wirklichen Triumphator der Liebesgeschichte noch jugendlicher und schlanker erscheinen (*Ihre Majestät die Liebe* von Joe May aus dem Jahre 1930). Solche Gruppierungseffekte werden überdeutlich, wenn Charge und Hauptdarsteller gleichzeitig im Bild sind, wie in *Tagebuch einer Verlorenen* von G. W. Pabst, wo der schier grenzenlose Körper von Kurt Gerron so etwas wie eine Kontrastfläche zu der statuenhaften, fragilen Schönheit von Louise Brooks abgibt.

Für die unverzichtbaren Dienstleistungen wird den Chargen allerdings wenig Raum und wenig Zeit gewährt. Zwangsläufig werden sie an die Ränder getrieben. Die privilegierten Augenblicke der Narration bleiben ihnen in der Regel versagt, aus dem Schlußtableau haben sie rechtzeitig zu verschwinden. Im Finale des Operettenfilms *Die Drei von der Tankstelle* (1930) ist Kurt Gerron tänzerisch wie gesanglich die Hauptattraktion. Als eine Art Figuration des Rechts führt er den Zug der Nebenfiguren an, dominiert deutlich dieses groteske Ballett und spielt sich virtuos von der Peripherie ins Zentrum hinein, nutzt perfekt seine Darstellungsmöglichkeiten. Dennoch muß er sich aus den letzten Einstellungen des Films diskret zurückziehen, um den längst nicht so präzise agierenden Hauptdarstellern das Feld zu überlassen. Genau im Takt der Musik verläßt er rückwärtsgehend beinahe unbemerkt das Bild. Die musikalische Phraseologie macht sein Verschwinden unkenntlich.

4 Dupont, Ewald André: Filmbörse. In: Illustrierte Zeitung Bd. 153, Nr. 3975. 4. 9. 1919, S. 278.

Das Spiel der Nebendarsteller ist also extrem minimalisiert und fragmentiert, ihre Rollenimago können sie nur sehr eingeschränkt entfalten. Daraus ergibt sich ein weiteres schwerwiegendes Handicap: Alle diese Restriktionen bedrohen den Chargenspieler mit einengenden Festschreibungen auf einen bestimmten Typus, mit Darstellungsklischees, in die er gedrängt wird, mit Verschleiß und Wiederholungszwang. Bei der Fülle der Produktionen, in denen die Chargen benötigt werden, ist diese Gefahr besonders groß. Die Nebendarsteller können diesen Gefahren nur mit einem Reichtum an Gesten und Ausdruckspotentialen begegnen. Gerade in diesem eingeschränkten Feld werden Selbstreflexion und Selbstkontrolle abverlangt. Das Chargenspiel stellt höchste Anforderungen.

4. Die Peripherie als produktiver Ort – Chancen und Möglichkeiten des Chargenspiels

Im Weimarer Kino lassen sich die Chargen jedoch nicht vereinnahmen, sie begehren gegen das Funktionsdenken auf. Der scharfe zeitgenössische Beobachter Rudolf Arnheim hatte das so ausgedrückt: „Das Spiel der Chargen umrandet das Spiel der Helden wie ein Barockrahmen ein Renaissancegemälde.“⁵ Die Chargen sind demnach dafür verantwortlich, daß das Kalkül der großen geschlossenen Inszenierung mißlingt. Statt mit dem Gemälde zu verschmelzen und unsichtbar zu werden, falle der Rahmen, so Arnheims Argumentation, aus dem Bild. Die Chargen sind also ein Störfaktor, sie beharren auf ihrem eigenen Stil und ihrer eigenen Zeitlichkeit, sie riskieren den Schock, den Stilbruch und die Geschmacklosigkeit. Dies ist gewiß nicht übertrieben. Der Eigensinn der Chargen prägt in der Tat entscheidend das Weimarer Kino. Hier sind die Attraktionen, die Schauwerte oft an den Rändern zu finden. Miniatur und Episode, das Momenthafte und Fragmentarische erfordern prägnante Schärfe, Ökonomie der Mittel und artistisches Kalkül. Chargenspiel ist prononciertes Handwerk. Dies geht mehr als einmal bis zur Umkehrung der Hierarchie. Die Chargen spielen bisweilen die Hauptdarsteller glatt an die Wand. In *Nie wieder Liebe* (1931) hat der alternde Liebhaber Harry Liedtke keine Chance gegen das effektvolle Spiel seines wunderlich-scurrilen Dieners Felix Bressart. Was Arnheim die „Würze“ und „Farbe“ des Chargenspiels genannt hatte, wird an solchen Exempeln besonders plastisch deutlich.

5 Arnheim: Lob den Charge, S. 113.

Für den Nebendarsteller radikalisiert sich die Grundbedingungen, die für den Filmschauspieler generell gelten. In einer Artikelfolge *Der Schauspieler im Film* schreibt Herbert Ihering im Jahr 1920: „Der Film weckt die komödiantischen Urtriebe: der Schauspieler kann sich produzieren, aus dem Stegreif spielen. Er wird an den Anfang seiner Kunst, auf den Körper zurückgeführt.“⁶

Eine solche Reduktion auf das Elementare des Körpers gilt für die Chargen im besonderen. In der eingeschränkten Repräsentanz, die ihnen zugebilligt wird, muß die Grundlage ihres Spiels, der Körper, das körperliche Ausdruckspotential maximal zur Geltung gebracht werden. Eine überspitzte Körperlichkeit, eine satirische Radikalität des Körpers lassen sich daher bei allen Chargenspielern beobachten. Der erbärmlich dünne Siegfried Arno unterwirft konsequent all seine Bewegungen einer Übermotorik. Dazu steht die unbewegliche Physiognomie in einem absoluten Gegensatz. Die starre, maskenhafte Tristesse, die er ausstrahlt, die überlange Nase die zum Lachen reizt, die fahrig gestik – alles fügt sich zu einer emblematischen Verdichtung zusammen: der unglückliche Tolpatsch, der sich aber immer wieder herauswindet und eine überraschende Metamorphose zum Filou vollzieht.

Mit geschickt gewählten Kostümen und gezielt ausgesuchten Accessoires steigert Kurt Gerron seinen gigantischen Leibesumfang und seine riesenhafte Größe noch, so daß er wie ein Koloß erscheint, etwas Sagenhaftes und Urtümliches ausstrahlt. Dicke Anzugstoffe blasen den Körper noch einmal auf, der zu kleine Schlips, die zu enge Hose betonen das Überdimensionale des Körpers, der dicken Zigarre wird noch einmal eine Spitze aufgesetzt. Das Phallische der Gesamterscheinung ist überdeutlich, der ganze Mann ist eine einzige Maßlosigkeit. Julius Falkensteins „Spielmaterial“ ist das großflächige, bleiche, bartlose Gesicht, das dem kahlgeschorenen, blanken Schädel angeglichen ist. Die riesige Fläche seiner Physiognomie wird durch die zu kleinen Augen noch einmal überakzentuiert.

Diese radikal zugespitzte Körperkunst kann nur wirksam werden, wenn die Chargenspieler über das verfügen, was Herbert Ihering „Apparategefühl“ nennt, wenn das Körperspiel auf den Blick der Kamera hin rhythmisiert ist, auf den Bildausschnitt und auf den Bildraum, wenn das satirisch zugespitzte Körperspiel mit dem Schnitt und mit der Montage kalkuliert. Nicht das Kontinuum einer gestalteten Rolle ist gefragt, der Chargenspieler muß somit der Filmschauspieler par excellence sein. Auch dies ist noch

6 Ihering, Herbert: Der Schauspieler im Film. In: H.I.: Von Reinhardt bis Brecht. Vier Jahrzehnte Theater und Film. Bd. I 1909-1923. Berlin 1961, S. 378.

einmal ein Hinweis auf die enormen Anforderungen, aber auch auf die Wirkungspotentiale der Charge. Hier entfaltet das Periphere seinen Eigensinn.

5. Durative Präsenz und Intertextualität

Nebendarsteller sind Randfiguren der einzelnen Erzählung und der einzelnen Inszenierung, sie sind aber Hauptfiguren des Weimarer Kinos. Das Minimalisierte ihrer kleinen Auftritte machen sie durch Häufigkeit der Engagements wieder wett. So sind sie oft nebeneinander und gleichzeitig in mehreren Filmen im Bild, sind öffentlich präsent und Objekt der Kritik, die als Verstärkungseffekt der gehäuften Auftritte funktioniert. Die Dichte des Filmangebots, die Fülle der Produktionen der zahllosen kleinen und mittleren Firmen, erlaubt ihnen eine durative Präsenz im öffentlichen Bild, ein dauerhaftes Spiel trotz aller Fragmentierung, wie es heute nur noch das Fernsehen zulässt. 1928 war Siegfried Arno in 14 Filmen zu sehen, die Filmographie von Julius Falkenstein im *Cinegraph* geht über Seiten. Der frühe Tonfilm bringt noch einmal eine Verdichtung seiner kleinen Rollen.

Die Chargen repräsentieren eine farbige, autonome Welt am Rande der Filme. Durative Präsenz, gleichzeitige Anwesenheit in vielen Filmen sind die Voraussetzung für diese Autonomie. Die Chargen spielen in ihren eigenen, selbstkonstituierten Zusammenhängen, ihr Spiel ist auf Intertextualität, auf intertextuelle Effekte hin angelegt. Dies ist der entscheidende Gesichtspunkt ihrer enormen, gar nicht zu unterschätzenden Wirksamkeit. Ihre zahllosen Rollen summieren sich zu einem prägnanten Text, der beständig zitiert, wieder aufgenommen, weitererzählt und abgewandelt wird. Die Chargen sind schon vor der individuellen Geschichte fertig, bringen ihre eigene Körpererzählung in jede Inszenierung mit. Ihr bloßes Erscheinen verweist auf andere Filme, fügt sich ein in eine Kette von Auftritten, ist also auch prospektiv. Das Bewußtsein von Autonomie durchdringt das Spiel der Chargen, sie arbeiten allein an sich und für sich selbst. Überspitzt könnte man sagen: Sie sind unberührbar, Regie kann ihnen kaum etwas anhaben, auch noch so ambitionierte Regiekonzepte lassen sie unbehelligt.

Autonomie, Selbstbewußtsein, Prägnanz und Wiedererkennen machen die Attraktivität der Chargen aus. Als Zugnummer waren sie vom Publikum überaus geschätzt, das sich über das Wiedererkennen freut. Die Kritik registriert und bewertet ihr Spiel liebevoll und detailliert, in der Fachkritik wird jede Rolle bis in die kleinste Nebenfigur genau durchgegangen und mit einem individuellen Vokabular versehen.

All dies – der Zusammenhang von Intertextualität, Publikumswirkung, Aufmerksamkeit der Kritik – bedingt so etwas wie eine Kultur des Chargenspiels, die durch eine anfeuernde Konkurrenz zusätzliche Lebendigkeit erhält, eine Kultur, die später verloren geht. Diese Kultur der Chargen ist ein Spezifikum der Epoche. Das intertextuelle Potential der Chargen wird eingepflanzt und eingesetzt, die Vorgeschichte, der individuelle Text wird blitzartig abgerufen und aktualisiert. Der Kurzauftritt von Julius Falkenstein in *Die Drei von der Tankstelle* ist hierfür ein sprechendes Beispiel. Voller Ungeduld erwarten die stolzen Tankstellenbesitzer ihren ersten Kunden. Julius Falkenstein fährt mit einem modernen Cabriolet, aber in einem absonderlich altmodischen Anzug, einer komischen Maskerade, vor. Der vermeintlich betuchte Kunde läßt sich jedoch lediglich sein Feuerzeug auffüllen. Falkenstein agiert wortkarg, fast stumm, sein trockenes Spiel funktioniert ganz nach den Prinzipien des Minimalistischen und der absoluten Reduktion. In diesem Kurzauftritt ist noch einmal der Augenblick einer Enthüllung der Charge eingebaut. Willy Fritsch muß mit dem Zapfschlauch den Hut von Falkenstein herunterreißen, die Maskerade durchbrechen, damit das intertextuelle Spiel funktioniert, damit der Glatzkopf, das Markenzeichen von Falkenstein, für den Zuschauer erkennbar wird.

Die Popularität der Chargen zwingt die Regie, die Regeln des intertextuellen Chargenspiels strikt zu beachten. Die Chargen arbeiten allesamt an einem überindividuellen Text, in dem sie selber die Hauptrolle spielen. Es ist keine Charakterrolle, die sie ausfüllen, sondern eine Typage, die sie immer wieder in neuen Facetten entfalten, wobei sich Typus und individueller Körper intensiv durchdringen. Die bedeutendsten Chargen des Weimarer Kinos erhalten auf diese Weise eine ureigene serielle Geschichte. Adele Sandrock ist die männliche Greisin mit polterndem Baß und bedrohlicher, zum Lächeln unfähiger Physiognomie. Stets schwingt sie sich zur preußisch rigorosen Verteidigerin der Familienehre und zur Propagandistin der alten Moralbegriffe auf. Julius Falkenstein verkörpert mit äußerster Lakonik die etwas begriffsstutzigen Bürokraten, das Faktotum, die umständlichen Aristokraten. Die Variationsbreite seiner Milieus ist groß. Mit seiner wunderbar komischen Naivität und Borniertheit täuscht er die Mitakteure und auch das Publikum. Im entscheidenden Moment versteht er es, ungeahnt schnell und zielsicher im Sinne der eigenen Interessen zu handeln. Es sind dies die typischen Überraschungseffekte und Umschlagpunkte, die den besonderen Reiz des Chargenspiels ausmachen. Restriktionen und Festlegungen werden in einem frappierenden Handstreich zur Seite geräumt. Wir genießen die

Plötzlichkeit, die einer scheinbar so unbeweglichen Figur gar nicht zuzutrauen war.

Kurt Gerron illustriert immer aufs neue den Zusammenhang von Körper und Macht. Sein präzise gestaltetes Spiel führt Körper tyrannen mit dem ungezügelten Willen zur Macht vor, der immer wieder komisch gebrochen wird. Gerron bedient sich einer einheitlichen Grammatik der Machtansprüche auf allen sozialen Ebenen, vom Gangsterboß bis hin zum Bankdirektor. Durch Übertragbarkeit und intertextuelle Verweise wird das Motto seines Spiels sehr prägnant lesbar: Die Macht ist dubios, die einer solchen Überrepräsentanz des Körpers bedarf. Daraus erwachsen kritische und subversive Potentiale.

Otto Wallburg macht ebenso Respektspersonen lächerlich. Er führt erotisches und machtpolitisches Versagen virtuos vor. Wallburg will die schönsten Frauen erringen, Großbetriebe dirigieren oder ganze Familienclans beherrschen, doch dem Überambitionierten mißlingen die einfachsten Dinge. Keinen Satz bringt er ohne Verschlingungen und Verdrehungen hervor, seine Komik ist immer feminin getönt, im Gestus des Körpers, im sofortigen Hineinfallen in eine weinerliche Verzweiflung. Wallburg ist der Komiker der Alltagskatastrophen.

6. Das Nicht-Filmische im Film

Die Chargen im Weimarer Kino agieren auch an der Peripherie des Mediums, auch dieser Standort wird von ihnen produktiv gemacht. Auch hier nehmen sie eine Sonderrolle wahr, sie sind auch anderen Medien zugewandt, offen für andere Spielweisen und Darstellungsformen. Indem sie im kinematographischen Bild auf das Nichtkinematographische verweisen, bereichern sie das Medium Film. Der Anschluß an Bühnenkonventionen ist deutlich. Eine sehr bewußte Theaterhaftigkeit kennzeichnet die meisten Nebendarsteller im Weimarer Kino. Viele von ihnen entstammen dem Ensemble von Max Reinhardt, der in seinen Inszenierungen den komödiantischen Chargen eine besondere Bedeutung zugemessen und somit eine Schule des Chargenspiels eröffnet hatte. Aber auch auf andere Nachbarmedien greift dieses Chargenspiel produktiv aus. Wie ein Querschnitt durch die populären Künste wirkt der Film *Die Drei von der Tankstelle* (1930) von Wilhelm Thiele. Hier wird die radikale Entfernung vom Realistisch-Filmischen gesucht. Das Sprechen soll in Gesang übergehen, jede Aktion wird musikalisiert, alles wird in tänzerische Bewegung aufgelöst, und alle Figuren haben

einer balletthaften Choreographie zu folgen. Kurt Gerrons Auftritte in diesem Film zitieren das Kabarett herbei, sie sind als Solonummern organisiert. In einem Telefongespräch muß der Rechtsanwalt den „drei Musketieren“ die Nachricht übermitteln, daß sie pleite sind. Thiele organisiert das Auftreten Gerrons ganz eindeutig nach den Regeln der Bühnenhaftigkeit, in einem frontalen Spiel spricht Gerron direkt zu den Zuschauern. Gerron stellt die Künstlichkeit eines Kabarettauftritts sehr genau heraus, er markiert die Phasen seines Auftritts, arbeitet auf die entscheidende Pointe hin. Jeder Effekt ist kalkuliert, beherrscht in seiner Funktion und damit für das Publikum durchschaubar und belachbar. Gerron gibt sich als der versierte Erzähler des Bühnensketchs, als Sprechkünstler der kleinen Form zu erkennen. Beim Telefongespräch imitiert er ein Stegreifspiel und steuert doch zielsicher auf die Pointe zu, dirigiert und gliedert sein Sprechen mit Handbewegungen, mit dem Abnehmen und Aufsetzen des Kneifers. Das Selbstreflexive dieses sehr analytischen Spiels tritt deutlich hervor. Thiele macht das Ganze als Zuschauerereignis kenntlich. Die Sekretärin, gespielt von Gertrud Wolle, fällt aus der Rolle, wird zur gebannt schauenden, lachenden Zuschauerin im Bild. Sie überschreitet damit quasi die Rampe. Beim Finale, das in der Tonalität der Weillschen *Dreigroschenoper* gehalten ist, offenbart Gerron, daß er ein Revue-Star ist. Am perfektsten von allen Beteiligten nimmt er die Vorgabe der Regie auf, verwandelt alle Elemente seines Spiels in eine fließende, der Musik genau angepaßte Bewegung. Selbst sein Sprechgesang ist in diesen Bewegungsfluß eingefügt. Fritz Kampers bietet in diesem Finale so etwas wie ein Gegenbild zu dieser professionellen Perfektion, denn ihm gelingt diese Einheit nicht. Seine Gesten sind fahrig, sein Spiel ist unrhythmisch, der Sprechgesang mißglückt total. Die Elemente seines Spiels repräsentieren keine geschlossene Einheit, sondern zerfallen beinahe amateurhaft in partikuläre Einheiten.

Auch der Auftritt von Felix Bressart im gleichen Film macht die Revue lebendig. Der Gerichtsvollzieher im Frack schwebt in atemberaubender Schräglage ins Bild und beginnt seinen komödiantischen Ausdruckstanz. Sein Körper ist biegsam und beweglich bis zur Selbstauflösung. Mit Leichtigkeit macht Bressart diesen Körper zum Metapher des Pleitegeiers. Niemand würde sich wundern, wenn er sich tatsächlich in die Lüfte erheben würde, so schwerelos ist dieses komische und unheimliche Halbwesen. So markant ist dieser Auftritt, daß Rudolf Vogel im Remake des Films aus dem Jahre 1955 Bressart nachspielen muß und damit dessen Ausdruckstanz zu einer klassischen Vorgabe macht. Doch dieses Unterfangen mißlingt, auch

weil die Kontexte des Chargenspiels verloren gegangen sind, Revue und Kabarett nicht mehr jene prägende Funktion besitzen, die ihnen noch 1930 ganz selbstverständlich zufiel. Das intertextuell angelegte Chargenspiel bedarf eben auch eines lebendigen intermedialen Gefüges. Dies war nach 1933 und erst recht nach 1945 nicht mehr gegeben, die Kultur des Chargenspiels hatte sich aufgelöst.

7. Vom Stummfilm zum Tonfilm.

Der Stummfilm mit seiner ornamentalen Struktur kommt dem Chargenspiel entgegen. Das Erzählkino der zwanziger Jahre liebt die Seitenwege und Nebentexte, das Offene und Poröse, ließ viele Geschichten zu, bot für die Chargen ein reiches Betätigungsfeld. Man sollte von daher annehmen, daß der Tonfilm eine Krise des Chargenspiels heraufbeschwor, daß diese Technologie gerade in diesem Feld einen „Einbruch“ bedeutete. Die generellen Normierungen und Einschränkungen, die mit dieser neuen Technologie verbunden waren, verschärfen die reduktionistischen Elemente des Chargenspiels, so ließe sich denken. Im Tonfilm werden Raum und Zeit einer straffen Organisation unterworfen, das Sprechen tritt als regulierender Zeitfaktor noch hinzu. Die Geschichten sind sehr viel konsequenter konstruiert, das Ornamentale wird als altmodisch diskreditiert und verschwindet aus den Kinoerzählungen. Schon von den technischen Formaten her ist der gesamte Prozeß des Erzählens einer starken Normierung unterworfen. Zeitökonomie und finanzielles Kalkül bestimmen den Inszenierungsprozeß. Schlechte Zeiten also, dieses Resümee drängt sich auf, für die Chargen. Doch das Gegenteil tritt ein, die Chargen kommen noch einmal in unerwarteter Weise zum Zuge. In einer Nullpunktsituation muß der traditions- und repertoirelose Tonfilm auf die populären Künste zurückgreifen, um die Programme und die Kinos zu füllen. Die Chargen, die an der Peripherie stehen, die die anderen Medien einbringen können, werden nun zu Hauptakteuren. Der Rückgriff auf erfolgreiche Muster wird geradezu zwingend. Kabarett, Varieté und Revue werden oft sehr krude und direkt im neuen Medium des Tonfilms dokumentiert. Viele frühe Tonfilme zerfallen in ein rohes Kino der populären Attraktionen. Song, Lied, Ansage des Conférenciers, Witze, Sketche, pointenselige Kurzauftritte sind Partikel eines kaum geglätteten Ganzen. Viele Filme machen der Einfachheit halber das Varieté zum Ort des Geschehens oder ranken sich um diesen Ort. Die lockere episodische Fügung, die Nummernstruktur ist wie geschaffen für die Chargen, zumal der Ton-

film eine Synthese aller nur denkbaren Kompetenzen voraussetzt: physische Präsenz und Sprechkunst, Tanz und Pantomime. Der Sprechgesang verlangt eine präzise Koordination von Bewegung und Musik. Somit ergeben sich in dieser scheinbar gefährlichen neuen Technologie ungeahnte Darstellungsmöglichkeiten für die Kleinkunst. Das Randständige, die Miniaturen und Episoden werden vom Tonfilm auf sehr direkte Weise aufgezeichnet, das neue Medium wird so zu einem Fest für die Chargen. Eine ganze Corona von Komikern beschäftigt Richard Oswald in seinem ersten Tonfilm *Wien, du Stadt der Lieder*. Gleiches gilt für Joe Mays Tonfilm *Ihre Majestät die Liebe*.

Die Dokumentationsabsicht ist bei keinem stärker als bei Kurt Gerron, dem Chargenspieler, der inzwischen zum Regisseur, zum Regisseur des Chargenspiels aufgestiegen war. Auf die Frage an den erfolgreichen Ufa-Regisseur, ob er das eigene Spiel nicht vermisse, antwortet er 1933: „Für mich beginnt jede Szene mit dem Schauspieler und mit der Arbeit am Schauspieler und hört auch mit dem Schauspieler auf, denn die Rolle ist der Interpret des Manuskriptes. Von ihm hat die Wirkung auszugehen, die dem Publikum Spannung und Tempo, Weinen und Lachen zu übermitteln hat. Jeder Schauspieler hat nun seinen eigenen Rhythmus und eben dieser Rhythmus ist gleichzeitig Fundament und Wirkung seiner Darstellungskunst. Was tue ich also, um ihn möglichst unverfälscht zur Geltung zu bringen? Ich stelle mich auf den Rhythmus meiner Kollegen ein, in dem ich sie einfach während der Proben kopiere und spiele auf diese Art sämtliche Rollen des Films, und sie werden mir glauben, daß damit mein Bedarf an schauspielerischer Betätigung reichlich gedeckt ist.“⁷

Ganz im Sinne der Dokumentationsabsicht des frühen Tonfilms wird Regie als Kopiervorgang begriffen, als ein Sich-Anschmiegen, ein Nachvollziehen des individuellen Rhythmus der Schauspieler. Eine solche Konzeption läßt sich an Kurt Gerrons Film *Ein toller Einfall* (1932) besonders markant ablesen. Der Nummerncharakter des ganzen Arrangements wird überhaupt nicht kaschiert, jede Charge hat ihren eigenen individuellen Auftritt: Jacob Tiedtke, Oskar Sima, Max Adalbert, Adele Sandrock, Leo Slezak. Das Spielerische und Improvisierte werden nicht verleugnet. Mitten im Sprechen verfallen die Figuren in das Singen, wenn sie gerade Lust danach verspüren. Damit wird die Gesangseligkeit des frühen Tonfilms parodiert, das intermediale Spiel zum Metafilmischen hin erweitert. „Geht das schon wieder

7 Gerron, Kurt: Endgültiger Schritt. In: Felix Henseleit (Hrsg.): Der Film und seine Welt. Reichsfilmbblatt-Almanach 1933. Berlin 1933, S. 102.

los...“, stöhnen die Gesprächspartner und die Zuhörer, die damit auf ein Publikum zielen, das vom ewigen Singsang des Kinos die Nase voll hat.

8 Alte und neue Welt – der soziale Untergrund

Die Kollision von Alt und Neu ist die Quelle der Komik im Spiel der Chargen. Ihr populäres und erfolgreiches Spiel läßt sich deuten als ein Echo der forcierten Moderne und ihrer Gegenreaktionen, als Ausdruck der Reserven und der Widerstände. Chargen repräsentieren zu einem guten Teil die traditionellen Bestände, die ihre Gültigkeit eingebüßt haben und nun nicht mehr durchdringen, die nur noch ein komödiantischer Effekt sind. Sie stellen das Unangemessene und Veraltete dar, bereits in ihren Kostümen wird dies deutlich. Gerron erscheint stets im archaischen Frack mit Zylinder, wirkt wie eine groteske Figur aus einer anderen Welt. Wallburg ist mit seiner gestreiften Hose und seinen altmodischen Gamaschenschuhen gekleidet wie ein Beau der Jahrhundertwende. Auch die Körperpolitik dieser beiden Chargen, ihr Embonpoint, das in der alten Welt noch als Zeichen für Macht und Einfluß gültig war, ist nun hoffnungslos veraltet gegenüber dem zeitgenössischen Ideal des schlanken, austrainierten Körpers der Heldenspieler. Im Spiel der Chargen wird das Überlebte sichtbar und belachbar: die tyrannischen Väter, die nicht einsehen wollen, daß ihre Zeit abgelaufen ist, die bigotten Tanten, die griesgrämigen Bürovorsteher, der knarrende Kasinton, das stocksteife Militärische, auf das sich vor allem Ralph Arthur Roberts spezialisiert hatte.

Das Spiel der Chargen selbst ist jedoch von bemerkenswerter Modernität. Es verzichtet auf „Tiefe“, psychologische Ausdifferenzierung, auf Metaphysisch-Wolkiges, was gerade die reaktionäre Filmkritik an den deutschen Schauspielern so rühmend hervorhob. Das Spiel der Chargen ist radikal in seiner Äußerlichkeit, in der Genauigkeit der Oberfläche, der soziographischen Detailtreue, in der mechanischen Motorik. Im elementar Körperlichen scheint etwas unmittelbar Anthropologisches auf. Über Felix Bressart schreibt Rudolf Arnheim 1931: „Er sieht aus, wie wir durchaus nicht aussehen möchten, aber er ist der einzige, in dem wir uns erkennen“.⁸

Ein weiterer Untergrund des Spiels der Chargen ist ihre jüdische Identität. Das Periphere des Chargenspiels wird zum Ausdrucksmedium einer sozialen Außenseiterrolle. Die Chargen machen damit auch den alltäglichen

8 Arnheim, Rudolf: Felix Bressart (1931). In: Kritiken und Aufsätze zum Film (Anm.3), S. 293.

Antisemitismus der zwanziger Jahre sichtbar. Im Spiel, in der Physiognomik und der Kostümierung Gerrons werden jüdische Elemente nicht kaschiert, sondern noch zugespitzt. Auch in diesem Punkt geht das Chargenspiel bis zum Äußersten, bis an die Ränder des Möglichen. Vorstellungen und Zuschreibungen des Jüdischen schwingen hier in jedem Moment mit, aus seiner Außenseiterrolle schlägt Gerron komödiantisches Potential.

1933 wird dieser Chargenkultur ein gewaltsames Ende bereitet, doch der deutsche Film manövriert sich damit selbst in eine schwierige Situation. In vielen Filmen läßt sich feststellen, daß man verzweifelt nach Ersatzchargen suchte, die die Lücken der vertriebenen jüdischen Chargen ausfüllen könnten. Arische Chargen mühten sich nun ab, dem Standard ihrer jüdischen Vorgänger auch nur halbwegs zu entsprechen. Obwohl die Kultur des Chargenspiels damit gewaltsam zerstört wurde, geht die Tradition im deutschen Kino weiter und läßt sich selbst noch in den tristen Komödien der siebziger Jahre wiederfinden. Schauspieler wie Theo Lingens oder Hubert von Meyerinck repräsentieren noch unübersehbar diese Traditionslinie. Noch in den elendsten Klamotten, mit denen die „Altbranche“ sich des Angriffs des Fernsehens zu erwehren trachtete, noch in den amateurhaftesten Paukerfilmen sind ihre Auftritte dieser eindringlichen Perfektion verpflichtet. Die besten Traditionen dieses Chargenspiels werden von ihnen zum letzten Mal verkörpert, das prononcierte Handwerk wird noch einmal sichtbar.

9 Individueller Körper und Rolle

Unsere Rede über das Chargenspiel entfernte sich immer stärker vom Strukturellen und von den Grundbedingungen und mündete konsequent in eine individuelle Charakteristik. Zuletzt wurde nur noch von individuellen Körpern, individuellen Merkmalen und individuellen Körpergeschichten gesprochen. Damit kommt auf sehr direkte Weise ein Effekt des Chargenspiels zum Ausdruck, der von zentraler Bedeutung ist. Die durative Präsenz der Chargen, die Intertextualität ihres Spiels, der Eigensinn gegenüber Regiekonzepten verleihen den Chargen eine körperliche Macht. Die Individualität des Schauspielers, ihre körperliche Erscheinung überlagern gänzlich die Rollenbilder und Rollenfächer. Die Chargen prägen so deutlich mit ihrem individuellen Körper ihre Rolle, daß sie diese Rolle nicht im traditionellen Sinne verkörpern. Sie selbst sind schließlich die Rolle. Mit ihrer einprägsamen und intensiven, ganz auf Bildeffekte hin ausgerichteten Erscheinung

schieben sie jede Vorstellung einer alternativen Verkörperung beiseite. Die Drehbuchautoren schreiben folglich hin auf diese konkrete Individualität, kalkulieren mit ihr. Gleiches gilt für die Besetzungspolitik der Produzenten und der Regisseure. Auch in diesem Punkt verschärfen die Chargen Bedingungen, die für das Filmische generell gelten. Willy Haas hatte schon 1924 die These formuliert:

„Der photographische Schauspieler auf der Filmleinwand ist viel stärker als der Privatmann, mit seiner privaten Atmosphäre, seinem privaten Fluidum, seiner sozusagen zivilen Persönlichkeitsmacht vorhanden als der körperlich dastehende Schauspieler auf der Sprechbühne.“⁹

Haas schließt aus diesem Befund auf ein besonderes Verhältnis des Zuschauers zum „photographischen Schauspieler“, spricht von einer „unvergleichlichen Intimität“ einer „Furchtlosigkeit“. Zwischen Schauspieler und Zuschauer ergebe sich eine fast familiäre Beziehung, wenn der „Schauer des Rampenlichts“ entfalle. Die Maske werde in diesem intimen Verhältnis etwas „ziemlich Beiläufiges“ und werde „a priori vom Zuschauer seelisch eliminiert“. Diese maskenlose, unmittelbare Individualität des Körpers kennzeichnet vor allem das Chargenspiel, das auf diese Weise eine entscheidende Differenz zum Heldenspieler bewahrt. Nähe, Intimität und körperliche Unmittelbarkeit stiften hier keine Illusion eines einheitlichen Selbst. Die Charge arbeitet gegen den Effekt der Geschlossenheit, beharrt auf dem Eindruck des Alltäglichen, Unmittelbaren, des Abgerissenen und Fragmentarischen. Das Spiel der Chargen funktioniert nach anderen Regeln als das der Stars. Bei den Hauptdarstellern und Heldenspielern werden Ganzheiten produziert. Trotz aller Fragmentierungstechniken der Apparatur, trotz Kadrage, Montage und Schnitt integriert der Zuschauer alles zur Illusion eines transzendentalen Subjekts. Beim Chargenspiel kann dies nicht gelingen, das Momenthafte, das Periphere und Widerständige entziehen sich jeder Totalität.

9 Haas, Willy: Gibt es eine Schauspielermaske im Film? Filmdramaturgische Notizen (1924). In: W.H.: Der Kritiker als Mitproduzent. Texte zum Film 1920 – 1933. Hrsg. v. Wolfgang Jacobsen, Karl Prümm und Benno Wenz. Berlin 1991, S. 46.

Somatische Empathie bei Hitchcock: Eine Skizze

Der vorliegende Text schildert ein Projekt, an dem ich seit zehn Jahren gelegentlich und eher beiläufig arbeite. Es soll demnächst systematisch in Angriff genommen werden. Diverse neue Publikationen auf dem Gebiet der kognitiven Zuschauertheorie¹ haben mich darin bestärkt, meine Befunde, bei denen ich mich selbst als eine Art Versuchskaninchen beobachtet habe, auf eine allgemeinere Basis zu stellen.

Das Projekt hat einen doppelten Fokus: Auf der einen Seite geht es darum, einen Beitrag zur Hitchcock-Forschung, insbesondere der Stilistik, zu leisten; auf der anderen darum, eine häufige, aber noch wenig beschriebene Form somatisch-motorischer Zuschauerreaktion auf bestimmte Reize hin zu untersuchen. Beides verschränkt sich in der Beobachtung, daß Alfred Hitchcocks Filme, von der stummen Frühzeit bis zum Alterswerk, fast durchwegs Stellen enthalten, bei denen die Zuschauer sich so stark in die Beobachtung physischer Verrichtungen auf der Leinwand verwickeln, daß ihre eigenen Muskeln mitzuspielen beginnen.

In der angloamerikanischen kognitiven Psychologie ist das Alltagsphänomen solchen mehr oder weniger virtuellen, mehr oder weniger automatischen körperlichen Mitvollzugs als „motor mimicry“, „motorische Nachahmung“ bekannt. „Motor mimicry“ gehört in den Formenkreis der Einfühlung² oder Empathie (weshalb mir der Begriff „somatische Empathie“ ein griffiger Ersatz erscheint) und steht neben anderen empathischen Prozessen: zum Beispiel der „affective mimicry“ – dem unwillkürlichen (aber abgeschwächten und flüchtigen) Mitempfinden von Basisgefühlen, die sich an Gesichtsausdruck und Körpersprache eines Gegenübers ablesen lassen – oder der „emotional simulation“ – dem probeweisen Sich-Hineinversetzen in die Situation anderer, um deren Befindlichkeit und

-
- 1 Allen voran das Buch von Smith, Murray: *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford U.P., New York 1995, mit zahlreichen weiteren Nachweisen; aber auch Ed. S. Tans fast gleichzeitig erschienene Arbeit: *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as an Emotion Machine*. Lawrence Erlbaum Ass., Mahwah, N.J. 1996.
 - 2 Die psychologischen Theorien zur Einfühlung – in der modernen Wissenschaft meist als „Empathie“ bezeichnet – verdanken Theodor Lipps' einflußreichem Werk: *Grundlegung der Ästhetik*. Leipzig 1903 viele Anregungen. „Einfühlung“ ist nach Lipps „die Innenseite der Nachahmung“ (S. 120).

Handlungsbedarf auszuloten. Jeweils erfolgt eine Art Rückmeldung über Belange des Anderen, die nicht im Denken, sondern im eigenen Körper lokalisiert ist, aber Erkenntnisse in Gang setzen oder Handlungen vorbereiten kann. Empathische Prozesse sollten nicht mit identifikatorischen gleichgesetzt werden, denn es handelt sich nur um ein temporäres, partielles Sich-Einfühlen oder Gleichziehen mit der beobachteten Person; auch wenn ihre emotionalen und physischen Erlebnisse für einen Augenblick das eigene Empfinden, den eigenen Körper beschäftigen, bleibt sie doch ein separates Gegenüber.³

Die empathischen Prozesse sind alltägliche und universelle Reaktionen, die auch bei Schimpansen vorkommen und wohl der Arterhaltung dienen, indem sie sicherstellen, daß ein Artgenosse die Notlage eines anderen intuitiv begreift, um sofort Hilfe zu erbringen. Doch im allgemeinen sind die Anlässe undramatisch und trivial. Jeder kennt zum Beispiel das Jucken und Zucken in den Fingerspitzen, das einen beim Zuschauen befällt, wenn jemand mit einer kniffligen Handwerksarbeit beschäftigt ist; und jedem ist vertraut, wie dieses somatische Mitgehen sich bis zum Eingreifen steigern kann, wenn der Handwerker ungeschickt ist oder ein Schraubchen sich zu verselbständigen droht. Diese Form der Empathie entwickelt sich unabhängig davon, ob der Handwerker sympathisch oder unsympathisch ist (obwohl Vertrautheit mit einer Person die Einfühlungsprozesse schneller in Gang setzt) und sie kommt vor allem dort zum Tragen, wo eine Aufgabe zu bewältigen ist, deren Absicht und Folgen, Schwierigkeitsgrad und Bewältigung die Beobachter einschätzen können. Je offenkundiger zum Beispiel die Handgriffe, die nötig wären, um zum Ziel zu kommen, je intensiver der Widerstand, den die Sache leistet, je langwieriger die Lösungsversuche, desto nervöser und handlungsbereiter wird man.⁴ Auch der sogenannte „Zeigarnik“-Effekt, der besagt, daß unvollendete Handlungen anderer beunruhigend wirken, auch wenn sie einen gar nichts angehen, spielt hier eine intensivierende Rolle; daß etwas nicht zu Ende gebracht wurde, beschäftigt uns meist noch lange. – Von Bedeutung ist schließlich, daß die Beobachter keine eigenen Angelegenheiten zu betreuen haben, sondern sich mit freiem Kopf ganz aufs Wahrnehmen und Mitvollziehen konzentrieren können.

Es liegt nahe, die Alltagssituation des Beobachtens auf die Situation des Publikums – in Zirkus und Varieté, Sportstadion, Ballett, Theater – zu

3 Vgl. Smith, Murray: *Engaging Characters*, Kapitel 3.

4 Viele Geschicklichkeitsspiele beziehen ihren Reiz aus der motorischen Empathie der Mitspieler, zum Beispiel das Stäbchenspiel Mikado.

übertragen. Der somatischen Empathie kommt im Sport zentrale Bedeutung zu, wo es darum geht, die körperliche Performanz der Athleten auszukosten oder zu antizipieren (man denke an die Kickbewegungen von Fußballfans, wenn sie einen Torschuß beschleunigen wollen); oder im Ballett (die atemberaubende Präzision des Tanzes beispielsweise oder die Überwindung der Schwerkraft, die man als beglückendes Körpergefühl miterlebt); oder im Zirkus (der viel mit Angstlust operiert und die somatischen Reaktionen des Publikums auf sadistische Weise manipuliert) und im Varieté. Anlaß *par excellence* für somatische Empathie bietet der Entfesselungskünstler à la Houdini: Alle Ingredienzien, um den Effekt auszulösen, sind versammelt, wenn sich der Artist, ostentativ und mit höchster muskulärer Geschicklichkeit, aus seiner beklemmenden Lage befreit.

In all diesen Fällen sind die beobachteten Performer real anwesend, ein Sachverhalt, der sicherlich die Erregung der Zuschauer steigert, auch wenn durch die systematische Trennung der Rollen von Publikum und Akteuren sowie der Räume – des Auditoriums und der Bühne – keine Verpflichtung besteht, in das Geschehen einzugreifen. Doch vielleicht fördert gerade dieser Umstand die somatische Empathie, weil sich die Handlungsbereitschaft aufstaut, da sie nicht in die Tat umgesetzt werden kann. Dem oben geschilderten ungeschickten Handwerker kann man notfalls beispringen; dem Zirkusartisten nicht.

Dank seiner fotografischen Repräsentation erlaubt auch der Film ein realitätshaftes Wahrnehmen und Reagieren, so daß bei den ZuschauerInnen ähnliche Prozesse wie im Falle der übrigen Schauformen in Gang kommen. Hier ist die Trennung von Zuschauerraum und Darbietung noch radikaler, da die Darsteller auf der Leinwand nur als Abbild präsent sind. Was dem Kino an realer Aktualität abgehen mag, wird wettgemacht durch die Möglichkeit, Situationen von allen Seiten zu zeigen und den körperlichen Einsatz der Schauspieler bis ins Einzelne zu verfolgen. Die Distanz, die bei anderen Schaukünsten zum Geschehen auf der Bühne besteht, kann hier durch Nah- und Großaufnahmen aus privilegierten Standpunkten überbrückt werden. Zudem bieten die Dunkelheit des Saales und die Stille im Publikum eine zusätzliche Abschirmung gegen die reale Außenwelt. Das Dispositiv Kino gestattet also ein besonders versunkenes, intensives Zuschauen, ein weitgehendes Vergessen des eigenen zugunsten der fremden Körper, die man wahrnimmt und in die man sich einfühlt. Damit sind günstige Bedingungen für die Entfaltung somatischer Empathie gegeben.

Allerdings sind nicht alle Zuschauer in gleicher Weise empathiebereit; und was bei manchen manifeste körperliche Reaktionen hervorruft, angenehme wie unangenehme, generiert in anderen allenfalls ein fernes Echo der beobachteten Handgriffe oder Muskelanspannungen. Ebenso scheinen die Stimuli, die empathische Reaktionen auslösen, persönlichkeitspezifisch zu variieren. Hier bedarf es noch weiterer empirischer Forschung und Klärung.⁵ Auch ist nicht jeder Regisseur/jede Regisseurin gleich sensibel für die dramaturgische Nutzung somatischer Empathie, und nicht jeder Film kostet die empathieauslösenden Möglichkeiten des Mediums voll aus. Im Gegenteil: Das Spiel mit körperlichen Reaktionen des Publikums unterbleibt oft völlig, auch wenn die Natur des dargestellten Geschehens oft beste Gelegenheit dazu gäbe.

Denn es müssen bestimmte Bedingungen der Darstellung erfüllt sein, damit der Prozeß überhaupt greift. So ist es nicht nur, wie schon beschrieben, erforderlich, daß die Situationen einsichtig und die Handlungen, die physisch bewältigt werden müssen, nachvollziehbar und voraussehbar sind. Wichtig ist auch, daß die jeweils beteiligten Muskeln der Performer zum Publikum hin ausgestellt, sozusagen profiliert werden; daß die räumliche Orientierung trotz Schnitten gewährleistet ist (Achsenstränge durchschneiden die Verbindung zum Körper der Darsteller); daß die Entfernungen zur Kamera, die Einstellungsgrößen, einigermaßen konstant bleiben; oder daß die Handlung in ihrer Dauer und Kontinuität gezeigt wird (Realzeit schafft Ungeduld und damit das Bedürfnis einzugreifen). Alle diese filmischen Mittel begünstigen eine Parallelisierung oder analoge Spiegelung des Publikums in der gezeigten Figur und fördern ein Sich-Einlassen auf den Vorgang.

Im Gefüge der Genres des klassischen Hollywoodkinos lassen sich Unterschiede, Spezialisierungen ausmachen inbezug auf Grad und Art, wie man auf empathische Prozesse rekurriert.⁶ Beispielsweise beruht ein Reiz des Musicals auf der harmonischen Synchronität tanzender Paare. Insbesondere Fred Astaire wußte mit diesem Reiz umzugehen, nicht nur in der Konzeption seiner Nummern, sondern auch in ihrer filmischen Gestaltung: Er versucht möglichst ohne Schnitte und Fragmentierungen auszukommen, um den Fluß der Bewegung als Ganzes einzufangen, so daß das Publikum in-

5 Interessant wäre es zum Beispiel zu wissen, ob die vielerorts behauptete These, Frauen seien empathiebegabter als Männer, überhaupt zutrifft. Sie wird damit begründet, daß Mütter bei der Beaufsichtigung kleiner Kinder deren Bewegungen und Gefährdungen antizipieren müßten; Frauen seien von der Natur für diese Aufgabe ausgerüstet.

6 Vgl. den verwandten, aber doch anders gelagerten Ansatz von Linda Williams: *Film Bodies: Gender, Genre, and Excess*. In *Film Quarterly* 44,4 (1991).

nerlich mitschwingen kann. Während solche Tanzszenen an empathiebegabte, empfindsame ZuschauerInnen appellieren, setzt die Slapstick-Komödie Betrachter voraus, die sich stärker distanzieren und sadistische Zumutungen als Späße wahrnehmen können; zuviel Empathie wirkt sich hier kontraproduktiv aus, der Slapstick wird schnell unerträglich, wenn jedes Mißgeschick im eigenen Körper mitvollzogen werden muß. Der Actionfilm vermittelt vor allem physische Omnipotenzserlebnisse, dynamische Beschleunigung, Geschwindigkeitsrausch, während Gangsterfilm oder Western das Publikum somatisch involvieren, wenn sich das Geschehen auf hautnahen Feindkontakt zuspitzt oder zum Beispiel, im Cowboyfilm, ein Pferd zugeritten werden muß. Das Melodrama spricht dagegen die Erotik an, wenn Zärtlichkeiten ausgetauscht oder verweigert werden, geht darin jedoch nicht so weit wie der Sonderfall Pornografie. Der Thriller schließlich, und hier kommt Hitchcock wieder ins Bild, bevorzugt angstbesetzte physische Ratlosigkeit, Begegnungen im Dunkeln, nicht klar verortbare Angriffe, zwangshafte Zeugenschaft aus Positionen der Fesselung oder Aussperrung, die eher lähmen als aktivieren und eine diffuse muskuläre Nervosität oder eine blockierende Verhärtung zur Folge haben können.

Doch nicht alle Filme Alfred Hitchcocks sind ausgemachte Thriller, vielmehr ist eine Mischung aus spannungsgeladenen, kriminalistischen, melodramatischen und komödienhaften Elementen typisch, die eine Vielzahl von Möglichkeiten einschließen, mit dem Publikum umzugehen und Reaktionen auf allen Ebenen zu stimulieren. So der Film *Secret Agent* von 1936, dessen grimmige, beklemmende Handlung mit komischen und erotischen Momenten verwoben ist und in dem folkloristische Skurrilitäten oder gewitzte Dialoge als Entlastung fungieren.

Secret Agent beginnt mit einer Sequenz, die nur in schwacher Verbindung zur eigentlichen Haupthandlung steht. Umso pointierter ist sie gebaut. Wir sehen eine – zunächst unerklärte – Trauerfeier, in der eine Reihe ernster Gäste sich um den Katafalk versammelt haben. Die Gäste verabschieden sich vom Diener des Verstorbenen, als sei er der einzige Hinterbliebene. Er ist einseitig armamputiert, ein dekoriertes Veteran. Sobald er sich allein weiß, läßt er die Maske des Trauernden fallen und schreitet zu neuem Tun – zu einer Aktion, die sich zu einer makabren, pietätlosen kleinen Farce verselbstständigt. Zunächst nimmt er mit bewundernswerter, einhändiger Geschicklichkeit eine Zigarette aus der Packung und entzündet sie an einer der hohen Kerzen, die den Sarg umstehen. Schon hier schaut das Publikum fasziniert und leicht nervös zu. Doch es kommt noch schlimmer, als der Diener sich

am Sarg zu schaffen macht und beginnt, ihn anzuheben. Unerfreuliche Vorahnungen beschleichen das Publikum, empathische Empfindungen, die sowohl vom Amputierten wie der mutmaßlich langsam verrutschenden Leiche ausgelöst sind. Man fühlt vor allem den zweiten, dem Diener fehlenden Arm, der mit zugreifen müßte, um den Sarg im Lot zu halten und die Störung der Totenruhe zu verhindern. Trotz der eigenen Handlungsbereitschaft ist man verdammt mitanzusehen, wie der Amputierte mehrere brennende Kerzen umstößt, und sein ungeschicktes Manipulieren und Zerren untätig mitzuverfolgen. Doch das erwartete Feuer bricht nicht aus, und die Szene endet mit einem Überraschungseffekt: Der Deckel öffnet sich, der Sarg ist leer und leicht genug, um mit einem Arm weggeräumt zu werden. Die innere Anspannung des Publikums weicht der Neugier, was es mit dieser Geschichte auf sich hat.

Ein zweites, elaboriertes und sehr viel längeres Beispiel entstammt Hitchcocks *Frenzy* von 1972. Ein Sexualmörder hat eine junge Frau erwürgt, und es ist ihm gelungen, sie unbemerkt in einem Kartoffelsack auf einem Lastwagen zu deponieren. Doch er hat übersehen, daß sie seine Krawattennadel in der Faust hält. Beim verzweifelten Versuch, die Leiche wieder freizulegen, startet der Laster, und der Mörder muß nun bei voller Fahrt, im Dunkeln und zwischen den Kartoffeln, sein Vorhaben zu Ende bringen. Außerdem blieb die Rückklappe des Wagens unverschlossen, die Ladefläche öffnet sich ungeschützt nach hinten.

Die Aufgabe des Mörders ist klar umrissen und sehr physisch. Für die ZuschauerInnen ergeben sich zahlreiche prekäre Augenblicke, um empathisch mitzuvollziehen, was getan wird oder getan werden müßte, und diverse physische Stimuli veranlassen sie, sich auch taktil in die Situation einzufühlen. Schon der Kontrast zwischen hartem, kühlem Metall, staubig-sandigen Kartoffeln und grober Sackstruktur stimuliert den Tastsinn – insbesondere, da das Bild ziemlich dunkel gehalten ist, so daß die ZuschauerInnen (ähnlich dem Mörder) eher zu fühlen als zu sehen glauben. Auch die Muskeln werden schon sehr früh angesprochen, als man versteht, wie aussichtslos es ist, die schwere Rückklappe von der Ladefläche aus hochzuziehen. Doch die eigentliche Härteprobe steht noch aus: Inzwischen ist Leichenstarre eingetreten und macht es fast unmöglich, die Tote aus dem Kartoffelsack zu ziehen, weil ihre steifen Glieder – die Füße voran – sich immer wieder sperrig verhaken. Zwischen den Kartoffeln fühlen sich die nackten, trockenen, glatten, inzwischen staubigen Zehen fast selbst wie Kartoffeln an – ein irgendwie tröstlicher Sachverhalt. Überhaupt haftet dem

Körper der jungen Frau nichts Scheußliches an, der Horror, das Scheusal, ist der Mörder, auch wenn er seinerseits Horror vor ihr empfindet, den man wiederum nachfühlen kann.

Schließlich gelingt das beinahe Unmögliche, er stößt zur Hand des Opfers vor; doch sie hält die goldene Nadel eisern umschlossen. Auch das Taschenmesser, das der Mörder einsetzt, um ihre Hand aufzuzwingen, versagt, die Klinge bricht ab. Er arbeitet verbissen weiter und bricht – Finger für Finger – die Faust der Toten auf, bis sie die inkriminierende Nadel freigibt. Das gewaltsame Zerstören, das spröde Knacken und Nachgeben der Knochen, die harte Starre der Frauenhand, die dem Metall der Klinge standhält, die übermenschliche Kraft, die es kostet, die Aufgabe zu vollenden, all dies bildet sich im Körper der ZuschauerInnen als parallele Erfahrung und innere Aktivität ab, als seien sie Täter und Opfer zugleich. Dabei tut die Tatsache, daß Hitchcock diese lange Szene in viele kurze Aufnahmen fragmentiert, der Intensität keinen Abbruch. Denn das Geschehen ist stark genug und nah genug, um die Fühlung zum Publikum aufrecht zu erhalten.

Flankierende Momente tragen zur Spannungssteigerung und Verstärkung der physischen Unbehaglichkeit bei. Blicke auf den unbeschwert lenkenden Fahrer oder andere, frei bewegliche Autos wirken kurzfristig entlastend, nur um die Lage des Mörders kontrastiv umso unerträglicher wirken zu lassen. Der Laster schleudert beim Überholen, Kartoffelsäcke rutschen nach hinten, wenn er bremst, stürzen auf die Straße und platzen auf, so daß wir antizipieren können, wie es sich anfühlen würde, wenn auch die Leiche auf die Straße fiel. Doch dies geschieht erst viel später, in der nächsten Sequenz. Vor ihr stürzt der Mörder, als der Lastwagen eine Raststätte erreicht hat, mit voller Breitseite von der Ladefläche. Schließlich ist alles überstanden. Entnervt, verschwitzt und staubverkrustet, am Rande seiner Kräfte, flüchtet er in die Herrentoilette, um sich frischzumachen.

Trotz allen Abscheus kann man seine Erleichterung, seine wiedergewonnene Bewegungsfreiheit mitempfinden.⁷

Hitchcock weiß zu diesem Zeitpunkt genau, was er mit den ZuschauerInnen angestellt, in welche Körperwahrnehmungen er sie verstrickt hat. Zum Beweis greift er die schlimmste Stelle wieder auf. Als der verantwortliche Kriminalbeamte den Fall mit seiner Frau beim Abendessen diskutiert, hält sie soeben eine trockene dünne Brotstange in der Hand. Gedankenver-

7 Zum Unterschied von Sympathie und Empathie vgl. Chismar, Douglas: Empathy and Sympathy: The Important Difference. In: Journal of Value Inquiry, 22 (1988).

loren, ihrerseits ein Beispiel für somatische Empathie, bricht sie diese Stange in fingerlange Stücke – ein makabrer, gewagter Echoeffekt, der die empathischen Empfindungen der Zuschauer aufs Neue mobilisiert und zugleich die Mechanismen der Dramaturgie bloßlegt.

Teils auf ähnliche, teils auf verschiedene Weise dokumentieren die beiden Beispiele, welchen Stellenwert die physische Aktivierung des Publikums bei Hitchcock hat, wie bewußt und virtuos er sie für seine Zwecke einsetzt. In beiden Fällen hat er die ZuschauerInnen mit allen Aspekten der Situation vertraut gemacht, bevor er das eigentliche Geschütz auffährt; alle Ingredienzien sind bekannt, somatische Aspekte der Taktilität oder der Tücke des Objekts und der Art der Behinderung bereits installiert, ebenso eine gewisse Unbeirrbarkeit der Akteure; Transparenz des Geschehens und seiner Folgen, hinreichende Dauer oder Kontinuität ähnlicher Einstellungen, förderliche Kameraperspektiven auf das Geschehen (vor allem auf Arme und Hände) tragen das Ihre zur Intensivierung bei. In beiden Fällen geht es um – tatsächliche oder vermeintliche – Leichen, in beiden ist die Grundstimmung ein Gruseln und Grauen, das mit tiefen Ängsten um die Unversehrtheit des Körpers zu tun hat, die mit schwarzem Humor erträglich gemacht werden. Jeweils wird Unbehaglichkeit sadomasochistisch ausgekostet, aber elegant überzogen. Beide Male hat man keine Sympathie in die Personen investiert, mißbilligt ihr Tun und hofft dennoch, daß es gelingen möge.

In dramaturgischer Hinsicht sind jedoch Unterschiede zu verzeichnen. Während das Beispiel aus *Secret Agent* eher kurz ist und als Auftakt an der Peripherie des Films steht (auch wenn sich die Aktion für einen Augenblick verselbständigt), bildet die Sequenz in *Frenzy* einen lang gehaltenen Höhepunkt. Während *Secret Agent* im folgenden neu und anders einsetzt, die Stelle auf sich beruhen und nur unterschwellig, als Stimmung, weiterwirken läßt, geht Hitchcock bei *Frenzy* bis zum Exzeß und darüber hinaus, indem er sich ironisch wieder zitiert. Pointierte dramaturgische Plazierung, Exzessivität, Ironie, Selbstreflexion sind Indizien dafür, daß der Regisseur sich der Wirkung seines Effekts und dessen stilbildender Kraft bewußt ist.

Bleibt noch nachzuweisen, wie durchgängig die somatische Empathie im Werk von Alfred Hitchcock genutzt wird und welche unterschiedlichen Facetten ihres Einsatzes zu verzeichnen sind.⁸ Ich möchte daher zum

8 Der gegenteilige Nachweis, daß andere Regisseure weniger bewußt oder geschickt mit somatischer Empathie operieren, kann an dieser Stelle nicht erbracht werden. Ich möchte nur kurz auf Mel Brooks' *High Anxiety* von 1977 verweisen, der viele Hitchcock-Stellen parodierend zitiert, ohne im geringsten mit somatischen Effekten zu arbeiten.

Schluß eine Auswahl von weiteren prägnanten Beispielen in chronologischer Reihenfolge auflisten:

The Lodger (1926): Das Handschellenmotiv, als behindernde Fesselung, am Ende des Films.

Murder! (1930): Die vielen ungezogenen, motorisch aktiven Kleinkinder, die an Herbert Marshalls Bett herumwippen, während er seinen Frühstückstee trinken will (Störung in prekärer Situation).

Rich and Strange (1932): Gedränge zu Beginn und ein Regenschirm, der sich nicht öffnen will (Einschränkung der Bewegungsfreiheit und Tücke des Objekts).

The 39 Steps (1935): Das Handschellenmotiv als behindernde Fesselung, fast während des ganzen Films.

Young and Innocent (1937): Versuch, eine junge Frau aus einem abgestürzten und im Schlamm versinkenden Auto zu ziehen; hochgereckte, verzweifelte Hände, Rettung mit letzter Kraft (höchste Anstrengung durch muskuläre Dehnung).

Saboteur (1942): Schlußsequenz, als der Verbrecher nur noch mit dem Ärmel an der Statue of Liberty hängt.⁹

Shadow of a Doubt (1943): Wiederum ein Frühstück im Bett, mit entsprechendem Zwang stillzuhalten; und das lange Ringen zwischen Onkel und Nichte zum Schluß, bei dem sich beide verkeilen und anklammern, um nicht aus dem Zug zu stürzen.

Notorious (1946): Die lange Liebesszene zwischen Ingrid Bergman und Cary Grant, die in einer einzigen Einstellung gedreht ist und in ihrer Intensität sehr beklemmend wirkt; und die Flasche im feindlichen Keller, die langsam ins Wanken gerät und schließlich stürzt (somatischer Impuls, sie zu halten oder aufzufangen)

Strangers on a Train (1950): Die verzweifelten Versuche des Mörders, ein falsches *corpus delicti* in Gestalt eines Feuerzeugs, das ihm in den Gulli gerutscht ist, durch das enge Abdeckgitter zu ergreifen (höchste Anstrengung durch muskuläre Dehnung).

Rear Window (1954): Erzwangene Unbeweglichkeit durch Gipsbein bei äußerster Notwendigkeit einzugreifen respektive zu fliehen; auch der Protagonist entwickelt in kritischen Augenblicken eine ohnmächtige somatische Empathie.

9 Diese Stelle wird auch bei Murray Smith diskutiert, allerdings nicht als Beispiel für „motor mimicry“.

Vertigo (1958): Anfangssituation, bei der ein Polizist sich mit letzter Kraft an der Dachkante eines Wolkenkratzers hält.

North by Northwest (1959): Cary Grants betrunkene Tour-de-Force auf einer Gebirgsstraße; seine Anstrengung, die vom Fels abstürzende Eve-Marie Saint mit einer Hand zu halten (ähnlich YOUNG AND INNOCENT).

Psycho (1960): Neben der Duschszene auch die Stelle, bei der ein Sterbender rückwärts die Treppe hinunterfällt (prekärer Sturz nach hinten, ohne Möglichkeit, sich anzuklammern).

The Birds (1963): Hartnäckiges Sich-Festkrallen der Vögel auf den Köpfen der Schulkinder, Unmöglichkeit, sie abzuschütteln oder wegzustreifen.

Torn Curtain (1966): Das quälend lange, mehr oder weniger in Realzeit gefilmte Ringen auf Leben und Tod zwischen dem Amerikaner, der Bäuerin und dem Stasibeamten.

Family Plot (1976): Rasende Autofahrt bei versagenden Bremsen, während der die Beifahrerin den Fahrer panisch behindert.

Die Beispiele bestätigen nicht nur, daß Hitchcock immer wieder den Effekt der somatischen Empathie einkalkulierte, sondern auch, daß er gern auf frühere Momente zurückkam, um sie zu variieren oder auszubauen. Interessant ist darüber hinaus die inhaltliche Ausrichtung der Stellen, bei denen es ziemlich durchgehend um sadistische Behinderungen und Mißgeschicke, um scheinbar unmögliche, aber äußerst dringliche Kraftakte oder um das verzweifelte Ringen gleichstarker Kontrahenten geht. Klaustrophobische Situationen, das Spiel mit der Höhenangst oder der Angst, bei rasender Fahrt die Kontrolle zu verlieren, haben Vorrang und werden visuell ausgekostet. Doch zu Hitchcocks Sadismus ist schon viel geschrieben worden.

Für Anregungen und Korrekturen danke ich Till Brockmann und Mariann Lewinsky.

Stephen Lowry

Brigitte Bardot – Körperbilder und der Diskurs über Sexualität

Fragt man, was das Besondere an Brigitte Bardot war, scheint sich die Antwort von selbst zu ergeben: ihre Ausstrahlung als Sexstar. Vom Anfang im Jahre 1952 bis zum letzten Film 1973 basierte ihre Filmkarriere auf erotischen Situationen und einer Körperdarstellung frei von Hemmungen. Mit ihrem großen Durchbruch 1956 mit *Und immer lockt das Weib* wurde sie nach Marilyn Monroe zum international bekanntesten weiblichen Sexsymbol. Dieses Image baute sie weiter aus mit einer Reihe von Filmen, die die zentralen Imagemerkmale wiederholten und leicht variierten: Sexualität, Jugendlichkeit, individuelle Freiheit, Natürlichkeit, Hedonismus und das Sich-Hinwegsetzen über Konventionen. *Viva Maria!* (1965) war ihr letzter sehr großer Erfolg, und 1973 entschied sie, sich ganz aus dem Filmgeschäft zurückzuziehen. Erst nach dem Ende ihrer aktiven Filmkarriere erfuhr ihr Image einen tiefgehenden Wandel, indem sie nur noch als „Ex-Sexstar“ und Tierschützerin in den Schlagzeilen erschien. Für die Imagebildung war ihr Privatleben, oder zumindest das öffentlich verbreitete Bild davon, stets mindestens so wichtig wie die Filme. Über ihre Ehen, Affären, Skandale und Selbstmordversuche wurde ausführlich in *seriösen* Blättern wie in der *Regenbogenpresse* berichtet, und Paparazzi und Reporter sorgten dafür, daß auch intime Details verbreitet wurden. Es gehörte zu ihrem Image von Anfang an, daß sie im Leben genauso sei wie im Film.¹ So trugen ihre verschiedenen Männerbeziehungen genauso wie ihre Filmrollen dazu bei, daß Bardot einen für Frauen neuen, scheinbar freieren Umgang mit Sexualität personifizierte.

1 Sie selbst hat es drastischer formuliert: „I play myself in films. I am not good enough to play something else. That is why I like simple, wild and sex parts.“ (Zit. in: Hyams, Joe: Europe's Reigning Movie Queens: Fifty Million Frenchmen Can't Be Wrong. New York Herald Tribune 12 July 1956). Vgl. auch Jutz, Gabriele: Und immer lockt das Weib: Mythenproduktion und orales Versprechen im Kontext Brigitte Bardot. In: Perthold, Sabine (Hg.): Rote Küsse. Frauen-Film-Schaubuch. Tübingen: 1990, S. 38-47; Clandé, Flavius: Brigitte Bardot. Zürich: 1961; D'Eckardt, Bernard: Brigitte Bardot. Ihre Filme – Ihr Leben. München 1982, S. 12.

In diesem Artikel werde ich untersuchen, wie Bardots Starimage und ihre Funktion im Film im Zusammenhang mit Veränderungen im kulturellen Diskurs über Sexualität in den 50er Jahren steht. Obwohl es sich lohnen würde, Bardots Image über die Dauer ihrer Filmkarriere zu verfolgen,² kann ich mich hier nur auf ein Beispiel konzentrieren: den Film *Und immer lockt das Weib*. Zunächst werde ich Bardots Image skizzieren und in den historischen Kontext situieren. In einem zweiten Schritt werde ich dann die Realisierung in der Handlung, visuellen Gestaltung und Figurenzeichnung im Film untersuchen. Am Schluß werde ich versuchen, den Stellenwert von Bardots Körperbild und Starimage für ihre Filme und ihre kulturelle Bedeutung einzuschätzen.

1. Bardot als Starimage

Ich benutze hier den Begriff „Image“ primär im Sinne der anglo-amerikanischen Filmwissenschaft und vor allem im Anschluß an die wichtigen Arbeiten von Richard Dyer.³ Demnach bezeichnet das Starimage den Komplex aus visuellen und auditiven Zeichen, die im Film sowie in anderen Medien vermittelt werden (Promotion, Werbung, Presseberichte und –fotos, öffentliche Auftritte, Filmkritiken, Biographien usw.), also „everything that is publicly available about the star“.⁴ Darauf basiert das Starimage als Vorstellungsbild einer besonderen Person, die mit bestimmten Eigenschaften, Werten, Verhaltensweisen sowie einer bestimmten physischen Erscheinung und Art zu sprechen und sich zu bewegen assoziiert wird. So verkörpern Stars kulturelle Werte und Normen in Form einer besonders exponierten „Persönlichkeit“: „Stars articulate what it is to be a human being in contemporary society; that is, they express the particular notion we hold of the person, of the ‚individual‘.“⁵ Das eigentlich Interessante an einem be-

2 Vgl. Korte, Helmut/Lowry, Stephen (Hg.): Brigitte Bardot. Das Starimage eines Sexsymbols. Materialien und Analysen. Braunschweig 1996.

3 Dyer, Richard: Stars. London 1979; ders.: Heavenly Bodies. Film Stars and Society. Houndsmills/London 1986. Dieser eher semiotisch fundierte Ansatz verwendet einen anderen Imagebegriff als der, der im Kontext von PR und Werbung in Deutschland häufig benutzt wird; vgl. die Beiträge in: Faulstich, Werner (Hg.): Image – Imageanalyse – Imagegestaltung. (2. Lüneburger Kolloquium zur Medienwissenschaft) Bardowick 1992.

4 Dyer, Richard: Stars, S. 2.

5 Dyer, Richard: Stars, S. 8.

stimmten Star ist, *wie* er ein ganz spezifisches, eigenes Bild der Individualität mit ausgeprägten „Eigenschaften“ und Attributen verkörpert.⁶

Bardot scheint ein Musterbeispiel zu sein. Sie hat eine historisch klar abgegrenzte Karriere als internationaler Filmstar mit einem anscheinend homogenen, fast eindimensionalen inner- wie außerfilmischen Image. Egal, ob man die Filme anschaut oder Werbung und Illustrierte, ob Loblieder oder Haßtiraden, das BB-Image hat immer nur mit dem einen zu tun: Sex. In den 50er und 60er Jahren wird Bardot als *das* neue weibliche Sexsymbol verkauft. In den Filmen dienen die Handlungen, die visuelle Gestaltung und die Art des Schauspielens dazu, Bardot als erotisch, als Objekt männlicher Lust zu präsentieren. Bei näherer Betrachtung findet man jedoch eine größere Komplexität unter der Oberfläche dieses scheinbar einfachen Images. Ihr Körper und die Figuren, die sie spielt, sind Teile von ambivalenten, überdeterminierten Texten, ebenso wie das außerfilmische Image in unterschiedlichen Diskursen über sexuelle und soziale Werte eingebunden ist. In den Filmen findet man eine Vielzahl heterogener Elemente und Strategien der narrativen Verarbeitung ideologischer Probleme, die die scheinbaren Lösungen untergraben. Auf diese Weise ist BB symptomatisch für damals aktuelle Wandlungen im herrschenden Diskurs über weibliche Heterosexualität.

2. Bardot und Sex in den 50er Jahren

Nach der gängigen Vorstellung der 50er Jahre war Sexualität damals durch Verdrängung, rigide Moralvorstellungen und eine reaktionäre Verfestigung der Geschlechterrollen definiert. Aus dieser Perspektive wäre Doris Day und nicht Brigitte Bardot der paradigmatische Star. Aber wie Foucault bemerkte, führen gerade Zeiten, die anscheinend von Repression beherrscht sind, zu einer starken Vermehrung der Diskurse über Sexualität.⁷ Das gilt auch für die 50er, die nicht nur durch repressive Muster charakterisiert waren, sondern in denen auch vielfältige Modifikationen und Innovation in der Darstellung von Geschlecht und Sexualität zu finden sind.⁸ So gesehen,

6 Die Funktion von Stars – wie von Filmen und kulturellen Texten allgemein – ist die, ideologische Widersprüche und Probleme zu repräsentieren und durchzuarbeiten.

7 Foucault, Michel: *Sexualität und Wahrheit*. Frankfurt/M. 1977.

8 Vgl. Studien zu Stars wie Monroe (Dyer, Richard: *Stars*) und Holden (Cohan, Steven, *Masquerading As the American Male in the Fifties: Piconic*. William Holden and the Spec-

repräsentiert Bardot nur eine unter verschiedenen, konkurrierenden Definitionen der weiblichen Heterosexualität in dieser Zeit. Im Vergleich zu anderen gleichzeitigen Stars – sowohl Doris Day als auch Marilyn Monroe – markiert Bardots Image eine Verschiebung in den Grenzen des sanktionierten Sexualverhaltens sowie der weiblichen Rolle. BBs Image als Frau ist keineswegs weniger problematisch und genauso sehr eine männliche Projektion, dennoch ist es symptomatisch für eine signifikante Veränderung in der kulturellen Regulierung der Sexualität, die in gewisser Weise die „sexuelle Revolution“ der 60er und 70er Jahre vorwegnahm. Diese Position bedeutet keine Emanzipation der Frauen, sondern entspricht eher z.B. den Ansichten von Helen Gurley Brown in ihrem amerikanischen Bestseller *Sex and the Single Girl* aus dem Jahre 1962 und den Veränderungen in der öffentlichen Meinung, die die Kinsey-Reporte und *Playboy* symptomatisch zum Ausdruck brachten.⁹ Insbesondere wurden Frauen zunehmend als sexuell aktiv erkannt, die Meinungen über Sexualität vor oder außerhalb der Ehe lockerten sich, und zugleich wurde die männliche Rolle zunehmend unsicher.¹⁰ Die kulturelle Darstellung weiblicher Sexualität wird in dieser Zeit sehr ambivalent, wie wir am Beispiel Bardot sehen werden.¹¹

tacle of Masculinity in Hollywood Film. In: Penley, Constance / Willis, Sharon [Hg.]: *Male Trouble*. Minneapolis/London 1993, S. 203-232). Beispiele für Veränderungen in der Darstellung sexuell aktiver Frauen im europäischen Nachkriegskino wären z.B. *Riso amaro* und *Die Sünderin*.

- 9 Vgl. Dyer, Richard: *Stars*, S. 28ff. Er stellt die Playboy-„Philosophie“ in Verbindung mit dem Image Marilyn Monroes. Kulturell stellte sich eine erhöhte Erwartung an den Mann, der nun auch die Frau befriedigen sollte, und somit unter einem erhöhten Leistungsdruck stand, während zur gleichen Zeit die alte männliche Vormacht in Frage gestellt wurde und die fortschreitende Rationalisierung auch Identitätsstiftung und Selbstbestimmung in der Arbeitswelt reduzierten.
- 10 Für eine zeitgenössische Studie vgl. Schelsky, Helmut: *Soziologie der Sexualität. Über die Beziehungen zwischen Geschlecht, Moral und Gesellschaft*. Hamburg 1955.
- 11 Gegenüber Marilyn Monroe markierte Bardot eine neue Stufe in dieser Naturalisierung weiblicher Sexualität. Monroe suggerierte zugleich Sex und Unterwürfigkeit und versprach, wie Norman Mailer es formulierte, daß Sex mit ihr wie „ice cream“ sein würde (zit. nach Dyer, Richard: *Stars*, S. 42). Bardot dagegen verkörperte eine aktive weibliche Sexualität, die auf eine ambivalente Art auch wesentlich bedrohlicher für Männer wirken konnte. Das passive Objekt einer Verführung durch die Frau konnte vielleicht eine attraktive Vorstellung sein (vgl. Karasek, Hellmuth: *Billy Wilder. Eine Nahaufnahme*. Hamburg 1992, S. 161 in bezug auf *Some like it hot*), bringt mit sich allerdings einen potentiellen Machtverlust und den Leistungsdruck, die Lust der Frau befriedigen zu müssen. (Vgl. Schelsky, Helmut: *Soziologie*; Lasch, Christopher: *Das Zeitalter des Narzissmus*. München 1980, S. 242, 252ff.).

In einem wichtigen Aufsatz, „Brigitte Bardot and the Lolita Syndrome“ machte schon 1959 Simone de Beauvoir zentrale Elemente in Bardots Image aus.¹² So stellt Bardot eine aktive, unabhängige Frau dar, die macht, was sie will, und gesellschaftliche Konventionen dabei nicht beachtet. Authentizität, ein intensives Leben, starke Emotionen, ein selbstbestimmtes Liebesleben und sexuelle Freiheit charakterisieren sie. Ihre Art Weiblichkeit wirkt oft verschüchternd auf Männer, die *sie* zu Objekten *ihres* Begehrens macht. Zugleich wird sie aber als „Kind-Frau“ und als Spielball ihrer Instinkte charakterisiert. Die eher passive Seite der Frauenrolle findet man indes ebenfalls: in Bardots Funktion als Objekt des Voyeurismus in den Filmen. Die doppelte Perspektive, die de Beauvoir entwickelt, betont beide Seiten von Bardots Image und ist daher in der Lage, die Widersprüche darin zu erfassen und die heftigen – positiven wie negativen – Reaktionen auf Bardot zu erklären. BB fand zahlreiche Fans nicht nur unter den Männern, sondern auch unter jungen Frauen, wie Artikel und Bilder in populären Illustrierten, Berichte über öffentliche Auftritte, Fanmerchandise für Mädchen und vor allem ihre Rolle als Trendsetterin belegen. Unzählige junge Frauen haben ihre Kleider, Frisuren und Bewegungen nachgeahmt. Auf der anderen Seite dokumentieren Attacken auf sie von den Kirchen sowie ein generell abwertender, diffamierender, spöttischer und auch lüsterner Ton in der Presse,¹³ daß sie als Gefahr für die traditionelle Moral und Frauenrolle wahrgenommen wurde. Auch die Reaktionen der Bevölkerung nahmen zum Teil extreme Formen an.¹⁴ Diese starke Polarisierung in den Haltungen zu Bardot resultiert primär aus Widersprüchen in der Kultur, nimmt aber auch die Form interner Oppositionen und Spannungen in ihrem Image an. Das möchte ich am Beispiel des Films *Und immer lockt das Weib* demonstrieren, der 1956/57 ihren Durchbruch zum internationalen Star markierte.

3. *Und immer lockt das Weib*

Dieser Film vermischt verschiedene Motive zu einer zusammengestückelten Handlung, die in erster Linie eine dramatische Geschichte um Liebe, Lei-

12 De Beauvoir, Simone: *Brigitte Bardot and the Lolita Syndrome*. New York 1972 (zuerst als Artikel in *Esquire*, August 1959).

13 Für Beispiele s. Korte/Lowry: *Brigitte Bardot*.

14 Dokumentiert sind u.a. Massenaufläufen bei öffentlichen Auftritten und die Belagerung durch Fans und Paparazzi sowie Haßbriefe und sogar tätliche Angriffe.

denschaft und Eifersucht erzählt. Zentral im Film ist aber auch die Leinwandpräsenz von Brigitte Bardot, insbesondere die Zurschaustellung ihres Körpers.

Die Handlung ist schnell erzählt: Wegen der Schönheit und der weiblichen Reize der jungen Waise Juliette sind die Männer von St. Tropez verückt nach ihr: vor allem der reiche Geschäftsmann und Playboy Eric Carradine (Curd Jürgens), der attraktive Frauenheld Antoine Tardieu (Christian Marquand) und sein schüchterner Bruder Michel (Jean-Louis Trintignant). Juliette verliebt sich in Antoine, merkt aber, daß er sie nur ausnutzen will. Als Juliettes biedere Pflegeeltern sie ins Waisenhaus zurückschicken wollen, kann sie nur eine Ehe retten. Der schüchterne Michel heiratet Juliette gegen den Willen seiner Familie, die sie für ein Flittchen hält. Sie versucht, ihm treu zu sein, ist aber nach wie vor in Antoine verliebt. Eines Tages erleidet sie einen Bootsunfall und wird von Antoine gerettet. Am Strand verführt sie Antoine. Als Michel nach Hause kommt, erfährt er, daß seine Frau mit seinem Bruder geschlafen hat. Er hält dennoch zu ihr. Verzweifelt ist Juliette durch die Straßen geirrt und in eine verrufene Bar gegangen, wo sie trinkt und zum heißen Rhythmus einer Musikgruppe zu tanzen anfängt. Michel und Carradine kommen, um sie abzuholen, aber sie tanzt nur um so wilder und erotischer in einer Mischung aus Ekstase und Selbsterniedrigung. Michel ist außer sich und schießt auf sie, aber Carradine geht dazwischen. Michel ohrfeigt sie, worauf sie sich fügt und mit ihm nach Hause geht.

Im Hinblick auf die filmische Form ist *Und immer lockt das Weib* wenig bemerkenswert. Der Film ist konventionell erzählt und etwas laienhaft gemacht. Auffällig sind nur einige der Außenaufnahmen in CinemaScope und die etwas unsystematische Verwendung von knalligen Farben. Der Dialog wirkt oft unnatürlich, und die Schauspieler sind teils hölzern. Dennoch kann der Film Bardot wirkungsvoll in Handlung und Bildern als Star präsentieren. Gerade die Ambivalenz in der Figurenzeichnung und visuellen Darbietung ist dabei wichtig. So wird sie z.B. als Objekt der Schaulust dargeboten, und zugleich erhalten ihr Körper und ihre Bewegungen eine aktive Qualität, die ihren Status als Objekt teils verstärkt und teils widerspricht.

Die offene (oder vielleicht nur schludrig gemachte) Form des Films verbindet eine Vielzahl von Themen und Motiven. Starimage, Erzählung und visuelle Gestaltung knüpfen zumindest an die folgenden semantischen Felder an:

- der Körper
- Natur
- die Dichotomie Lustprinzip – Realitätsprinzip, Hedonismus – Arbeitsethos, Neigung – Pflicht
- Freiheit, Individualismus, Selbstbestimmung
- Jugend
- romantische Liebe
- Authentizität
- Modernität und Rationalisierung gegen traditionelle, kleinbürgerliche Werte
- verschiedene Stereotypen der Sexualität und der Geschlechterrollen.

Es ist unmöglich, im Rahmen dieses Artikels auf all diese Bedeutungen näher einzugehen.¹⁵ Ich werde mich daher auf die Entfaltung des Themas Sexualität und Geschlecht in Handlung, die visuellen Elementen und Filmfiguren konzentrieren und die anderen Themen nur im Vorbeigehen erwähnen können.

Die Handlung

Auf der Ebene der Filmerzählung entsteht eine Dissonanz zwischen Juliettes Funktion als Protagonistin und der Handlung, die sich in Richtung einer Restaurierung männlicher Macht entwickelt. Die Geschichte dreht sich um das Stereotyp der Frau als Verführerin und bezieht sich dabei auf verschiedene alte Topoi von Adam und Eva bis hin zum Vamp, modifiziert sie aber zugleich. In ihrer Attraktivität für Männer ist Juliette als Frau gefährlich, denn sie verkörpert eine rohe Naturkraft, die die Zivilisation und die männliche Selbstbeherrschung zersetzt. Ihre unbeherrschten Handlungen treiben die Geschichte voran und motivieren die Versuche, sie zu „bezähmen“. So knüpft der Film an Stereotypen an, wonach die Frau Natur und der Mann das vernünftige Subjekt sei.¹⁶ Der Mann muß die Frau – in diesem Fall die animalische Kraft ihrer Sexualität – sowie seine eigene Natur überwinden und beherrschen. Ein Priester im Film formuliert es so: „Das Mädchen ist

15 Ginette Vincendeau analysiert die für sie drei zentralen Momente in Bardots Image – Jugend, Sexualität und Natürlichkeit – in ihrem wichtigen Aufsatz: *The old and the new: Brigitte Bardot in 1950s France*. In: *Paragraph*, 15 (1992), S. 73-96.

16 Vgl. De Beauvoir, Simone: *Brigitte Bardot*, S. 13; Jutz, Gabriele: *Mythenproduktion; Vincendeau, Ginette: The old and the new*, S. 89ff.

wie ein junges Tier. Sie braucht eine feste Hand. Man muß ihr überlegen sein“ (im Original noch deutlicher: „Il faut la dominer“). Im Vergleich zur traditionellen *femme fatale* fällt Juliettes Schicksal etwas milder aus: sie darf überleben, aber einige Ohrfeigen weisen sie auf ihren Platz. So werden männlicher Sadismus und weiblicher Masochismus als Endpunkt der Entwicklung gesetzt. Allerdings wird dieses Ende im darauffolgenden Dialog relativiert, in dem suggeriert wird, daß sie ihrer Natur treu bleiben wird. Ohnehin können Zuschauer die Wiedereingrenzung der Figur am Ende vernachlässigen, wenn sie wollen, um die stärkeren, wenn auch zwiespältigen Elemente der Figur, die den größten Teil der Handlung dominieren, zu betonen.

Wenn man den Nebenlinien der Handlung folgt, scheint sich der Film eher um die männliche Rolle zu drehen. So baut die Erzählung eine Polarität zwischen dem gefühllosen, ausbeuterischen Antoine und dem sensiblen, schwachen, femininen Michel auf, wobei Carradine als dritte, vermittelnde Figur fungiert. Die ideologische Arbeit der Erzählung besteht darin, Schritt für Schritt einen Kompromiß zwischen diesen Positionen auszuarbeiten, indem die gröberen Elemente von Antoines Männlichkeit negiert werden, zugleich aber Michel zur männlichen Gewalt und Selbstbehauptung erzogen wird. Zwar scheint diese *Lösung* heute reaktionär, aber im Kontext der 50er Jahre repräsentiert der Film eine signifikante Abweichung von manchen älteren Normen. Insbesondere werden die Jungfrau-Hure-Dichotomie und ein reines Objektverhältnis zu Frauen abgelehnt und Respekt und romantische Liebe für Frauen als positive Ideale für Männer dargestellt, auch wenn der Film zur gleichen Zeit versucht, männliche Überlegenheit ideologisch zu stützen.

Die Entwicklung der Handlung und Figuren ist dadurch kompliziert, daß ihre Bedeutungen sich nicht nur auf die Geschlechter beziehen, sondern auch auf Modernität, Jugendlichkeit und Individualität. Bei Juliette ist das eng mit ihrer Sexualität und ihrer Funktion als junge Frau und als eine Art *Tochter*-Figur verknüpft, so daß ihre Modernität sich weitgehend in Form von Mode und Verhaltensweisen äußert, die damals allerdings wesentlicher Teil der umfassenden *Informalisierungstendenzen* in der aufkommenden Jugendkultur ausmachten.¹⁷ Die männlichen Figuren hingegen reprä-

17 Vgl. Maase, Kaspar: BRAVO Amerika. Erkundungen zur Jugendkultur der Bundesrepublik in den fünfziger Jahren. Hamburg 1992, S. 204ff.

sentieren auch unmittelbar gesellschaftliche Positionen – Carradine z.B. einen modernen, kosmopolitischen Kapitalismus und Antoine ein überholtes, traditionelles, patriarchalisches Kleinbürgertum –, die im Laufe der Handlung gegeneinander ausgespielt werden.

Visuelle Elemente

Unter den visuellen Elementen des Films sind die Darstellung von Bardots Körper und die Positionierung des Zuschauers die wichtigsten. Die zeitgenössische Filmkritik sagt viel aus: Es gibt kaum eine Kritik, die nicht vor lüsternen Bemerkungen über ihre Nacktheit, Figur und verschiedenen Körperteile strotzt. Man könnte den Eindruck bekommen, daß sie ständig nackt herumläuft, wobei im Film nur zweimal ihr nackter bzw. nur mit Höschen gekleideter Körper kurz von hinten bzw. der Seite gezeigt wird. Dafür ist freilich auch die Zensur verantwortlich – die Sexszenen mit Michel und Antoine wurden um einige Nacktaufnahmen gekürzt. Aber auch eine Szene, in der sie völlig bekleidet ihr Fahrrad schob, wurde gekürzt. Wenn der Film in seiner fertigen Form die Grenzen des damals Tolerierten markierte, war es nicht in erster Linie Nacktheit, die provozierte. Der Regisseur Vadim berichtet, ein Zensor habe verlangt, daß eine Sequenz, in der sie nackt vor einem Jugendlichen herumlaufe, herausgeschnitten werden müßte, eine Sequenz in der alle Figuren tatsächlich vollständig bekleidet sind.¹⁸ Eine ähnlich imaginierte Nacktheit läßt sich aus vielen Filmkritiken herauslesen. Sicherlich lag das zum Teil am anderen, erotisch höher aufgeladenen Stellenwert der Nacktheit zu der Zeit, noch mehr aber wohl an der filmischen Darstellung des weiblichen Körpers als erotischen: Wenn BB eine sexuell aktive Frau darstellt und dabei ihren Körper und ihre Sexualität als etwas natürliches hinstellt, rutscht dieser Körper schnell in die gleiche Valenz der kulturellen Kodierung wie ein nackter.

Große Teile des Films *spielen* außerdem mit dem Voyeurismus, insbesondere mit dem Versprechen, mehr zu zeigen, als man tatsächlich zu sehen bekommt, wodurch eine Art Striptease-Effekt entsteht. Teile von Bardots Körper werden gezeigt, oder es wird deutlich, daß eine andere Figur – aber nicht der Zuschauer – sie nackt sieht. Dem Zuschauer wird so die voyeuristische Position zugewiesen, eine erotische Situation der Figuren zu beob-

18 Robinson, Jeffrey: Bardot. Two Lives. London u.a. 1995, S. 65-66.

achten, aber diese Zuschauerposition wird im allgemeinen nicht mit dem Blick der männlichen Figur *verschweift*.¹⁹ De Beauvoir schreibt: „Vadim does not appeal to our complicity. He ‚de-situates‘ sexuality, and the spectators become voyeurs because they are *unable* to project themselves on the screen.“²⁰ Das heißt allerdings nicht, daß der Film sich nicht auf sehr vordergründige Weise mit der Zurschaustellung von Bardots Körper als erotischem Objekt beschäftigt. Nur wird der Körper stärker durch Kleidung, Haltung und Bewegung als durch einfache Nacktheit erotisiert.

Das war ja eine traditionelle Strategie der erotischen Darstellung von Frauen im Film, wobei der Unterschied bei Bardot darin liegt, daß ihr Körper nicht auf die Art fetischisiert wird wie bei Dietrich, Garbo oder Rita Hayworth. Statt dessen wird vor allem die *Natürlichkeit* des Körpers bei der Darstellung betont. Wie Dyer feststellt, setzte diese Verschiebung zu einer Naturalisierung der Sexualität im Film bereits bei Marilyn Monroe ein. Wurden die potentiell bedrohlichen Aspekte der Erotik bei Monroe durch ihre Passivität und Verletzlichkeit neutralisiert, betont Bardots lockeres Verhältnis zur Sexualität vielmehr ihre aktive und selbstbestimmte Qualität. Auch in dieser Hinsicht vereint Bardots Image widersprüchliche Elemente. So entspricht ihre Körperdarstellung oft den Mustern der Zurschaustellung erotischer Körperteile in Pin-ups, obwohl ihre Posen teilweise weniger statisch und daher eher *natürlich* wirken.²¹ Die Körperdarstellung in traditionellen Pin-up-Fotos, Strip-tease und Film nutzte oft historische oder exotische Umgebungen und Requisiten, um den Körper zu betonen und zu fetischisieren und ihn gleichzeitig zu distanzieren und zu neutralisieren.²² Ein Teil des Skandals um Bardot resultierte daraus, daß sie ihren Körper als erotischen in alltäglichen, zeitgenössischen Situationen zeigte. Auch ihre

19 Vgl. zur Theorie der „Suture“ Dayan, Daniel: The Tutor-Code of Classical Cinema. In: Nichols, Bill (Hg.): *Movies and Methods*, Bd. II. Berkeley u.a. 1976, S. 438-451; Oudart, Jean-Pierre: *Cinema and Suture*. Screen, Vol. 18, Mo. 4, (1977/78), S. 35-47; und insbes. Mulvey, Laura: *Visuelle Lust und Narratives Kino*. In: Nabakowski, Gisliind et al. (Hg.): *Frauen in der Kunst*, Bd. I. Frankfurt/M. 1980, S. 30-46; vgl. auch Vincendeau, Ginette: *The old an the new*.

20 De Beauvoir, Simone: *Brigitte Bardot*, S. 28; Hervorhebung S.L.

21 Vgl. Kuhn, Katrin: *Der veröffentlichte Körper der Brigitte Bardot*, unveröff. Magisterarbeit Universität Köln, 1993, S. 5-15; Vincendeau, S. 91-92; allgemein zur Zurschaustellung von Frauen in *Fotographie und Film* s. Kuhn, Annette, *The Power of the Image. Essays on Representation and Sexuality*. London/New York: Routledge, 1992.

22 Vgl. Barthes, Roland: *Strip-Tease*. In: Ders.: *Mythen des Alltags*. Frankfurt/M 1964, S. 68-72.

Kleidung – enge Hosen oder einfache Kleider, die ihre Beine zeigten und ihre Figur betonten – machte sie zum Objekt des Blickes und konnotierte zugleich Freiheit und Natürlichkeit, indem sie den Körper aus der damals gängigen Einengung und Formung durch Mieder und BH befreite.²³ So erscheint sie als Vorläuferin von Modetrends und auch der symbolischen Befreiung der Frauen durch das Ablegen oder die Verbrennung von BHs in den 60ern²⁴ sowie der inzwischen eher dominanten Haltung zu Nacktheit in bestimmten Bereichen der Öffentlichkeit. Als Modetrendsetter propagierte Bardot den „style Bardot“ oder „St. Tropez style“, der als jugendlich und leger kodiert war, mit Freizeit und Freiheit assoziiert wurde und leicht zu imitieren und billig war.²⁵ Zugleich aber, da Bardots *natürliche* Schönheit auch durch ihr Gesicht und ihren Körper definiert wurde, stellte sie ein Ideal dar, das für die meisten unerreichbar blieb. Darüber hinaus beinhaltet dieses Ideal durch seine Definition als Sexobjekt ein deutliches Moment der Verdinglichung.

Als sie im Film *Und immer lockt das Weib* nach dem Bootsunfall im nassen Kleid am Strand liegt, dient ihre genau arrangierte Pose eindeutig dazu, ihren Körper als Objekt der Schaulust anzubieten; diese Szene suggeriert aber zugleich ein starkes eigenes Körpergefühl. Ähnlich funktionieren die Szenen, in denen sie sich nackt sonnt. Sie ist Objekt des Voyeurismus, aber indem sie sich unbekümmert und anscheinend nur mit ihrem eigenen Genuß beschäftigt in der Sonne räkelt, wird die „Natürlichkeit“ ihres Körpers betont. Hier unterstützt auch das außerfilmische das filmische Image, denn Nacktheit, Sonnenbaden und ein unkompliziertes Verhältnis zum eigenen Körper gehörten integral dazu. Wie Ginette Vincendeau bemerkt, suggerieren solche Szenen und Posen Spontaneität und Natürlichkeit, obwohl sie genau kalkuliert sind, um Bardots Körper zur Schau zu stellen.²⁶ In vielen

23 Vgl. Vincendeau, Ginette: *The old and the new*. S. 80.

24 Hier wie in der inzwischen dominanten Haltung zur Nacktheit in der Öffentlichkeit nahm BB die Position einer Vorreiterin ein, wurde allerdings etwa Mitte der 60er Jahre durch die Fortschreitung und Etablierung im Alltag – damals auch der Politisierung – dieser Entwicklungen überholt. Was bei Bardot und in die 70er Jahre hinein noch skandalös und *befreiend* wirken konnte, stellt sich im Nachhinein oft als einfache Verschiebung in kulturellen Regelsystemen dar; vgl. etwa zur kulturellen Regelung der Nacktheit am Strand Gsteiger, Fredy: *Die Psychologie des Monokinis*. *Die Zeit*, Nr. 32, 4.8.95 (über eine Studie von J.-C. Kaufmann). Zur Kulturgeschichte der Nacktheit s.: König, Oliver: *Nacktheit. Soziale Normierung und Moral*. Opladen 1990.

25 Vgl. Kuhn, Karin: *Körper*, S. 40-44; Vincendeau, Ginette: *The old and the new*, S. 77-81.

26 Vincendeau, Ginette: *The old and the new*, S. 91-92.

Szenen – z.B. als sie ihr Fahrrad schiebt, auf den Bus wartet, sich auf Carradines Bett räkelt usw. – findet man solche statischen Pinup-Posen mit ausgestrecktem Po und Busen, die aber paradoxerweise auch als locker und leger wirkten. Ähnlich verhält es sich mit Bardots Bewegungen: Aus heutiger Sicht wirkt ihr Gang sehr künstlich – sie verbindet den stylisierten Gang einer Tänzerin und eines Mannequins mit einem überdeutlichem Po-Wackeln. Dennoch wurde er damals als natürlich wahrgenommen. Eine Erklärung dafür könnte sein, daß BB eine betont *weibliche* Kinesik mit nachlässigen, saloppen Bewegungen verbindet, die als *männlich* kodiert waren. Solche *aktiven* Elemente ihrer Bewegungen, des Gesichtsausdrucks und ihrer Blicke kontrastieren mit der traditionellen Pin-Up-Ästhetik und konnotieren Selbstsicherheit und Unabhängigkeit. Diese Elemente – vielleicht vielmehr als die Zurschaustellung ihres Körpers an sich – wurden als Provokation wahrgenommen.

In der berühmten Tanzszene am Ende des Films – laut Presseheft „der sinnlichste Mambo des Jahres“²⁷ – waren die Offenheit und Direktheit provokativer als das, was man von ihrem Körper sieht. Hier nimmt die Kamera eine explizit voyeuristische Haltung ein, fährt ihren Körper von oben bis unten ab, schneidet ihren Oberkörper ab, um sich auf Beine und Hüften zu konzentrieren, die weiter durch den bis oben hin aufgeknöpften Rock und das Dreieck ihrer schwarzen Unterwäsche betont und erotisiert werden. Hier, abweichend vom Rest des Films, wird der Zuschauerblick direkt mit den Blicken männlicher Figuren verschweißt. Wessen Blick man teilt, wird zwar nicht eindeutig festgelegt, aber er ist auf jeden Fall mit männlicher Lust aufgeladen. Zusätzlich nimmt Bardots Tanz die Form eines Flirts mit dem – schwarzen – Musiker an, was nicht nur im Kontext der 50er Jahre kaum anders als im Sinne rassistischer Stereotypen verstanden werden kann. Weniger klar ist, was ihr Tanz über Juliette ausdrücken soll. Narzißmus, ekstatisches Körpergefühl und Libido sowie ein masochistischer Drang zur Selbsterniedrigung scheinen sich zu vermischen. In der visuellen Gestaltung wie im Handlungszusammenhang versucht diese Sequenz die sexuell aktiven Elemente der Weiblichkeit, die bisher entwickelt wurden, zu neutralisieren oder umzukodieren. Was dabei herauskommt, ist aber eher ein Mischmasch widersprüchlicher Elemente als irgendeine Auflösung.

27 Columbia-Filmgesellschaft m.B.H. (Hg.): Und immer lockt das Weib. [Presseheft]. Frankfurt/M. o.J.

Schaulust kann aber nur einen Teil der Attraktion fürs Publikum erfassen und nicht erklären, welchen Nutzen Bardot für junge Frauen hatte.²⁸ Die weit verbreitete Nachahmung von Bardots Mode, Erscheinung und Habitus deutet klar darauf hin, daß BBs Image als Modell einer stärkeren Form der Weiblichkeit diente, die jungen Frauen ermöglichte, alte Moralvorstellungen und die Definition der Weiblichkeit durch Passivität abzulegen.²⁹ Das heißt aber nicht, daß Bardot automatisch progressiv wirkte: die *befreienden* Elemente des Image werden zugleich mit einer Bestätigung des Objektstatus und der Äußerlichkeit der Frau verknüpft. Wenn Bardot einen neuen Frauentypus darstellte, definierte ihr Image diesen doch primär durch Sexualität und schließlich als Objekt des männlichen Begehrens. In einem anderen Zusammenhang beschreibt Hilary Radner den diesem Frauenbild zugrunde liegenden kulturellen Prozeß als eine zunehmende sexuelle Freiheit für Frauen, die in den 80er und 90er Jahren in einer neuen libidinösen Ökonomie kulminierte, die aber immer noch durch den Marktwert der Frau bestimmt wird. Frauen sind demnach nicht mehr einfach Tauschobjekte zwischen Männern, sondern haben die Rolle von „free agents“, deren Marktwert u.a. durch ihre Körper und ihre erotischen Fähigkeiten definiert wird.³⁰

Figur und Charakter

Generell bestimmen die Handlungen und die äußere Erscheinung einer Filmfigur unsere Wahrnehmung ihres Charakters. Viele der Eigenschaften der Figur Juliettes – und zu einem großen Teil auch die der Starpersona

28 Hier kann ich nicht auf die verschiedenen Formen der Film-Zuschauer-Interaktionen eingehen, die unter dem schwammigen Begriff „Identifikation“ fallen oder die Frage der Zuschaueraktivität aufwerfen. Vgl. Stacey, Jackie: *Feminine Fascinations. Forms of Identification in Star-Audience Relations*. In: Gledhill, Christine (Hg.): *Stardom. Industry of Desire*. London/New York 1991, S. 141-163; Stacey, Jackie: *Star Gazing: Hollywood cinema and female spectatorship*. London/New York 1994.

29 So bieten die Figur Juliette und der Star BB textuelle Modelle, die sich – so zwiespältig sie auch sind – bei entsprechender Rezeption als Modelle für ein Gewinn an Macht und Selbstbestimmung für Leute dienen, die eine sozial oder kulturell subalterne Position innehaben; vgl. Fiske, John: *Television: Polysemy and Popularity*. In: *Critical Studies in Mass Communication*. 3,4 (1986), S. 391-408.

30 Radner, Hilary: *Pretty Is as Pretty Does: Free Enterprise and the Marriage Plot*. In: Collins, Jim / Radner, Hilary / Collins, Ava Preacher (Hg.): *Film Theory Goes to the Movies*. New York/London 1993, S. 56-76.

BB – sind aus der bisherigen Diskussion ersichtlich. Die Kombination widersprüchlicher Elemente und die Interferenzen zwischen verschiedenen Ebenen des Films sind hier wichtig.

In ihren Handlungen und als Verkörperung einer aktiven weiblichen Sexualität wird die Figur Juliette auch durch spezifische Differenzen zu älteren filmischen Stereotypen charakterisiert. Anders als die *femme fatale* oder der Vamp setzt sie ihre Sexualität keineswegs instrumentell ein,³¹ sondern sie verführt die Männer rein aus der eigenen Lust heraus. Das sogenannte *good-bad girl* wurde noch durch das Ideal weiblicher Jungfräulichkeit oder zumindest der Treue definiert, wobei ihre innere Natur sich als tugendhaft erweist.³² Dagegen wird Bardots Sexualität als durchaus real, aber nicht als *böse* charakterisiert, und sie wird nicht wirklich negiert im Laufe des Films. Statt dessen wird die Sexualität in zwei Versionen eines Diskurses der Natur eingebettet. Auf der einen Seite wird die weibliche Lust als Naturkraft dargestellt. Wenn die Bardot-Figur Männer zerstört, geschieht dies aus Versehen. Sie ist eher eine blonde Carmen als ein Vamp, eher die Kreatur ihrer Lust und ihrer Triebe, die durch Moral relativ wenig eingengt werden, was wiederum einem alten Stereotyp über Frauen entspricht – man denke an Freuds Meinung über das unterentwickelte Überich bei Frauen. Dieser Aspekt der Figurenzeichnung widerspricht der Autonomie, die an anderen Stellen betont wird, denn eigentlich tut BB im Film kaum etwas anderes, als Männer zu verführen, und nicht einmal das geschieht absichtlich. So stellt sich diese sexuell aktive Weiblichkeit als eine andere Art der Passivität heraus, und der Frau wird die Subjektivität wieder abgesprochen. Als Antwort auf diese Version der weiblichen Natur werden am Ende wieder die Domestizierung der Frau und die Restauration männlicher Macht angeboten, auch wenn sie sehr zweifelhaft bleiben.

Auf der anderen Seite präsentiert die Darstellung der Frau als *Natur* und *des Natürlüchen* eine positive Alternative dar zu den gekünstelten, geheuchelten Verhaltensweisen anderer Figuren wie den engstirnigen Pflegeeltern und den primitiven Macho Antoine. Zusätzlich kann man in der Intensität und Unmittelbarkeit der Gefühle, die mit dieser *Natürllichkeit* assoziiert werden, eine utopische, gesellschaftstranszendente Dimension sehen. Dieser Ein-

31 Durgnat, Raymond: „BB“, *Films & Filming*, 9, 4 (January 1963), S. 16-18, hier 18.

32 Wolfenstein, Martha / Leites, Nathan: Das gute-böse Mädchen im amerikanischen Film. In: Prokop, Dieter (Hg.): Materialien zur Theorie des Films. Ästhetik, Soziologie, Politik. München 1971, S. 429-438.

druck wird durch den Antagonismus verstärkt, der zwischen Lustprinzip, Müßiggang, Genuß und Hedonismus und dem Arbeitsethos, den sozialen Normen und der Moral im Film und noch stärker im außerfilmischen Image Bardots aufgebaut wurde. Hier finden sich leicht Verbindungen zur Jugendrebellion der 50er Jahre, und es ist daher verständlich, daß Bardot mit James Dean verglichen wurde.³³ Auch in diesem Zusammenhang ist die körperliche Präsenz Bardots wichtig, zwar nicht so sehr als Sexobjekt, sondern als Zeichen der Ablehnung kontrollierter, korrekter Körperhaltung zugunsten scheinbar spontanerer, direkterer, lässigerer Formen der Bewegung und des Verhaltens (auch hier liegen Vergleiche mit dem Schauspielstil zeitgleicher männlicher Stars wie Brando und Dean nah). Als Form des Schauspiels auf der Leinwand oder der „presentation of self in everyday life“ (Goffman) knüpft diese körperliche und mimische Ausdrucksweise an den Diskurs der Authentizität und Individualität an, der einen wichtigen Subtext im Film bildet und den Bardot auch verkörperte.³⁴

4. Bardot: Körperbild der Weiblichkeit

Es wäre schön, jetzt alles in einem klaren Schluß zusammenfassen zu können, aber es zeigt sich, daß die Lektüre des Films sich in den Widersprüchen, der Offenheit und der Vielfältigkeit von Bardots Image verfängt, die sich nicht einfach auflösen lassen. Der Film verbindet verschiedene, eigentlich unverträgliche Strategien, die sich um den Status von Bardots Körper drehen, der zugleich Objekt männlicher (Schau-)Lust ist und auch eine irgendwie emanzipierte Weiblichkeit repräsentiert. Bardot markiert auf diese Weise eine Übergangsstufe in der Entwicklung eines neuen „leiblichen Stils“, wie Judith Butler das nennt.³⁵ In der historisch spezifischen Form der „gender performance“, die Bardot für die 50er und 60er Jahre paradigma-

33 Vgl. French, Sean: Brigitte Bardot. Eine Bildbiographie. München 1995, S. 19; De Beauvoir, Simone: Brigitte Bardot, 17-18. Bardot ist mit Dean vielleicht nicht nur in Hinblick auf Rebellentum, die Generationsproblematik und die Übertretung von Konventionen vergleichbar, sondern auch in der partiellen Androgynität und der Verschiebung der Geschlechterrollen. Vgl. auch andere Jugendfilme, z.B. die *Halbstarkefilme* in Deutschland.

34 Vadim sagte: „Brigittes skandalöser Aspekt ist, dass sie bei Tageslicht und in völliger Freiheit das tut, was andere heimlich tun“ (zit. nach Vilallonga, José-Luis de: ‚Ich denke immer an Männer‘. Ein Gespräch mit dem Sexsymbol unserer Zeit. In: Schweizer Illustrierte, Nr. 11, März 1972).

35 Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt/M. 1991, insbes. S. 205ff.

tisch vorführt, wird die weibliche Subjektivität durch den Körper definiert: einerseits passiv als Objekt männlicher Begierde und des männlichen Blicks, andererseits dadurch, daß er eine direkte, eigene Körpererfahrung und sexuelle Identität suggeriert. Dabei setzt sich die Weiblichkeit, die Bardot symbolisiert, gerade durch das *natürliche* Verhältnis zum Körper, zur Nacktheit und zur Sexualität von früheren Formen der kulturellen Regulierung der Frauenrolle ab. Auch wenn diese Spielweise oder körperliche Konstruktion des Geschlechts aus heutiger Sicht sehr künstlich und stilisiert erscheint, konnte sie im Kontext der 50er Jahre als ein scheinbar natürliches Modell für die alltägliche Realisierung der Weiblichkeit dienen und zugleich ein neues Idealbild fürs männliche Begehren bieten. Zur gleichen Zeit bildet diese Natürlichkeit – zusammen mit mehreren anderen diskursiven Faktoren – ein ideologisches Gegengewicht zu den potentiell verunsichernden Aspekten dieser Veränderung in der gesellschaftlichen Konstruktion der Geschlechter. Die Widersprüche zwischen diesen Aspekten des Frauenbildes bleiben nebeneinander im Image bestehen.

Letztendlich war es vielleicht gerade die Inkohärenz im Film und in Bardots Image, die sie erfolgreich und populär werden ließ. Ohne die Fragen wirklich zu lösen oder Widersprüche zu versöhnen, berührten sie verschiedene kulturelle Bedeutungsfelder, die zu der Zeit hochrelevant waren. Die Offenheit des Films, die vielen Themen, die er anspricht, sind wichtiger als die Lösungen, die er bietet (und die ja eigentlich nichts lösen). Genauso verkörpert Bardots Starimage Widersprüche mehr als es sie auflöst. Gerade deshalb konnte es so effektiv für die unterschiedlichen Segmente des Massenpublikums funktionieren, die es erreichte.

Zu ein paar Facetten der menschlichen Figur im Spielfilm

Bei der Arbeit am Projekt zur „narrativen Funktion der Figur im Spielfilm“¹ stellten sich eingangs grundsätzliche Kommunikationsprobleme, wenn von Begriffen wie Charakter, Rolle, Typ, Held/Heldin, Star usw. die Rede war. So fingen wir an, diese Begriffe zu beschreiben und, soweit als möglich, voneinander abzugrenzen. Dabei erschien uns die filmische Figur immer schillernder: Will man sie als Komposition und Konstruktion, als kulturelles Zeichen lesen, das wir im Kino quasi leibhaftig vor uns sehen, so kommen immer mehr Aspekte in ihr zum Vorschein.

Die Erarbeitung und Beschreibung einer Begrifflichkeit dient der Sensibilisierung für die unterschiedlichen Facetten der menschlichen Figur im Spielfilm; Facetten, die auch verschiedene theoretische Ansätze und Analyseebenen ermöglichen. Diese sind zwar, wie die Begriffe selbst, miteinander verknüpft, ihre Differenzierung erscheint jedoch vorübergehend für das Vorgehen fruchtbar. So stellt dieser Text den Versuch dar, die Verdichtung der semiologischen, narrativen, perzeptiven und kognitiven (d.h. emotionalen und intellektuellen) Bezüge in der filmischen Figur bewußt zu machen und zu diskutieren. Die hier vorgeschlagenen Begriffe möchten also keineswegs *harte* Definitionen begründen, sondern ein Instrumentarium bieten, welches im Rahmen filmwissenschaftlicher Arbeiten unter anderem in bezug auf ein Genre, eine historische Epoche oder einen einzelnen Film jedsomal modifiziert und differenziert werden müßte.

Im allgemeinen beziehen sich die von uns benutzten Begriffe auf die vorgefundene Terminologie, wie wir sie vom Theater her, aus der Literatur oder aus der Alltagssprache kennen. Aufbauend auf den Arbeiten von André Gardies (1980) und Stephen Heath (1981: 179f.), die bereits vor Jahren

1 Das Projekt wird vom Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung unterstützt und ist an das Seminar für Filmwissenschaft angegliedert, unter der Leitung von Prof. Dr. Christine N. Brinckmann, der wir hier für ihre Anregungen und Hinweise danken möchten. Es beinhaltet – nebst einem gemeinsamen Teil, aus welchem hier ein paar Überlegungen vorgestellt werden sollen – zwei individuelle Teilprojekte, die einerseits die Filmbiographie (Henry M. Taylor) und andererseits die kollektiven Erzählmodelle oder das Erzählen ohne Hauptfigur (Margrit Tröhler) betreffen.

begonnen haben, die Filmfigur von ihren unterschiedlichen Aspekten und Funktionen her zu beschreiben, haben wir versucht, die größtenteils historischen Konzepte aufzugreifen, filmspezifisch zu variieren und wenn nötig anzupassen. Das vorgeschlagene Vokabular ist keineswegs als definitiv zu betrachten; Begriffsschöpfungen sollten jedoch vermieden werden.

Zur Zeit umfaßt die Liste zu den Facetten der filmischen Figur 15 Rubriken, die unter die vier Schwerpunkte „außerfilmisch“ oder „referentiell“, „vorfilmisch“, „filmisch“ und „inter- oder transtextuell“² eingeordnet sind. Selbstverständlich treten diese Merkmale, die auf die filmische Figur als Knotenpunkt von Verweisen (vgl. Hamon: 1977: 121f.) aufmerksam machen sollen, in der Figur eines Films meist kombiniert auf; die Kategorien wurden deshalb nach den dominanten (oder primären) Merkmalen erstellt. Die Ausgangslage für diese Überlegungen bildet der filmische, wahrnehmbare Text, der zwischen der außerfilmischen Welt und der Rezeption steht und deren beider Pole in sich trägt.

Zuerst sollen nun in Kürze ein paar grundsätzliche Aspekte skizziert werden, die als Voraussetzung für die Beschreibung der sechs ausgewählten Facetten dienen.

Mit Person ist im folgenden das Individuum gemeint, der außerfilmisch reale Mensch (als a-filmisches Element bei Souriau 1953: 7), der einen persönlichen, doppelten Namen trägt; die Person ist eine psychische und physische Entität. Sie stellt die Grundlage der schauspielerischen Leistung und der menschlichen Figur im Film dar. Obwohl sich in diesem Punkt die Theatertheoretiker (cf. z.B. Manfred Pfister 1977: 221f. und Bernhard Asmuth 1980: 91f.) nicht einig sind, haben wir es zwecks Abgrenzung zwischen realen Menschen und Kunstfiguren vorgezogen, den Begriff nicht analytisch zu verwenden. Die Person bleibt somit von der Filmanalyse ausgeschlossen, dient jedoch zur differentiellen Beschreibung der Figur.

Die schauspielerische Leistung einer Person prägt den Begriff des Schauspielers/der Schauspielerin als vorfilmisches Element („profilmique“ nach Etienne Souriau 1953: 8). Dazu gehört im weitesten Sinne jegliche (bewußte) mimetische Aktivität, angefangen bei den Statisten und Statistinnen, ob

2 Intertextualität wird dabei verstanden als das Zirkulieren und gegenseitige Verweisen von Bildern innerhalb des Mediums Film, von Film zu Film. Transtextualität impliziert die Verweise eines Films oder einer Figur auf andere kulturelle Produkte (Literatur, Theater, Presseerzeugnisse). Transtextualität beinhaltet ebenfalls den Aspekt eines synchronen Querschnitts durch verschiedenen Kunstprodukte auf einer tiefenstrukturellen Ebene, sowie einen historisch diachronen, kumulativen Aspekt durch die Kulturentwicklung hindurch.

diese professionell erlernt wurde oder nicht. Im Film wird der Schauspieler/die Schauspielerin automatisch zum Darsteller oder der Darstellerin. Dies scheint uns der neutralste Begriff zu sein, um den Körper eines Menschen im Film, als imaginäres Analogon zur Person, in seiner darstellenden (mimetischen) Funktion zu beschreiben. Es ist die Konstruktion einer primär fiktionalen Figur, die konkret von den Zuschauern und Zuschauerinnen wahrgenommen und durch welche der Schauspieler/die Schauspielerin zum Zeichen wird (wenn Alfred Hitchcock in seinen Filmen erscheint, so ist auch er ein Darsteller).

Soweit zu den wichtigsten Voraussetzungen unserer Diskussion der Figur, ein Begriff, den wir als Überbegriff benutzen und den wir am Schluß noch einmal aufgreifen. Die Diskussion des Stars, des Images, der Persönlichkeit (celebrity), aber auch die Analyse der Aktanten und andere Ansätze zur handlungsfunktionalen Strukturierung des Personals eines Films fließen hier nicht oder nur am Rande in unsere Ausführungen ein.

1. Der Körper im Film

Der erste und grundlegende Begriff zur Beschreibung der Figur im Spielfilm ist der „filmische“ oder der „gefilmte“ Körper respektive das Körperbild³. Er stellt das auf der Analogie und der Bewegung aufbauende photographische Bild des außerfilmischen menschlichen Körpers dar, der grundsätzlich abwesend ist und im zweidimensionalen Filmbild als dreidimensionaler wahrgenommen wird. Er ist die sinnlich materielle Grundlage der Figur in bezug auf die Bild- und die Tonspur, ihre primärste vorfilmische Instanz, die eigentliche Basis der anderen Facetten der filmischen Figur. Er ist jedoch von vorneherein ein kinematographischer Körper, d.h. kein *Abbild*, sondern eine ästhetische und soziale Konstruktion mit einem physisch-psychischen Ausdruckspotential (die Diskussionen der 20er Jahre, die unter den Begriffen der „photogénie“ und der „Physiognomie“ geführt wurden, fallen in diesen Bereich (z.B. Balazs 1924, Epstein 1974, Delluc 1985 oder Aumont 1990; Kessler 1996.). Das Schwarzweiss-Bild zum Beispiel macht deutlich, daß der menschliche Körper ein filmischer ist, d.h. ein im und vom Film inszenierter.

3 Alle drei Ausdrücke scheinen uns zu kurz zu greifen oder könnten mißverständlich sein. Auch wenn wir fortan nur von „Körper“ sprechen, so beziehen wir uns auf die Beschreibung in diesem Absatz.

Im Glanz seiner Inszenierung erhält der Körper eine außergewöhnliche Präsenz auf der Leinwand, wird zum (erotischen) Blickfang, erhält ein filmisches Image (im Sinne von Heath 1981: 181), dessen Höhepunkt der Star darstellt. Durch die Natur des filmischen Signifikanten imaginär aufgeladen, wird er zum Träger einer nicht völlig festzumachenden versinnlichten Bedeutung, ein Konglomerat von spezifischen Bildern und Tönen, das in den Köpfen der Zuschauer und Zuschauerinnen weiterlebt und vervollständigt wird oder gar erst entsteht. In seiner Ganzheitlichkeit kann der filmische Körper als ein Analogon zur Person angenommen werden; als fragmentierter besitzt er eine Tendenz zum Objektstatus und somit zur Fetischisierung.

Wenn die quasi körperliche Leinwandpräsenz ein attributives Element der Figur darstellt, so ist die performance, der Körper in Aktion, ihre prädikative Ergänzung. Richard Maltby (1995: 234f.) unterscheidet zwischen dem Aspekt der „integrierten“ und jenem der „autonomen“ performance. Erste betrifft das Zusammenspiel von schauspielerischer Leistung, filmisch-ästhetischer Präsenz und Inszenierung des Körpers und deren Einbindung in die Narration. Letztere bezieht sich auf das explizite Zurschaustellen des Körpers entweder durch einen expressiven, kodierten Stil (wie z.B. jener der Divas der zehner Jahre) oder durch die Inszenierung von *Nummern* (Gesangs- und Tanzeinlagen etc.). Auf jeden Fall entsteht in diesen Momenten ein starker Eindruck der Gegenwärtigkeit bezüglich des Filmbildes und des Körpers, die viel zum filmischen Image beiträgt und oft den Rahmen der Narration sprengt. Stephen Heath (1981: 113f.) unterscheidet sogar vier Ebenen von performance, auf die hier nicht weiter eingegangen wird: Zwei der vier Ebenen der performance von Heath treffen sich jedoch prinzipiell mit den Konzepten von Maltby.

2. Der Charakter

Der Begriff des Charakters steht in einer theatralischen und literarischen Tradition und hat sich durch die künstlerische Praxis und die verschiedenen Epochen hindurch stark verändert. Für den Aristoteles-Schüler Theophrast bis hin zu den französischen Moralisten bezeichnet der Charakter

1. nicht den ganzen Menschen, sondern nur seine geistige Eigenart,
2. nur deren konstante Merkmale (ethos), nicht den augenblicklichen Gemütszustand (pathos). Innerhalb dieser Grenzen hat sich der Bedeutungsschwerpunkt seit der frühen Neuzeit vom Moralisch-Normativen zum Deskriptiven und vom Allgemeinen zum In-

dividuellen verschoben (nach Asmuth 1980: 91; cf. auch Pavis 1987: 279f.).

Dem Drehbuchspezialisten Eugene Vale (1992: 104 f.) zufolge muß – zumindest im Film – unterschieden werden zwischen der Charakterisierung, dem Charakter und den Charakteristika: „Die Charakterisierung erfaßt alle Faktoren über einen Menschen, wobei sein Charakter nur ein Aspekt ist. Charakteristika sind die einzelnen Komponenten, die seinen Charakter ausmachen“ (104; Hervorhebungen im Original).

Für eine erste Beschreibung möchten wir vorschlagen, den Begriff des Charakters im Sinne von Vales Charakterisierung zu benutzen und darunter auch gewisse Handlungen und die Entwicklung der Figur einzuordnen, da der latent existierende Charakter (als Wesensmerkmale) erst in diesen zutage tritt und untrennbar mit ihnen verschmolzen ist. Wir verstehen unter Charakter also die individualisierten psychischen Eigenschaften, die Entwicklungen und Verhaltensweisen einer fiktionalen Konstruktion als Analogon zur ganzheitlichen Person, den „Entwurf einer Person“ wie Hans Jürgen Wulff (1997) es nennt.

So gesehen ist er das Signifikat des Darstellers/der Darstellerin, eine Hülle, ein Konzept, eine Idee, die jedoch an veräußerte, individuelle Merkmale gebunden ist, nicht nur einen Körper, ein Geschlecht, einen Namen, sondern auch eine Identität und eine Geschichte besitzt. Der Charakter ist ein virtuelles, fiktionales Wesen, das aber in einem gegebenen Film attributiv und differentiell als Bündel von Merkmalen (Lévi-Strauss 1973: 170; Vernet 1986: 82f.; Gardies 1993: 56f.) beschrieben werden kann. Natürlich gibt es den Charakter in ähnlicher Weise auch in der Literatur, nur daß er im Film meist durch einen Darsteller/eine Darstellerin aktualisiert wird, der/die seine Züge verkörpert. Einen besonders privilegierten Stellenwert (vor allem in bezug auf die emotionale Implikation des Zuschauers/der Zuschauerin) nehmen hier das Gesicht und die Stimme ein. Doch auch wenn die Charakterbeschreibung der Figur nur in Dialogen erscheint, so besitzt diese einen (imaginären) Körper, der zur Diegese gehört und sich in ihr analysieren läßt.

Im fiktionalen Universum definiert sich die Entität Darsteller/Darstellerin – Charakter durch ihr *Sein* und *Wirken* (ihre Aktivitäten, die sich auf die eigentliche Handlung des Films auswirken – was vor allem im klassischen Kino prägend ist –, ihr Einwirken auf andere Figuren, die ebenfalls auf sie reagieren) und durch den sozialen Kontext der Diegese sowie jenen der Rezeptionssituation. Der Wirkungskreis des Charakters, seine Wirkungsart, sein ganzes *Wesen* kann sich innerhalb eines Films verändern,

sofern diese Veränderungen (psychologisch oder vom Kontext her) motiviert sind⁴.

Der Charakter einer Figur ist mehr oder weniger ausgearbeitet, je nach dem, welchen Platz sie in der Hierarchie des Beziehungsgeflechts von Haupt- und Nebenfiguren einnimmt. Auch die Erzählweise (Stil des Autors/der Autorin, die Zeitepoche, das Genre) beeinflusst stark die Gestaltung des Charakters (z.B. transparente versus nicht-transparente Charaktere). Meistens ist nur der engere Kreis der Hauptfigur und der sekundären Hauptfiguren zu Charakteren ausgearbeitet, welche Forster (1949: 75 f.) „runde“ Charaktere nennt, die er von den „flachen“ unterscheidet. Die flachen Charaktere vergleicht er mit Typen, gemäß dem Begriff, der im Theater des 17. und 18. Jahrhunderts die Rollenfächer der standardisierten Figuren aus der *Commedia dell'Arte* und das vergleichbare Figurenarsenal der französischen Bühne bezeichnete (vgl. Asmuth 1980: 88). Erst als der Charakter individuelle, persönliche Züge annahm, machte es überhaupt Sinn, ihn von den verallgemeinerbaren Merkmalen des Typus zu unterscheiden. Wir werden dem Begriff „Typ“ eine veränderte Bedeutung zukommen lassen, um ihn von der Rolle zu unterscheiden: zwei Begriffe und zwei Facetten der Figur, die sich im Typus, wie er fürs Theater und die Literatur beschrieben ist, zu vermengen scheinen.

Zuerst jedoch nochmal zum Charakter: Der Charakter einer Filmfigur kann – wie in jeglicher Fiktion – durch eine reale Person oder historische Persönlichkeit inspiriert sein; er dient sodann als referentieller Verweis für die Zuschauer und Zuschauerinnen, hat jedoch als solcher keine Existenz ausserhalb des Textes (Film, Literatur etc.). Der Charakter kann auch auf Grund einer kulturell vorgeprägten Rolle gestaltet sein, er stellt dennoch immer eine spezifische Ausformung dieser Rolle in einem bestimmten Film dar, auch wenn er ihr Programm lediglich aktualisiert; der Charakter ist also eine mehr oder weniger eigenständige Variante der Rolle, die wir als Handlungsprogramm beschreiben werden.

Wir können ebenfalls unterscheiden zwischen filmischen Charakteren, die auf filmischen, literarischen, theatralischen und anderen kulturellen Modellen basieren – hier schneiden wir das weite Gebiet der Adaption und des Remakes an – und die also eine intertextuelle und/oder transtextuelle Dimension besitzen, und solchen, die sich nur auf das Drehbuch eines be-

4 In a-psychologischen oder auch in poetischen Filmen kann diese Veränderung auch ohne offensichtlichen Grund erfolgen; es stellt sich jedoch die Frage, ob die Beschreibung des Charakters, wie wir sie hier versuchen, noch auf diese Figuren passt.

stimmten Films beziehen, in dem sie sozusagen ex nihilo auftauchen. Natürlich werden auch im letzteren Fall, mehr oder weniger explizit und bewußt, oft bestehende Charaktere aufgenommen, imitiert und verändert.

3. Der Protagonist/die Protagonistin oder die Hauptfigur

Um vorerst noch bei den primär filmischen Merkmalen zu bleiben, möchten wir nun auf das Beziehungsgeflecht von Haupt- und Nebenfiguren zu sprechen kommen. Der Begriff Protagonist kommt vom Theater und bezeichnet schon im antiken griechischen Theater jenen Schauspieler, der die Hauptfigur mit dem bedeutendsten Part spielt; der zweite Part wird Deuteragonist genannt, der dritte Tritagonist. Heute ist nach Patrice Pavis (1987: 306) nur mehr der erste Begriff gebräuchlich, der die Hauptfiguren, die im Zentrum der Handlung und der Konflikte stehen, bezeichnet. (Nur als kurze Nebenbemerkung: der Antagonist gehört also primär nicht in diese Definitionsreihe.)

Die Unterteilung in Haupt- und Nebenfiguren ist syntagmatischer sowie paradigmatischer Art. Sie bezieht sich auf die Wichtigkeit der Figuren bezüglich der Handlung, ihrer Präsenz auf der Leinwand sowie ihrer Inszenierung und Verteilung. Da, zumindest im klassischen Modell, Figur und Handlung immer eng miteinander verbunden sind, definiert die Hauptfigur auch den hauptsächlichen Handlungsstrang (und umgekehrt) und stellt den ausgearbeitetsten Charakter dar, der auch für die emotionale Einbindung der Zuschauer und Zuschauerinnen in den Film stark hervortritt. Über Hauptfiguren erhält der Text – aber auch die Fiktion, die Diegese, die Montage etc. – die nötige Kohärenz und Kohäsion, d.h. sie bewirkt die Perspektivierung der Darstellung und der Erzählung (*récit/plot*); oft wird die Narration (das Erzählen als manifester Akt) ebenfalls auf und/oder durch sie fokalisiert, wie sich auch die Momente der Subjektivierung hauptsächlich auf sie beziehen (Vernet 1980: 177f.)

Unter diesem erzähltechnischen Aspekt organisiert die Hauptfigur oder Protagonist/Protagonistin („*main character*“ nach Field 1979: 23) das Netz der anderen Figuren, die sich in ihren Positionen und Handlungen auf sie beziehen und je nach Fall in sekundäre Hauptfiguren („*major character*“, Field 1979: 23), eigentliche Nebenfiguren, funktionale Figuren und Hintergrunds- oder Dekorfiguren unterschieden werden können (Hintergrunds- und Dekorfiguren, sowie rein funktionale Figuren könnten in der Hierarchie des Figurengeflechts eventuell als „*Drittfiguren*“ bezeichnet werden).

In der prototypischen klassischen Erzählung behält eine Hauptfigur (meist in der Einzahl) ihren Status grundsätzlich durch einen ganzen Film hindurch bei. Es ist jedoch immer möglich, innerhalb bestimmter narrativer Segmente (Szenen, Sequenzen, Akte) eine Hauptfigur auszumachen, die nicht dieselbe sein muß, die den Film als Ganzes strukturiert.

Das Netz der Figuren und ihrer Hierarchien wird durchkreuzt von einem Netz der sozialen Formationen, das nicht zwingend von denselben Hierarchien und Abhängigkeiten der Figuren untereinander bestimmt ist. So kann die Hauptfigur, um bei dieser zu bleiben, Teil eines Paares sein, Mitglied einer Familie, einer beruflichen Gruppe, einer sozialen Klasse. Sie besitzt einen Freundeskreis, sie hat Feinde (Positionen und Pole, die sich wiederum auf der Ebene der Handlungssphären der Aktanten analysieren lassen). Jede Figur, ob als Charakter ausgearbeitet oder nicht, ist in einem Film meist in ein soziales Gefüge eingebettet *und – wie im Leben selbst – mehrfach sozial verortet und orientiert*. Deshalb schlägt Hans Jürgen Wulff (1997) vor, eine Typologie der Figuren über die Analyse der sozialen Distanz und Nähe zwischen den Figuren zu erstellen. Das Personal der Erzählung und seine sozialen Verflechtungen müssen wohl dennoch als zwei Aspekte behandelt werden, die sodann miteinander in Beziehung gesetzt werden können und woraus sich gewisse Spannungsfelder ergeben. Zum Beispiel kann in einer Paarformation, wovon ein Teil die Hauptfigur ist, der andere Teil sehr wohl eine Hintergrundfigur darstellen, obwohl die soziale Distanz grundsätzlich als eher klein angenommen werden muß. Auch ist die soziale Distanz zu definieren, nach verschiedenen Arten von Beziehungen und Hierarchien (z.B. Freundschaft, Liebe etc., sozialer Status etc.).

Diese Strukturen im Text sind auf jeden Fall eng verknüpft mit den Operationen der Rezeption, die intellektueller, emotionaler und sozialer Art sind: Zum Verstehen eines Films müssen die Zuschauer und Zuschauerinnen somit verschiedene Beziehungsgefüge des Textes miteinander kombinieren, wobei sie auf ihre Kompetenzen im Umgang mit fiktionalen Texten sowie auf Erfahrungen aus dem sozialen Alltag zurückgreifen können.

4. Der Held/die Heldin

Ein weiterer Aspekt, der sich in dieses Geflecht einmischt, ist der Held oder die Heldin. In klassischen Erzählungen fällt der Held/die Heldin meist mit der Hauptfigur zusammen, steht jedoch zu den anderen Figuren nach André Gardies (1980: 75) in einer vertikalen Beziehung, die über den einzelnen

Film hinausweist. Der Held/die Heldin ist mit moralischen Werten ausgezeichnet, die ihn/sie als einen außerordentlichen Charakter kennzeichnen, und stellt somit eine attributive, symbolische Kategorie dar, die die Perspektivierung auf der Ebene der Geschichte (story) bestimmt. Er/sie ist über sein/ihr Wesen (oder Essenz) charakterisiert, das auch die Handlungen der Figur prägt; somit ist das Glück oder Unglück, das einem Helden/einer Heldin widerfährt, immer in ihm/ihr selbst als innere Qualität oder Fehler angelegt. Auch der Anti-Held/die Anti-Heldin ist als Double und Gegenstück des Helden oder der Heldin immer noch eine aus dem Geflecht der Figuren herausragende Gestalt.

Im Konzept des Helden liegt immer eine mythische Dimension, die bis auf die Halbgötter (Heroen) der griechischen Antike zurückreicht, sich im Laufe der Zeit aber stark verändert hat. Der klassische tragische Held, der noch dieses unerreichbare Wesen auszeichnet, das einzig den göttlichen Gesetzen unterstellt ist, verliert im 19. Jahrhundert seinen exemplarischen Gehalt, wo der Begriff auch auf die Komödie ausgedehnt wird (cf. Pavis 1987: 189 f.) bis er heute fast synonym zu jenen der Hauptfigur (Protagonist) und des Charakters benutzt wird. Wir plädieren hier also für eine eingeschränkte Verwendung des Begriffs, denn nicht jede Hauptfigur und nicht jeder runde Charakter ist auch heldenhaft.

Das Konzept des Helden/der Heldin ist im Grunde nicht an eine bestimmte Erzählform gebunden und ist stark vom Genre, aber auch von der Rolle (also auf einer inter- und transtextuellen Ebene) bestimmt. Der Held/die Heldin lässt sich in einem Film aber in der spezifischen Ausformung eines Charakters, der somit eine der Varianten eines Helden/einer Heldin darstellt, erkennen.

Der Held/die Heldin scheint auch schon vor der bürgerlichen Zeit von einem *individualistischen*, d.h. sich auf den Einzelmenschen beziehenden Modell geprägt. Auch müssten seine geschlechtsspezifischen Unterschiede erforscht werden, da die beiden Begriffe „Held“ und „Heldin“ nicht gleichgesetzt werden können. Sie implizieren nicht nur sozial unterschiedlich interpretierte Werte, sondern unterhalten im Zusammenhang mit der Position der Hauptfigur nicht dieselben Beziehungen zu den anderen Figuren und zum anderen Geschlecht und haben nicht dieselbe Einwirkung auf die Handlung.

Mit dem Begriff des Helden oder der Heldin, die hier nicht weiter differenziert werden können, haben wir die primär filmischen Merkmale der Figur verlassen. Mit den beiden letzten Begriffen, jenen des Typs und der

Rolle, möchten wir nun noch einen weiteren Schritt in die Richtung des Inter- und Transtextuellen tun.

5. Der Typ

Unser Begriff des Typs schränkt sich, wie bereits angedeutet, auf einen Aspekt seiner Bedeutung in der theatralischen und literarischen Tradition ein und lehnt sich eher an den alltagssprachlichen Gebrauch des Wortes an.

Der Typ gehört für uns primär in zwei Merkmalkategorien: in die außer- und vorfilmische als physische Ausgangslage der Figur und in die inter- und transtextuelle als mediale, kulturelle Konstruktion. Diese beiden Aspekte des Typs stehen in einem steten Wechselverhältnis. Grundsätzlich aber ist der Typ über körperlich nach außen getragene Merkmale, die mehr oder weniger auffällig (*typisch*) sein können, definiert und unterscheidet sich dadurch von der Rolle.

Der erste Aspekt, die physische Ausgangslage, betrifft kulturelle, körperlich konnotierte Merkmale der Person und des Schauspielers/der Schauspielerin als deren veräußerlichte Zeichen. Dieser Aspekt des Typs impliziert auch ein Verhalten und ein Handlungsprogramm (eine Rolle), das jedoch nicht aktualisiert werden muß. Auch wenn die Typenkonstruktion schon in diesem Punkt eine mediale ist und zum Beispiel das type-casting (als Verbindung von Typ, Rolle und schauspielerischer Leistung) bestimmt, bleibt das Referenzsystem auf dieser Ebene außermedial, an einen konkreten, individuellen Körper gebunden, an physische und soziale Momente des Aussehens, an den Habitus, die Gestik, an Attribute, die der Schauspieler/die Schauspielerin in den Film hinein trägt, den historischen Kontext.

Beinahe untrennbar damit verschmolzen markiert der zweite Aspekt das auf der physischen Grundlage veräußerte Zeichen als signifikante Konstruktion, als „Look“ zum Beispiel. Hier können zwei Ausrichtungen des Typs beschrieben werden:

- a) Als tendenziell realitätsgebundene Kategorie ist der Typ (im Sinne der „typage“ bei Eisenstein oder auch im Neorealismus) Repräsentant einer sozialen Gruppe/Klasse (z.B. der Arbeiter/die Arbeiterin) vor allem wenn er/sie als Laienschauspieler/Laienschauspielerin von der Straße auf die Leinwand geholt wird. So definiert ist der Typ Träger eines referentiellen Verweises, der historisch verankert ist und sich in der Zeit verändern kann; er ist jedoch immer auch von einer abstrakten Idee bestimmt, die manchmal sogar transkulturell in einer

bestimmten Zeit zu verorten ist. Ein neuer Typ kann entstehen im wechselseitigen Verhältnis von medialer Konstruktion und Zeitentwicklung (z.B. das ästhetisch dominierte Bild des *neuen Mannes*).

- b) Als von vorneherein stärker medial-kulturell gebundene Kategorie ist der Typ auch die Verkörperung einer abstrakten Personen-Idee, deren Ausformung sich empirisch in keinem spezifischen Individuum finden ließe und die vollständig im Dienst der Rolle steht; in diesem Falle ist die Rolle als Prädikat, als Handlungsprogramm, und der Typ als deren attributive Veräußerung zu verstehen; z.B. die äußerlichen, überzeichneten Merkmale, über die bei Billy Wilder ein raffsüchtiger Kapitalist dargestellt wird: fett, unsympatisch, grauer Anzug, dicke Zigarre, großes Büro; oder die Rolle der *femme fatale*, die mehrere Typen kennt, wovon einer vom Aussehen der italienischen Divas der 10er/20er Jahre, ein anderer vom Bild von Louise Brooks als Flapper bestimmt ist – dunkle Haare, stark geschminkte Augen, verführerischer *come-on*-Blick, leicht seitliche Pose, tiefes Dekolté, Zigarettenhalter etc. –, einen weiteren Typ dieser Rolle ergeben auch die blonden Lolitafiguren.

Dieser mediale Aspekt des Typs kann gewissermaßen ahistorisch zitiert oder der Zeit angepaßt werden, wobei dieser einige seiner relevanten Merkmale beibehält. Die äußerlich individuellen Züge eines Schauspielers/einer Schauspielerin gehen entweder in der Entsprechung des Typs auf, oder sie spielen mit den Unstimmigkeiten zwischen dem ersten und dem zweiten Aspekt des Typs (und gleichzeitig meist auch noch mit der Disharmonie von Typ und Rolle oder Charakter).

6. Die Rolle

Zuerst einmal bezeichnet der umgangssprachliche Gebrauch des Begriffs der Rolle natürlich die Rollenverteilung an die Schauspieler und Schauspielerinnen bezüglich der Haupt- und Nebenrollen. Die Rolle, mit der im griechischen Theater das Pergament gemeint war, das den Text und die Regieanweisungen enthielt, ist im Bereich des Films auf das Drehbuch zurückzuführen. Da die Rolle in diesem Sinne jedoch oft gleichgesetzt wird mit den Begriffen der Haupt- und Nebenfigur oder dem des Helden, haben wir versucht, diesen Anwendungsbereich von der Definition der Rolle auszugrenzen und bezeichnen diesen vorläufig als „Part“.

Die Rolle in einem engeren Sinne verweist (im Gegensatz zum Helden/zur Heldin) auf die horizontale Organisation der Erzählung, weist jedoch ebenfalls über den einzelnen Film und das Kino hinaus. Sie ist ein kulturbedingtes Muster, das ein Bündel von attributiven Eigenschaften sowie ein Handlungsprogramm enthält und das dem Charakter zugrunde liegen und sich durch den Typ veräussern kann. Mit dieser Beschreibung der Rolle lehnen wir uns eng an André Gardies (1980: 75s) an, der den Begriff „rôle“ aus dem Bereich des Theaters entlehnt (vgl. auch die Definition von Pavis 1987: 340, der die Rolle an die Begrifflichkeit von Greimas annähert und sie als Verbindungsglied zwischen den Charakteren und den Aktanten als strukturelle Funktionen sieht; die Rolle kann also nicht mit dem Aktantenbegriff gleichgesetzt werden).

Wir möchten die Rolle beschreiben als ein abstraktes, mehr oder weniger starres, semantisches Programm, das entweder transtextuell bestimmt ist – zum Beispiel gibt es die Rolle des Verräters, des Königs, des Dieners auch in der Literatur oder im Theater – oder spezifischer kinematographisch einen starken Bezug zum Genre unterhält⁵. Das Rollenarsenal einer Erzählkultur ist sicherlich nicht homogen und ein für allemal festgeschrieben. Verschiedene Rollen können mehr oder weniger stark kodiert sein, Rollen können sich im Laufe der Zeit verändern oder dem Medium anpassen, neue Rollen können entstehen.

Nebst diesen textuellen und eher *künstlichen* Rollen bestehen auch solche, die wirklichkeitsnäher und sozialer Natur sind, also eher referentiell bestimmt sind, die deshalb aber nicht von vorneherein weniger imaginär besetzt oder weniger kulturell und/oder medial bestimmt sind: z.B. die Rolle des Vaters, der Mutter, des Arbeiters/der Arbeiterin. Es ist anzunehmen, daß referentielle und textuelle, fiktionale Rollen in einem wechselseitigen Verhältnis der Beeinflussung stehen. So hat z.B. die feministische Bewegung seit Ende des letzten Jahrhunderts viele neue Frauenrollen entstehen lassen, die auch neue fiktionale Rollen inspiriert haben; diese können sich parallel zur sozialen Wirklichkeit verändern, können sich aber auch von ihr abkoppeln und eine selbständige Entwicklung durchmachen.

5 Es stellt sich grundsätzlich die Frage, ob es spezifische kinematographische Rollen überhaupt gibt oder ob diese immer nur eine spezifische Ausformung einer auch in der Literatur oder im Theater bestehenden Rolle repräsentieren. Ist Walter Brennan in Fords Filmen als side-kick nicht auf die Rolle eines Sancho Pansa oder eines Zanni (schlauer und komischer Diener aus der Commedia dell'Arte) zurückzuführen? Hiermit stellt sich zugleich die Frage nach der Generalisierbarkeit und der Reduzierbarkeit von Rollenmustern, je nach der semantischen und strukturellen Analyseebene.

Die Rolle unterhält einen engen Bezug zum Typ, jedoch keine zwingende; duldet diese Beziehung keine individuelle Ausformung, also keine Varianten, so ist der Beitrag des Charakters eher gering, und es besteht die Tendenz zur stereotypen Figur, welche nach Patrice Pavis (1987: 428) keinerlei persönliche Züge mehr trägt, oberflächlich und beliebig wiederholbar ist, also zu einer Marionette wird und somit in den Figuren der kommerziellen Werbung zu finden ist (zum Stereotyp im Unterschied zum Typ vgl. auch Amossy 1991: 49f.).

Die Figur als Facetten-Konglomerat

Abschließend noch ein paar Bemerkungen zum Begriff der Figur, der wie bereits gesagt als allgemeiner, umfassender und sozusagen neutraler Begriff verwendet wird. Die Figur ist durch die Gesamtheit der oben angeführten Aspekte definiert, wobei keiner dieser Aspekte zwingend vorhanden sein muß, auch wenn sie nicht alle gleichwertig zur Kreation einer Figur beitragen.

Die Figur kann somit attributiv beschrieben werden (*das alles ist die Figur*) wie auch differentiell und dynamisch (d.h. über gewisse Aspekte, die nicht unbedingt gleichzeitig vorhanden sein müssen), und sie ist immer relational (in Bezug auf die anderen Figuren eines Films und den sozialen Kontext der Diegese) zu sehen. Sie definiert sich entlang zweier Achsen, einer paradigmatischen und einer syntagmatischen (die auch ihre filmische Präsenz umfaßt).

Nicht einmal der gefilmte Körper ist für eine (menschliche) Figur unumgänglich: sie kann z.B. nur in den Dialogen der anderen Figuren auftauchen (direkte oder explizite Charakterisierung nach Pfister 1977: 251f. und Asmuth 1980: 86). Auch kann sie – etwa als Statist/Statistin oder als Schatten einer auf der Strasse zufällig vorbeihuschenden Person – komplett in einer Hintergrunds- oder *Neben-Szene* untergehen oder im Dekor aufgehen, so dass ihr unter Umständen keine eigentliche narrative Funktion zukommt.

Die Aspekte und Funktionen einer Figur zirkulieren, überlappen sich, gehen zum Teil ineinander auf, ohne aber völlig miteinander zu fusionieren. Bei den ausgeformtesten Figuren eines Films entsteht durch die verdichtet vorhandenen Aspekte (und Lesarten) ein Mehrwert, wie es André Gardies (1980: 81/89f.) nennt; bei Stephen Heath ist dieser durch den Begriff der „figure“ benannt. Dieser Mehrwert oder Überschuß läßt die Figur zu einem emotionalen Zentrum werden, das polysem (auch widersprüchlich) bleibt

und sich letztlich der Analyse entzieht. Die Figur verweist somit immer auf ein punctum (im Sinne Barthes): Als Element, das erst bei der Rezeption seine volle Wirkung entfaltet, wird sie zu einem Moment der Faszination und des Begehrens, ein jedoch immer flüchtiges, nie wirklich faßbares Moment. So ist die Figur ein imaginärer Signifikant zweiter Ordnung, nach der Existenz desjenigen erster Ordnung, zu welcher der kinematographische Signifikant gehört.

Bibliographie:

- Amossy, Ruth: Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype. Paris 1991.
- Asmuth, Bernhard: Einführung in die Dramenanalyse. Stuttgart 1980.
- Aumont, Jacques: L'image. Paris 1990.
- Balazs, Bela: Der sichtbare Mensch. (1924). In: B.B.: Der Film. Wesen und Werden einer neuen Kunst. Wien 1972, S. 28-35.
- Delluc, Louis: Ecrits cinématographiques. Bd. 1, Paris 1985.
- Epstein, Jean: Ecrits sur le cinéma. Bd. 1, Paris 1974.
- Forster, E.M.: Ansichten des Romans. (1927) Berlin 1949.
- Field, Syd: Screenplay. The Foundations of Sreenwriting. New York 1979.
- Gardies, André: L'acteur dans le système textuel du film. In: Etudes Littéraires, Vol. 13, Nr. 1, April 1980, S. 71-108.
- Gardies, André: Le récit filmique. Paris 1993.
- Hamon, Philippe: Pour un statut sémiologique du personnage. In: Genette, G./Todorov, T. (Hg.): Poétique du récit. Paris 1977, S. 115-180.
- Heath, Stephen: Questions of Cinema. Bloomington 1981.
- Kessler, Frank: Photogénie und Physiognomie. In: Campe, Rüdiger/Schneider, Manfred (Hg.): Geschichten der Physiognomie. Rombach Litterae, Bd. 36, 1996, S. 515-534.
- Pavis, Patrice: Dictionnaire du Théâtre. Paris 1987.
- Pfister, Manfred: Das Drama. München 1994.
- Lévi-Strauss, Claude: La structure et la forme (1960). In: Anthropologie structurale II. Paris 1970.
- Maltby, Richard/Craven, Ian: Hollywood Cinema. An Introduction. Oxford 1995.
- Souriau, Etienne: L'Univers filmique. Paris 1953.
- Vernet, Marc: Le personnage. In: Jean Collet et al.: Lectures du film. Paris 1980, S. 177-180.
- Vernet, Marc: Le personnage de film. In: Iris, Nr. 7, Vol 4/2, 1986, S. 81-110.
- Vale, Eugene: Die Technik des Drehbuchschreibens für Film und Fernsehen. München 1992.
- Wulff, Hans Jürgen: La perception des personnages de film. In: Iris, Revue de Théorie de l'Image et du Son. No 24, 1997, S. 15-32.

Maskerade der Weiblichkeit.

Überlegungen zu einem Ausstellungsprojekt über Diven, Stars, Antistars und Newcomer

I. *Diva, Arbeiterin, Girly* – ein Projekt

Im folgenden wird eine Konzeption vorgestellt, die 1995/96 für ein Ausstellungsprojekt des Filmmuseums Potsdam *Diva, Arbeiterin, Girly. Frauenbilder – Zeitzeichen* in einem Seminar mit Studenten der Theaterwissenschaft (Humboldt-Universität Berlin) erarbeitet wurde. Wir ließen uns nicht von amerikanischen (Mary Ann Doane¹) und französischen (Luce Irigaray²) feministischen Maskeraden-Theoremen leiten, sondern hinterfragten die Leistungsfähigkeit eines ideologiekritischen Ansatzes. Die kulturelle Kontextualisierung im Sinne der Cultural Studies wurde anstelle eines chronologischen Vorgehens in den Mittelpunkt gerückt. Schwerpunkte der Analyse – ausgehend vom ideologiekritisch verstandenen Maskeradentheorem – waren die medial konstruierten Imagerollen der Stars und die Historizität des jeweiligen Diven- bzw. Startypus. Die Materialsammlung durch die Studenten konzentrierte sich auf Schwerpunkte, die mit Blick auf mögliche Materialpräsentationen in der Ausstellung angegangen wurden:

-
- 1 Doane, Mary Ann: Film und Maskerade: Zur Theorie des weiblichen Zuschauers. In: *Frauen und Film* 1985, Heft 38, S.4-17. Mary Ann Doane leitet den Maskeradenbegriff aus einer Bestimmung von Merkmalen der Weiblichkeit ab, als da sind: die Nähe zum Körper und der Widerspruch zwischen dem Abbau von Distanzen und Überidentifikationen. Indem die Frau im Bewußtsein ihres Körpers und dessen Begehrtheit durch den Mann den Körper als Maske einsetzt, bricht sie ihre Identität auf und operiert mit Maskeraden der Weiblichkeit. Dieses Operieren mit den Konnotationen der Weiblichkeit durch Männer kann zur Folge haben, daß Männlichkeitssymbolik (Krawatten, Anzüge, Hosen etc.) zur Maskierung des weiblichen Körpers genutzt wird – gegen die dominierende männliche Inbesitznahme des Stars, der Diva. Die feministische Blicktheorie, die von geschlechtsspezifischen Blickszenarien ausgeht, betont, daß die männliche Besetzung der Kinoleinwand eine Zensurierung bedinge. Vgl. zum feministischen Maskeradenbegriff auch: Weissberg, Liliane (Hg.): *Weiblichkeit als Maskerade*. Frankfurt/Main: 1994.
 - 2 Irigaray, Luce: *Das Geschlecht, das nicht eins ist*. Berlin 1979.

„Mode als Körperinszenierung – Phänomene des kulturellen Wandels“; „Inszenierungen der Kamera: von Plansequenz bis Großaufnahme“; „Licht und Weiblichkeit“; „Männliche und weibliche Blickstrategien“; „Gänge und Schritte“; „Triumphzug, Auto, Flugzeug, Panzer als Attribute der Weiblichkeit?“; „Maskeraden weiblicher Fetischisierung“; „Maskeraden und soziale Authentie“.

Die entscheidenden Parameter – die Schauspielerinnen und die Werke und das Thema – wurden vom Filmmuseum Potsdam (Direktion: Bärbel Dalichow) vorgegeben. Die Auswahl beschränkte sich auf: Zarah Leander in *Die große Liebe* (1942), Elizabeth Taylor in *Cleopatra* (1964), Rita Tushingham in *Bitterer Honig* (1961), Angelica Domröse in *Paul und Paula* (1973), Maria Schrader in *Burning Life* (1994), Lori Petty in *Tank Girl* (1994).

In ersten konzeptionellen Gesprächen wurden für die Ausstellung folgende Gesichtspunkte mit dem Filmmuseum Potsdam vereinbart:

(1) Die Ausstellung soll Vergleiche ermöglichen im Rahmen des Themas: *Diva – Arbeiterin – Girly. Frauenbilder – Zeitzeichen*. Es ist das Anliegen, den kulturellen Wandel von Imagerollen und Weiblichkeitskonventionen aus der Fokussierung auf Schauspielerinnen und ihre Rollen zu verdeutlichen. Studien zu den ausgewählten Filmen werden deshalb in Auftrag gegeben an eine Gruppe Soziologie-StudentenInnen unter der Leitung der Geschlechtersoziologin Prof. Dr. Irene Dölling (Universität Potsdam) und eine Gruppe Theaterwissenschaftler-StudentenInnen unter der Leitung von Dr. sc. Lutz Haucke (Humboldt-Universität Berlin).

(2) Eine Ironisierung des Divenkultes soll durch Divenkostüme der Modedesignklasse von Frau Prof. Eva Mücke (Hochschule der Bildenden Kunst, Berlin-Weißensee) realisiert werden. Für die Garderoben- und Kleiderentwürfe gilt, daß eine Auseinandersetzung mit den Moden, die die ausgewählten Schauspielerinnen in den ausgewählten Spielfilmen präsentieren, aus heutiger Sicht erfolgt (die Verwendung moderner, gegensätzlicher Materialien soll Verfremdungseffekte ermöglichen).

(3) Eine *chronologische* Vorgehensweise zu den Schauspielerinnen und Werken wird als sinnvoll erachtet. Es ist angebracht, bekannte Arrangements in Filmmuseen mitzudenken. (Ein Vergleich mit dem Ausstellungsraum „Hollywoods Stars“ im Museum of the Moving Image in London³ kann m.E. mitgedacht werden).

3 Vgl. im Museum of the Moving Image, London, den Raum *Stars / Hollywood* mit folgender Gliederung von filmgeschichtlichen Fakten: 1. Das Starsystem Hollywoods / 2. Stu-

(4) Als museumspädagogische Gesichtspunkte wurden in ersten Diskussionen benannt: Der Ausstellungsbesucher sollte die Möglichkeit haben, Wissen (Fakten) zu erschließen und eigene Wertungen in Bezug auf die Schauspielerinnen zu reflektieren. Deshalb sollen „*Erlebnis-Inseln*“ mit interaktiven Medien (Monitorvorführungen, PC-Spiele) geplant werden. Retrospektiven und Workshops sollen die Ausstellung kontinuierlich begleiten. Weiterhin seien Veranstaltungen mit namhaften Modehäusern zu planen. Performance-Veranstaltungen in der Ausstellung werden nicht geplant.

(5) Die Ausstellungsfläche im Potsdamer Marstall ist im Vergleich zu Berliner Museen sehr begrenzt. Der Ausstellungsraum besteht aus dem Foyer und einer kleinen Ausstellungsfläche (die z.B. durch Zwischengeschosse erweitert werden könnte) und besitzt eine Höhe von ca. 5 m. Durch die räumlichen Gegebenheiten sind beträchtliche Grenzen für repräsentative Ausstellungen gesetzt. Andererseits könnte das Potsdamer Museum eine Profilierungschance in Berlin-Brandenburg durch innovative experimentelle Ausstellungs-dramaturgien gewinnen.

II. Maskeraden-Theoreme-ein Zugang der Filmhistoriographie zu Diven-, Star- und Antistarthänomenen?

Der Maskeraden-Begriff wird von mir in einem weiten Sinne zur Umschreibung theatraler Phänomene verwendet, die im Kontext von Versteinerungen und/oder Umbrüchen in sozialen Strukturen auftreten. Maskeraden entwickeln sich aus Brüchen zwischen Identität und Nicht-Identität. Der daraus resultierenden Theatralität liegt ein kulturpsychologisches Konfliktpotential zugrunde, das in Öffentlichkeiten, in Ideologien und Ästhetiken im Interesse von Herrschaftslegitimationen harmonisiert werden kann oder das gegenkulturelle Macht in Bezug auf Theatralitätskonventionen von Herrschaft freisetzt.

Feministische Maskeradentheoreme ermöglichen, die mit den Schauspielerinnen und ihren Frauengestalten verfolgbaren Konstruktionen der Weiblichkeit im Sinne der These von Luce Irigaray zu untersuchen: „Die Ware – die Frau – ist in zwei unversöhnliche Körper geteilt: ihren ‚natürli-

dio Publicity / 3. Box Office and Salaries (Besetzungsbüro/Gagen) / 4. Lifestyle of Stars (Mode, Wohnung, Freizeit, Clubleben) / 5. Fans / 6. Scandals & Tragedies / 7. Star-Couplets (Mit welchen Schauspielern/Innen zusammengearbeitet?) / 8. Stars als *producer*.

chen‘ Körper und ihren gesellschaftlichen wertvollen, austauschbaren Körper: mimetischer Ausdruck männlicher Werte.“⁴

Ich beschränke mich nicht auf das Maskeradentheorem der feministischen Diskussion über Weiblichkeitskonstruktionen. In einer Studie „Die Maskeraden der Moderne. Bergman, Buñuel, Pasolini, Kluge, Greenaway zwischen Tradition und Moderne“ (1994) habe ich versucht, filmgeschichtlich zentrale Werke der 60er Jahre zu gruppieren – ausgehend von der These, daß die Modernisierungsschübe in den 60er Jahren gegenkulturelle Ästhetiken zu Machtdiskursen in den europäischen Staaten hervorbrachten, die als ästhetische Strategien der Maskeraden umschrieben werden können. Die Raster waren:

- (1) Maskierungen als Entfremdungsstrukturen psychischer Identitätskrisen (I. Bergman, L. Buñuel – man könnte auch F. Fellini hinzuzählen);
- (2) die Maskierungen der Trauer (Trauerarbeit und Dramaturgien in Werken der Tschechischen Neuen Welle und bei Pasolini – man könnte A. Wajdas und M. Jancsós Auseinandersetzung mit dem nationalen Pathos dazu zählen);
- (3) Konstruktion und Dekonstruktion von Sozialmasken (Free Cinema, Ken Loach, Bo Widerberg, Jan Troell – man könnte Werke der Genfer Groupe de 5 hinzuzählen);
- (4) Maskeraden der Utopien oder Maskeraden für Utopien? (P. Pasolinis *Afrikanische Orestie*, A. Kluge, J. Menzel).⁵

Generell sehe ich die Reichweite des Maskeraden-Theorems⁶:

4 Irigaray, Luce: Frauenmarkt. In: Irigaray, Das Geschlecht..., S. 177-198.

5 Haucke, Lutz: Die Maskeraden der Moderne. In: *angebote* 8, Institut für Ästhetik, Humboldt-Universität. Materialien des 3. Wolfgang-Heise-Kolloquiums 1994, S. 93-112.

6 Die begriffliche Konstruktion ist die der Denkfigur der Maske und der Maskerade. Die Denkfigur wird neuerdings bezogen auf den Widerspruch von Ideal und Resultat in Fortschrittskonzepten, insbesondere im Zeichen der Kritik des Vernunftbegriffs im philosophischen Denken, und ist verknüpft mit der Notwendigkeit der Demaskierung, d.h. der Zerstörung von Illusionen angesichts des Untergangs von Epochen z.B.: Französische Revolutionsgeschichte, Zusammenbruch des sozialistischen Weltsystems. Vgl. Klaus F. Gille: Humanität als Maske. Zur Vernunftkonzeption bei Georg Büchner und Johann Carl Wezel. In: *angebote* 6, Materialien des 2. Heise-Kolloquiums 1992, Berlin: 1993, HUB, S. 68-76. Rudolf Braun/David Gugerli (1993) haben an den ‚masks‘ der elisabethanischen Epoche deutlich gemacht, wie theatrale Maskenspiele eine ästhetische Modellierung von Subjektivität in bedrohten Machthierarchien bewirkten und auf die Stabilität der Herrschaftsordnung ausgerichtet waren. Vgl. Braun, Rudolf/Gugerli, David: Macht des Tanzes – Tanz der Mächtigen. Hoffeste und Herrschaftszeremonie 1550-1914. München 1993, S. 34-95. Ich favorisiere diesen Bezug zur Theatralität, weil

(1) Maskierungen und Maskeraden können als Phänomene von Herrschafts- und Machtkommunikation und ihrer Legitimationsdiskurse oder ihrer gegenkulturellen Kritik-Diskurse beschrieben werden, d. h. als interaktionistische-rollenorientierte und ästhetische, theatrale Strategien in Kunst und Leben. Machtsicherung einerseits und die Erfahrungen der Repression infolge von Herrschaftsstrategien andererseits können kommunikative Strategien produzieren, die

- a) als Dramaturgien des Täuschens und Getäuschtwerdens (mit Körperinszenierungen, mit Kleiderrollen, mit Sprachmasken) und des Spiels zwischen Sein und Schein, zwischen Realität und Fiktion beschreibbar sind;
- b) die als Inszenierungskonzepte von Rollenspielen in verschiedenen Funktionsrollen-Rahmungen (E. Goffman)⁷ deutbar sind und die die Maskierungen des Ichs als Brüche der Identität, also als Nichtidentität theatral in der Interaktion und Kommunikation präsentieren.

(2) Theatrale Maskierungen und Maskeraden der Geschlechteridentität werden in der Massenkommunikation angenommen und wirksam, wenn Konfliktpotentiale in Kulturen verarbeitet werden müssen, die auf massenhaften individuellen Kollisionen mit (ideologischen und ästhetischen) Normierungen der Triebstruktur und Körperlichkeit beruhen – wie sie durch Institutionen (z.B.: Staat, Militär, Kirche, Familie/Ehe, Medien und Künste u.a.) gegenüber dem Individuum geltend gemacht werden. Die öffentliche Inszenierung von Diven und Stars, die von der Filmindustrie (z.B. Hollywoods) oder/und vom Staat (z.B. Starkult als Propagandamittel im Dritten Deut-

m.E. der von Karen Ellwanger/Eva-Maria Warth vertretene Standpunkt, vom Wandel der Kleiderordnungen auszugehen, die Maskierungsphänomene von Herrschaftslegitimationen und ihnen zugrundeliegender Strukturierung sozialer Beziehungen ausklammert. Vgl. Ellwanger, Karen/Warth, Eva-Maria: Die Frau meiner Träume. Weiblichkeit und Maskerade: Eine Untersuchung zu Form und Funktion von Kleidung als Zeichensystem im Film. In: Frauen und Film, 1985, H. 38, S. 58-71. Daß die Leander gestylt wurde von der Ufa und später von dem staatlichen Filmmanagement bei ihren Auftritten in der Öffentlichkeit, war eine symbolische Präsentation und Regulation von sozialen Beziehungen und von Weiblichkeitsnormen. Die Leander hatte nicht nur in Spielfilmen eine bestimmte Funktionsrolle zu präsentieren, sondern auch in jeweiligen Rahmungen (Feste bei Göring; Auftritte bei Prominenten u.a.). Maskeraden in der Öffentlichkeit und bei Empfängen und Festen waren theatrale Aufführungen zum Zwecke der Herrschaftslegitimation und –präsentation. Die von der Leander präsentierte Maskerade der Weiblichkeit reflektierte die soziale Tatsache, daß in den Kriegsjahren die Frauen zunehmend gezwungen waren, in verschiedenen Rollen zu handeln und gleichzeitig die Stabilität der Familie und Ehe durch die Staatsmedien verteidigt werden mußte.

7 Goffman, Ervin: Wir spielen alle Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag (1959). München 1983.

schen Reich) initiiert wurde, hat überdies oftmals auch Mehrfachdeutungen der Moral, der Sexualität theatral definiert und erwies sich deshalb massenpsychologisch wirksam als kompensatorische Projektionsfläche für differente Publikumsgruppen, für ihre Wünsche und ihre Identifikationsbereitschaft.

Ich ziehe daraus den Schluß, daß:

1. Bei der historiographischen Materialsichtung ist die kulturelle Kontextualisierung der Werke und der darstellerischen Präsentationen entscheidend, um sehr unterschiedliche kultur-psychologische Phänomene und ästhetische Strategien auch filmgeschichtlich am Werk und an Stars und SchauspielerInnen und ihren Rollendefinitionen ausmachen zu können.
2. Im weiteren Sinne gestattet die These von den theatralen Maskeraden der Herrschafts- und Machtlegitimation, mit einem *ideologiekritischen* Instrumentarium⁸ bei der Interpretation von Werken und Diven, Stars und Antistars zu arbeiten.

Unter Zugrundelegung dieses Maskeraden-Theorems⁹ ergaben sich in den ersten Stufen der Materialsammlung folgende Überlegungen. Es mußten erste Systematiken für die Materialerschließung entwickelt werden – so ein Schema zur Materialsammlung über Schauspielerinnen, das berücksichtigt: biographische Daten, Daten der Produktion, Lesarten der Story und zur Figur, Erarbeitung der Rolle, Regisseur und Schauspielerin (von Beset-

8 Terry Eagleton polemisiert in seinem Buch *Ideologie* (Stuttgart/Weimar 1993) allgemein gegen die „Entideologisierungsschulen“ und wendet sich gegen ein Aufgeben von Ideologiekonzepten (vgl. ebd., S. 2f.). Der Sinn der Frage nach der ideologiekritischen Methode in der Filmgeschichtsschreibung – d.h. nach Rastern der Konstruktion des historischen Materials – ergibt sich für mich aus der Verdrängung gegenkultureller Ästhetiken in der vorrangig an den großen – insbesondere US-amerikanischen Filmstudios – ausgerichteten neueren Filmgeschichtsschreibung. Auch R.C.Allan/D.Gomery haben in ihrem programmatischen Lehrbuch *Film History.Theory and Practice* (New York 1985) diesem Fakt nicht Rechnung getragen. Ich folge nicht mit der Betonung eines ideologiekritischen Instrumentariums jener typologischen Abgrenzung von „ideologischen Filmen“, wie dies versucht wurde von Comolli, Jean-Louis / Narboni, Jean: „Cinéma, idéologie / critique“, (in: *Cahiers du Cinéma* 216, Octobre 1969). Ich gehe davon aus, daß im Bereich der Medien die ideologischen Implikationen von Machtkommunikation ein Feld verschiedener ideologiekritischer Rasterbildungen ermöglichen und betone für die ideologiekritische Methode den Gegensatz von Herrschaftskommunikation und gegenkulturellen Strategien. Dieser Standpunkt ist auch zu entdecken bei: Kellner, Douglas: *Media Culture.Cultural Studies. Identity and Politics between the Modern and the Postmodern*. London/New York 1995.

9 Für wichtig erachte ich auch den Zugang zu Wurmser, Léon: *Die Maske der Scham. Psychoanalyse von Schamaffekten und Schamkonflikten*. New York/Heidelberg 1993, S. 89, 107f., 111.

zungsüberlegungen bis zu Inszenierungstechniken), die Schauspielerinnen in der Massenkommunikation bis zur Werbung und zur multimedialen Produktästhetik des Stars.

Da die Biographieforschung von Schauspielerinnen aufgrund der oftmals problematischen quellenkundlichen Sachlage weitgehend vernachlässigt wird, erachtete ich eine solche Systematisierung von Gesichtspunkten als einen notwendigen Schritt bei der Materialerschließung. Eine weitere wichtige Frage war: Wie werden in den Medien biografische Fixpunkte konstruiert? Für dieses in der medienwissenschaftlichen Forschung (Stichwort: inhaltsanalytische Auswertung von Zeitungsartikeln, von Hörfunk- und TVsendungen) angesiedelte Problemfeld mußte ebenfalls eine Systematik erarbeitet werden.

Ausstellungen zur Filmgeschichte sind meistens *chronologisch* aufgebaut. Die Imagination, die der Shanghai-Express im Zentrum der Ausstellung aus Anlaß *100 Jahre Kinematographie* im Martin-Gropius-Bau in Berlin 1995 (Leitung: Hans Helmut Prinzler/Wolfgang Jacobsen u.a.) vermitteln konnte, war eine Designlösung, die die im Umfeld aufgebauten, meist chronologisch orientierten Ausstellungsräume (bis auf eine gesonderte Modehommage an Marlene Dietrich) zentrierte in einer Idee vom Kino als Fenster der imaginativen Bilderwelten. Die UFA-Ausstellung des Deutschen Historischen Museums Berlin (Herbst 1992 – Frühjahr 1993 / Leitung: Dr. Rainer Rother) folgte chronologisch 22 ausgewählten Schlüsselfilmen der UFA-Produktion von *Madame Dubarry* (1918/19) bis *Unter den Brücken* (1945). Die gesonderten Exponat-Abteilungen zu den deutschen Stummfilm- und Tonfilmstudios waren dem untergeordnet. Die aus Anlaß ihres 10. Todestag im Landesarchiv Berlin präsentierte Ausstellung *Ein Mythos lebt: Zarab Leander* (22.6.91-1.7.91; Materialauswahl: Peter Seiler / Privatarchiv) war einer informativen chronologischen Faktizität verpflichtet. Angesichts dieses Trends der letzten Jahre ist das Nachdenken über die Möglichkeiten einer *nicht ausschließlich chronologischen Präsentationsweise* ein Zugang zu neuen Ausstellungs-dramaturgien.

III. Frauenbilder – Zeitzeichen: Weiblichkeit im historischen Wandel

1. *Diven und Antistar – Maskeraden herrschender Kultur und Maskeraden gegen-kultureller Kritik (Zarah Leander, Elizabeth Taylor – Rita Tushingham)*

Zarah Leander als Varieté-Sängerin Hanna Holberg in *Die große Liebe* (Regie: R. Hansen, 1942)

Die große Liebe war einer der populärsten melodramatischen deutschen Filme der Kriegsjahre mit 27 Millionen Zuschauern. Zwei Aspekte sollen in diesem Zusammenhang hervorgehoben werden: *das populäre Trennungsmotiv* und *die Imagerolle der Leander und ihre Frauenbilder*.

Es heißt, daß Helmut Käutner in *Auf Wiedersehen Franziska* (1941) mit einem zivilen Milieu (Wochenschaureporter und Kunstgewerblerin trennen sich, finden sich, leben getrennt, und finden sich dann doch wieder) die emotionalen Ausdrucksbedürfnisse des deutschen Kinopublikums im Jahr der größten militärischen Erfolge der Nazis getroffen haben soll.¹⁰ Die Trennungen, die der Kriegseinsatz mit sich brachte, verlangten wahrscheinlich nach kompensatorischen melodramatischen Kinoerlebnissen. Vielleicht ist die Popularität des Films *Die große Liebe* diesem Trennungsmotiv und seiner melodramatischen Auflösung geschuldet, wobei die Dopplung von „Heimatfilm“ und „Kriegsfilm“ der millionenfach erlebten Realität der Kriegszeit 1942 entgegenkam.

Die Imagerolle der Leander zeichnet sich nach Friedemann Beyer durch einige sich wiederholende Besonderheiten aus.¹¹ Ihre Frauengestalten und sie selbst sind oftmals auf Reisen quer durch Deutschland (oder sie kehren aus der weiten Ferne zurück). Sie sind von Männern beehrte Sängerinnen (Opernsängerin, Revuesängerin u.ä.). Die Leander präsentierte in den Filmen außergewöhnliche Kostüme, Hüte und modebildende Frisuren. Sie stilisierte die Leidende, die von Schicksalsschläge gekennzeichnet und überhört wurde.

In *Die große Liebe* wird diese Imagerolle zum Material eines Wandel, einer Bekehrung: von der „beehrten Mondänen“, von der Varietésängerin, zur

10 Vgl. die interessante Materialerschließung hierzu durch Avenhaus, Thomas: *Kontinuität und Wandel – Zwei Filme als Ausdruck ihrer Zeit: Auf Wiedersehen, Franziska*. Magisterarbeit, FU Berlin, FB Kommunikationswissenschaft, Institut für Theaterwissenschaft 1996.

11 Beyer, Friedemann: *Die UFA-Stars im Dritten Reich. Frauen für Deutschland*. München 1991, S. 160.

„deutschen Frau“, zur Ehefrau eines (schließlich im Kriege verwundeten) Luftwaffenoffiziers. Die Begehrtheit der „Mondänen“ ist für die ersten Episoden kennzeichnend, wobei die komischen Übertreibungen der Situation zu Lasten der Männlichkeit Wendtlands (V. Staal) gehen (so der Gegensatz zwischen dem lederbemanneten Manne Wendtland mit einem kleinen Hund im Arm und das im Halbdunkel der Straßenbahn ausgeleuchtete weiße Gesicht der mondänen Dame). Die ästhetisierte Überhöhung der „Mondänen“ wird im Verlaufe der Handlung zurückgenommen. Die beim letzten Bühnenauftritt vom weißen antiken Bühnenkleid umwandete Holberg – danach wird sie zu dem verwundeten Geliebten eilen – drängt den Vergleich mit der Ikonographie von Nike-Figuren in den deutschen Kunstausstellungen während des Krieges auf. Während die Imagerolle der Leander eine ständige Inszenierung ihrer öffentlichen Rollenklischees war – und dies als Maskerade „erzeugter Weiblichkeit“ gewertet werden kann – thematisiert die Story einen Widerspruch zwischen öffentlicher und privater Frau, zwischen einer begehrten Diva und einer Frau, die ihr privates Glück erhofft in Kriegszeiten. Wenn von Maskeraden der Weiblichkeit der Leander/Holberg zu sprechen wäre, dann von den Wandlungen ihrer Kostüme und dem davon getragenen Bedeutungswandel von einer *Femme fatale* zu einer *deutschen Kriegerfrau*. Diese Liebe ist eine Konstruktion von Zeichen „großer“ heroischer Gefühle – durch den Wandel der Kostüme und durch Franz Weimayers Atelierstil des Lichtes, der die Weiblichkeit der Leander idealisiert.¹²

Die Unterordnung der Frau unter den Mann wird von einem zunehmenden Verschwinden der sexuellen Symbolik des Körpers hinter einer hoch geschlossenen Kleidung bestimmt. Dieser Wandel könnte interpretiert werden als Wandel hin zu einer Separierung der Innenwelten von der Körperlichkeit der Diva. Diese Separierung hat ihre Entsprechung auch in der Inszenierung einer Weiblichkeit, die im Finale von der Nahaufnahme des Leander-Gesichts und ihrem Blick (und außerdem in allen Filmen auch von ihrer erotischen Altstimme) konstruiert wird. Der schicksalhaft in die Ferne gerichtete Blick der Leander, der in der Vorspannsequenz und im Finale beim Konzert in *Heimat* (1938) die Reintegration in die väterliche Obhut mythologisiert, stützt in *Die große Liebe* die Option der „hohen Frau“ und überwindet das Klischee der „Mondänen“ als der *Femme fatale* – allerdings in einer Alpen-Soldatenheimlazarett-Idylle.

12 Vgl. zum Atelierstil Franz Weimays : Fürst, Dr. Leonhardt: Die Schöpfer des deutschen Bildstils. In: Der deutsche Film, 6.Jg. (1941), Heft 2/3, S.26/27.

Provokativ wäre in einer Ausstellung die Bildidee vom Gegensatz zwischen dem Leanderbild in *Die große Liebe* und einer statuarischen Plastik von einer alten, gelähmten Leander im Rollstuhl (nach dem Schlaganfall von 1978). Das Bild der Tragik der Diva könnte eine Provokation ihres Mythos sein. Gerade weil in *Die große Liebe* eine (vielleicht sogar zu diesem Zeitpunkt für viele Deutsche notwendige momentane) Verdrängung der Kriegsrealität zugunsten einer emotionalen Wunschprojektion dramaturgisch perfekt inszeniert wurde, sind assoziative Präsentationsweisen, die Allegorien von Liebe und Tod, von Schönheit und Tod zur Leander zu denken gestatten, sinnvoll.

Gefragt werden muß, in welchem Maße die Weiblichkeit der Diva Leander eine Konstruktion der Nazis und ihrer Medien war. Die Zeitschrift *Der deutsche Film* veröffentlichte 1941 zwei Fotos der Leander, die ihre Image-rolle kommentieren: Zarah Leander als Mutter mit ihren zwei Kindern und ein Szenefoto aus *Zu neuen Ufern* (1937), das sie in Ballkleid vor einem Bett zeigt.¹³ Als sie Deutschland verlassen hatte, veröffentlichte Heinrich Himmler im *Politischen Dienst* der SS und Polizei einen „Nachruf“, in dem er sie einer Maskerade der Weiblichkeit bezichtigte: „Als der Krieg ausbrach, schaltete sie einen neuen Gang heroischer Leidenschaften ein. Immer wieder fiel sie auf die Füße, und sie fiel oft und mit Inbrunst in zweideutige Situationen. Ganz echt und ganz zu Hause war sie aber in den Bars, in den Tanzlokalen und in dem Milieu der Chansonsängerin, wo sie sich und ihre Fähigkeiten ungehemmt anpreisen konnte. ‚Ich weiß, es wird einmal ein Wunder geschehn...‘, und das Wunder geschah: Zarah spielte die brave Ehegattin und die aufopfernde Mutter, und das Publikum war zu Tränen gerührt ob soviel selbstlosen Frauentums.“¹⁴ Himmlers Anrede seiner Leser aus dem SS- und Polizeikorps spricht von einer Suggestivität des Überweibes: „Wir sahen sie eine Zeitlang nicht, das Überweib Zarah Leander. Kaum wissen wir noch, wie das war, als sie zum ersten Mal im deutschen Film auftrat. Damals stand sie im Regen und wartete auf Dich, d.h. eigentlich hat sie auf Deine Neigung, Deine Begeisterung gewartet, um auf diesem Weg berühmt zu werden. In ihrer dunklen Altstimme vibrierte eine starke erotische Spannung.“¹⁵ Wie verträgt sich diese Charakteristik der Erotik der Diva

13 Eine dunkle Frauenstimme lockt. Vom seltsamen Reiz Zarah Leanders. In: *Der deutsche film*, 6. Jg. (1941), Heft 2/3, S. 16. Vgl. zu den Leander-Kostümen: *Film und Mode*. In: *Der deutsche film*, 6. Jg. (1941), Heft 2/3, S. 49.

14 Zit. nach Seiler, Peter: *Zarah Leander*. Eine Bildbiographie zum 10. Todestag. Berlin 1991, S. 18.

15 Ebd.

mit deutschen Zeitungskarikaturen zu Auftritten der Leander vor deutschen Soldaten, die einen Widerspruch zwischen männlichen Gesichtszügen und Weiblichkeit des Körpers ausstellen? Es ist bekannt, daß Zarah Leander Homosexualität tolerierte, daß sie in den 50er und 60er Jahren mit ihrer tiefen Stimme und ihrer Frage „Kann denn Liebe Sünde sein?“ zu einem Idol von männlichen Homosexuellen wurde und daß ihre Kleider bei der Nachlaßversteigerung 1981 in Berlin auch von Transvestiten gekauft wurden. Diese Fakten verweisen darauf, daß die Leander ein Phänomen ist. Sie inszenierte eine Maskerade der Weiblichkeit in unterschiedlichsten Geschlechterdiskursen.

Elizabeth Taylor als Cleopatra in *Cleopatra* (Regie: J. L. Mankiewicz, 1963)

Die Taylor entwickelte sich in und durch die MGM-Star-Strategie vom Kinderstar (1941-47) zum Kassenstar (17.10.1956 Premiere mit *Giants* und dem Einspielergebnis von 7 Millionen Dollar im ersten Jahr; MGM hatte sie an die Warner Brothers ausgeliehen). In der Biographie waren die Ehe- und Scheidungsskandale wichtige Momente der Selbstinszenierung als Diva, die privates und öffentliches Leben zum Mythos konstruieren ließ. Die Taylor verdiente bei der 20th Century Fox an *Cleopatra* 1,7 Millionen Dollar als Gage und 7 Millionen Dollar als Anteil an den Einspielergebnissen durch eine geschickte Vertragspolitik¹⁶, in der sie die *Macht ihres Diven-Images* ausspielte. Diese Produktion zwischen 1960-64 ist ein Beispiel für die finanziell orientierte Image-Inszenierung einer großen Hollywood-Diva: Auftritt bei der Eröffnung der Olympiade in Rom 1960, Verleumdungsklage gegen die *London Daily Mail*, 1961 Selbstmordversuch, ständige Krankenhausaufenthalte, Fertigstellung ihrer Memoiren 1961/62, die 1964 bei der *Saturday Evening Post* zuerst erschienen. Die finanzträchtigen Scheidungsskandale wurden in der Boulevardpresse als Sensationen vermarktet. Die Macht des Gagenvertrages und die wirkungsvolle Selbstinszenierung des Hollywoodstars – das legt den Schluß nahe, daß – zumindest in *Cleopatra* – ein warenästhetisches Phänomen der Stargeschichte zu entdecken ist,

Cleopatra wurde generell international von der Kritik verrissen, aber dieser Antikfilm lag zwischen zwei Rollen, in denen die Taylor ihr Talent und Glamour international erfolgreich ausgewiesen hatte. Dies waren das nym-

16 Vgl. hierzu: Thain, Andrea / Michael O. Huebner: Elizabeth Taylor. Hollywoods letzte Diva. Eine Biographie. Reinbek bei Hamburg 1992, S. 221.

phomanische Callgirl Gloria Wandrous in *Butterfield 8* (1960) und die neurotische Ehefrau in *Who's Afraid of Virginia Woolf* (1966). Die Cleopatra-Rolle verlangte ihren Marktwert als *Schönheit*. Statt einer differenzierten psychologischen Durchdringung der Figur wurde auf Dekor und Kostüm und mondäne Farben gesetzt. Dieser Antikfilm vertraute noch monumentalen Szenografien und den luxuriösen Gruppenarrangements in tiefenscharfen Bildern, meist zwischen Totale und Halbtotale – zu einem Zeitpunkt, da der Italowestern seinen Übergang zur Zoom-Ästhetik mit den jähren Fahrten zwischen Großaufnahme bis Totalen vorzubereiten begann.

Hatte die Taylor den Übergang von den männlich orientierten Kostümfiguren der Kriegs- und Nachkriegszeit im Sinne der Refeminisierungsententionen der oberen ‚middle class‘ in den 50er Jahren entscheidend mitgetragen, so teilt *Cleopatra* einerseits die Endphase des Antikfilms der US-amerikanischen Filmindustrie in den frühen 60er Jahren, ist aber andererseits zugleich ein Endpunkt der Celebration einer Diva. Einer Celebration, die die Weiblichkeit zum Fetisch männlicher Blickstrategien erhebt. Die luxuriöse Frau wurde zum ‚symbolic leader‘ für eine männliche Werthierarchie des Genusses und der männlichen Besitznahme der Frau als *Puppe*. Cleopatra als Verpuppung der Taylor? Die Cleopatra geriet ihr zur luxuriösen Puppe.

Die Verdinglichung der Taylor zur *Puppe* in *CLEOPATRA*, diese Entkopplung von Talent und Glamour ist vielleicht jener Tiefpunkt in ihren Maskeraden der Weiblichkeit auf der Leinwand gewesen, der dann eine neue, psychologisch vertiefte Präsentation ihrer Weiblichkeit – zusammengesetzt aus ihrer Imagerolle und einer von der Literatur übernommenen dramatischen Figur in *Who's Afraid of Virginia Woolf* – notwendig machte.

Die Taylor führt eine Maskerade der Weiblichkeit besonderer Art auf: Cleopatra ist die Herrscherin, sie ist die „Beraterin“, aber – sie tritt in allen „*Staatsfunktionen*“ nur als die Geliebte der „*Männerheroen*“ auf – ihre Staatsfunktion als Königin von Ägypten mit Machtlegitimationen über Heer und Beamte ist im Gegensatz zu der der Männer nur rhetorischer Art. Das Weibliche erweist sich als eine Konstruktion von begehrenswertem Körper, von luxuriösem Kostüm und inszenierter monumentaler szenographischer Totale. Diese ausschließlich äußerliche Attraktivität der Taylorschen Cleopatra resultiert aus der Tatsache, daß sie in den staatstragenden Rollen nur handeln kann und darf, wie es die Konventionen der damaligen ‚middle class‘ dem geliebten erotischen Idol zubilligten: Geliebte herrschender Männer zu sein und Mutter von Kindern mit der Fähigkeit, als Repräsentations-

figur für luxuriösen Genuß in einer von Männern dominierten Staatswelt zu defilieren. Eine differenzierte psychologische Durchdringung der antiken *Femme fatale* in Haupt- und Staatsaktionen war für den populären amerikanischen Star in einem solchen männlichen Erwartungshorizont nicht machbar.

Rita Tushingham – der Antistar

Die unbekannte 19jährige Rita Tushingham in ihrer ersten Rolle als Jo in Tony Richardsons *Bitterer Honig* (1961)

Die Tushingham, die auf eine äußerliche Herbheit festgelegt wurde, war eine Blockierung männlicher Blickstrategien, die auf die Sex- und Luxusgöttinnen der 50er Jahre ausgerichtet waren. Ihre Botschaft war, daß Stars nicht schön sein müssen, um Öffentlichkeit zu haben. Die antiidealisierende Newcomerin brachte das englische ‚kitchensink‘-Milieu gegen Schönheits-kliches eines überholten Weiblichkeitsideals ein.

Die Sprache ihrer weiblichen Identität ist das ABC der Blicke, das diese junge Schauspielerin beherrschte. Die vielen Nahaufnahmen ihres wandlungsfähigen Gesichts zeigten die Schönheit ihrer Gefühle und auch ihre Bedrohtheit. Ihre mitunter jungenhaften Posen und Gänge des ‚school-girls‘¹⁷ – so in der Schuluniform, so das trampelige Rennen auf dem Sportplatz, ihre Trotzhaltungen – resultieren nicht aus Maskeraden einer Weiblichkeit mit männlichen Attributierungen. Sie verweisen auf die Kompliziertheit des Findens weiblicher Identität durch die Töchtergeneration an der Schwelle der 60er Jahre in einem authentischen sozialen Milieu: triste Stadtviertel, eine auf ‚lovers‘ mit Auto und Geld fixierte Mutter (Dora Bryan). Dieser oberflächlichen Mutter waren elegante Kleidung, lärmender Rummel, männerreiche Kneipen, die Jagd nach einem besseren Lebensstandard wichtiger als Verständnis, Mitgefühl und Sorge für die heranwachsende Tochter.

Die Physiognomie und der Habitus der Tushingham unterstützte ein Konzept von Weiblichkeit, das die Nichtidentität mit den tradierten Geschlechterrollen der Müttergeneration problematisierte. Sie entsprach den Argumentationen der ‚angry young men‘ um John Osborne, der Autorin des Stücks Shelagh Delaney (Uraufführung durch John Littlewood, 1958) und

17 Vgl. Stonier, George: *A Taste of Honey*. In: *Sight and Sound* autumn 1961, S. 196.

der britischen Kritikerdiskussionen zwischen 1957/60 über ‚class and femininity‘, die eine ‚anti-femininity‘ –Tendenz besonderer Art besaßen.

Ken Loach hat Ende der 60er Jahre mit Carol White eine *gegen* das ‚working-class‘-Milieu gerichtete Idealisierung der Frau mittels eines neuen Stars (*Poor Cow*, 1968) angestrebt. Er schuf eine Heroine der ‚working class‘.¹⁸ Tony Richardson hatte Anfang der 60er Jahre versucht, mit der neunzehnjährigen Rita Tushingham in *Bitterer Honig* einen Antistar im Sinne des gegenkulturellen Konzepts des Free cinema geltend zu machen. Es ging Richardson nicht um eine äußerliche Idealisierung seiner Heldin. Nicht ausschließlich das ausweglose Milieu einer englischen Industriestadt war der Gegenstand der Kritik wie in den meisten ‚kitchensink‘-Filmen. In psychologisch interessanten Gegensätzen zwischen *Normalität* und tabuisierten Rollendefinitionen entwickeln sich die Figur und ihre Dramatik: Jos erste Liebe, ein *schwarzer* Matrose, und die Rassenvorurteile ihrer Mutter, ihre beginnende Mutterschaft und die Gemeinschaft mit Geoffrey (Murray Melvin), einem Homosexuellen. An den widersprüchlichen Beziehungen zwischen Tochter und Mutter¹⁹ macht Richardson eine soziale Kritik deutlich. Er zeigt, daß dieser Kreislauf, der von der Mutter letztlich bestimmt wird, für Jo nicht zu durchbrechen ist. Mit dieser hoffnungslosen Negation eines Auswegs wird eine Provokation des Publikums möglich: Rollenklischees – ob dies Frauenbilder oder Männlichkeitskriterien, ob dies Diven- oder Starglamour sind – und soziale Realität brachen an der Schwelle der 60er Jahre auseinander

Jo sagt: „Ich will keine Frau sein – ich will keine Mutter sein!“ Das ‚schoolgirl‘ gewinnt durch die Schwangerschaft seine weibliche Identität mit der Hilfe des homosexuellen Geoffrey. Die zu ihr zurückkehrende oberflächliche Mutter Helen (Doria Bryan) wird diese gewonnene weibliche Identität regressiven Belastungen aussetzen. Das signalisiert das Finale mit der Vertreibung Geoffreys durch Helen. Die Tushingham besaß eine sozial-authentische Genauigkeit in der Verkörperung der Jo-Figur und traf Ausdrucks- und Identifikationsbedürfnisse des Publikums an der Schwelle der 60er Jahre. Deshalb ist die kulturelle Kontextualisierung bei diesem Film von Tony Richardson und bei der Jo-Gestalt wichtig.

John Hill betont in *Sex, Class und Realism* (1995), daß die 50er Jahre Jahre der Domestikation und sexuellen Unmündigkeit für die britischen Frauen

18 Vgl. die Wertung bei: Murphy, Robert: *Sixties British Cinema*. London 1992, S. 152f.

19 Vgl. zu der Helen-Jo-Beziehung Lovell, Terry: *Landscapes and stories in 1960s British realism*. In: *Screen* (31), Winter 1990, 4, S. 373f.

waren und die 60er Jahre allgemein als Jahre der sexuellen Befreiung gewertet wurden.²⁰ Entscheidend war die Frau definiert durch die Familie. Der Status der Berufstätigkeit fand nicht Eingang in offizielle Wertungen der gesellschaftlichen Rolle der Frauen – insbesondere der Unterklasse. Die Frau wurde in Großbritannien im Zuge der wirtschaftlichen Prosperität – insbesondere auch in den Unterschichten – bestimmt als ‚housewife mit ‚new washing machine‘, ‚vacuum cleaner‘ und gemäß der ‚new look fashionwear‘. Ihre Rolle wurde im offiziell-öffentlichen Verständnis zunehmend mit dem Wohlstand und dem steigenden Lebensstandard auf die Kunst zur kontinuierlichen Konsumption hin beschränkt.

Frauen verdienten nur 62% vom Gehalt des Mannes und waren vorrangig beschäftigt in der Textilindustrie, in kleinen Manufakturen der Elektrogüterproduktion und ihre Rollenbestimmtheit durch die Erwerbsarbeit wurde in dem offiziellen Verständnis von Weiblichkeit ideologisch ausgeklammert. Erst als die „Royal Commission on Marriage and Divorce“ in ihrem Report 1956 für eine Liberalisierung der Ehescheidungen eintrat und 1957 der Report des „Wolfenden Committee“ für den privaten Bereich der Moralität und gegen die Kriminalisierung der Homosexualität öffentlich plädierte, begann in der Öffentlichkeit ein erstes Aufmerken für die Wandlungen der Weiblichkeit und ihrer ideologischen Definitionen. Hinzu kam 1959 der „Street Offences Act“ zur Prostitution. Die Folge dessen war die Abgrenzung zur repressiven viktorianischen Moral mit dem Begriff der „new sexual mother figure“²¹, d.h. einer moralischen Anerkennung der Sexualität im Interesse der Paarbindung.

Die Gruppe der ‚angry young men‘ (aus der unteren ‚middle class‘ und der ‚working class‘) attackierte die mit der Festlegung der Frauen auf ihre Konsumptionsrolle im Wohlfahrtskapitalismus entstandenen Maskeraden der Weiblichkeit. Kritisiert wurde deshalb mit den modernisierten traditionellen Frauenrollen deren fragwürdige moralische Implikationen wie Oberflächlichkeit, Materialismus, Snobismus.²²

Rita Tushingham wurde in diesem Feld öffentlicher Debatten zu einem gegenkulturellen Antistar. Sie brachte mit ihrem Gesicht, mit ihrer sozialen Authentie eine realistische Ästhetik in die europäischen Kinos, die zu diesem Zeitpunkt im Westen entweder von den Fotomodelkarrieren-Stars (z.B.

20 Vgl. Hill, John: *Sex, Class and Realism. British Cinema 1956-1963*. London 1995, S. 16.

21 Ebd., S. 20.

22 Ebd., S. 25.

Brigitte Bardot) oder von den intellektuelleren Kultstars der Nouvelle Vague (z.B. Jean Seberg) beherrscht wurden.

2. Weibliche Maskenspiele und männliche Staatsmaskeraden in der DDR?

Angelika Domröse als Paula in *Die Legende von Paul und Paula* (Regie: H. Carow, 1973)

Carow hatte die Domröse nicht für die Paula vorgesehen. Ihm schwebte eine 22-Jährige vor. Probeaufnahmen wurden mit über 1000 jungen Frauen gemacht. Zeitweise neigte er zur Besetzung mit Monika Woytowicz. Carow ließ über einen Aufnahmeleiter der Domröse das Buch zukommen, worauf sie sich an ihn wandte und diese Rolle unter allen Umständen haben wollte.

Carow hob hervor,²³ daß Glatzeder (damals 24 Jahre alt) und die Domröse (damals 31 Jahre alt) persönlich nicht sonderlich miteinander sympathisierten. Diese persönlichen Distanzen könnten einen Impuls und eine Dimension von künstlerischer Freiheit gegenüber der jeweiligen Figur und Rolle für beide bewirkt haben.

Das Buch hatten Plenzdorf und Carow gemeinsam geschrieben. Bei den Dreharbeiten gab es nahezu keine Textumschreibungen. Die Kamerakonzeption Jürgen Brauers folgte dem Prinzip der durchgeprobten Szenen. Die Dreharbeiten waren diskontinuierlich insofern, als nicht in der Reihenfolge der Szenen gedreht wurde. Es wurde weitgehend in Exterieurs gearbeitet (z.B. Singerstraße in Berlin-Friedrichshain und Umgebung). Der einzige Dekorationsbau im Atelier war das Zimmer der Paula.

Der Film ist ein Kultfilm des DDR-Kinopublikum gewesen, und er konnte das werden, weil er mit dem Melodramatischen Gefühle nach echter, unbedingter Liebe gegen Formalisierungen und die Angepaßtheit im DDR-Alltag geltend machte.

Die Paula der Angelika Domröse wurde eine der populärsten Frauengestalten des DEFA-Films der 70er Jahre. Warum? Worauf baute diese Popularität? Welche mentalen Dispositionen traf die Domröse? Vor allem: Sie betonte, wie Christoph Funke und Dieter Kranz 1976 schrieben, das sinnliche Weibchen und nicht die „Bilderbuch-Schönheit“ auf der Bühne, als sie zeitgleich mit den Dreharbeiten zu *Paul und Paula*²⁴ die Helena in der Bes-

23 Nach Aussage von Heiner Carow in einer Diskussion mit Studenten und mir an der Humboldt – Universität am 11.06.1996.

24 Vgl. Funke, Christoph / Kranz, Dieter: Angelika Domröse. Berlin 1976, S. 72-76.

son-Inszenierung von Peter Hacks' Operette *Die schöne Helena* probte (die Proben in der Volksbühne und die Dreharbeiten fanden gleichzeitig Mai/Juni 1972 statt; die Premiere der Hacks-Operette war am 28.7.1972, Volksbühne Berlin; Uraufführung von *Paul und Paula* am 29.04.1973) .

Die Gegenüberstellung verschiedener Milieus in der Story ist der Legende und ihrer Überhöhung verpflichtet: die Schöne (Heidemarie Wenzel) aus dem Rummelplatzmilieu, mit Geld ausgestattet, die Paul, den Mann mit Karriere, heiratet, und Paula, die Arme, die immer und immer wieder von ihren „Prinzen“ enttäuschte, alleinstehende junge Frau, die Verkäuferin aus der Kaufhalle, das Sexy-Aschenputtel in sozialistischen Verhältnissen.

Diese Story kam zu einem Zeitpunkt in die DDR-Kinos, da eine Vielzahl von sozialpolitischen Maßnahmen – insbesondere für alleinstehende Mütter mit Kindern – eingeführt worden waren. Wichtig war der Regierungsbeschluß über sozialpolitische Maßnahmen vom 27.04.1972, der u.a. für vollbeschäftigte Mütter mit drei und mehr Kindern sowie Schichtarbeiterinnen mit zwei Kindern vorsah eine Senkung der Arbeitszeit von 43³/₄ Stunden auf 40 Stunden bei vollem Lohnausgleich. Außerdem erhielten vollbeschäftigte Mütter mit zwei und mehr Kindern einen 3-9 Tage längeren Urlaub. Insgesamt waren 800 000 Mütter davon betroffen. Der Schwangerschafts- und Wochenurlaub wurde von 14 auf 18 Wochen erhöht. Frauen, die mehr als fünf Kinder geboren hatten, erhielten eine besondere Altersrente. Eine Anordnung vom 3.5.72 sah Maßnahmen auch zur Förderung von Studentinnen mit Kind vor.

Gerade diese soziale Sicherheit ermöglichte es, existentielle Fragen der Frauen in der Öffentlichkeit zu diskutieren. Dies wurde von Schriftstellern und von der DEFA aufgegriffen.

Der Literaturpreis des Demokratischen Frauenbundes Deutschlands wurde im Vorfeld der Uraufführung von *Paul und Paula* am 7.3.1973 an Eberhard Panitz für seine Gestaltung von Frauenpersönlichkeiten verliehen. In diesem Zusammenhang verdient die Tatsache Beachtung, daß Günther Rücker nach der Erzählung „Unter den Bäumen regnet es zweimal“ von Panitz (1968/69) ein ungewöhnliches Szenarium für die DEFA über den widerspruchsvollen Lebensweg einer Mathematikerin geschrieben hatte. Es wurde das Szenarium zu dem von Egon Günther 1971/72 gedrehten Film *Der Dritte* mit Jutta Hoffmann als Margit Fließer und Rolf Ludwig als „dem Dritten“ in den Hauptrollen (Uraufführung: 16.3.72). Erzählt wird die Geschichte von der Wahl des Mannes durch eine beruflich emanzipierte Frau und Mutter – aus der Perspektive ihres in Rückblenden erzählten Lebens.

Unmittelbar vor der Uraufführung von *Paul und Paula* fand eine Tagung des Demokratischen Frauenbundes Deutschland über Frauenpersönlichkeiten in der sozialistischen Gegenwartsliteratur mit 30 Schriftstellern statt.

Die soziale und berufliche Frauenförderung, die im Vorfeld dieses DDR-Kultfilms 1972/73 einen Aufbruch erfahren hatte, führte in der DEFA zu einer Sensibilität für die Einsamkeit der berufstätigen alleinstehenden Mütter und zu einer Neubesinnung auf die Mutter-Rolle der Frau aus der Perspektive der Berufstätigen (in diesem Zusammenhang hatte der Dialog zwischen einer Arbeiterin und einem Ingenieur in einer Straßenbahn während eines gemeinsamen Urlaubs in Polen in *Die Schlüssel* von Egon Günther, Uraufführung: 21.2.1974, eine prinzipielle Bedeutung für den Wandel des Frauenbildes und das widersprüchliche Verständnis von Weiblichkeit in der DDR-Kinoöffentlichkeit).

Das sozialpolitische Umfeld des DEFA-Films *Paul und Paula* verdeutlicht die völlig andersartige Problematik des Wandels von Rollendefinitionen der berufstätigen Frauen und Mütter in der DDR an der Schwelle der 70er Jahre im Vergleich zur Kritik der „zornigen jungen Männer“ des Free Cinema an der Schwelle der 60er Jahre. Es gab für die Paula und für die Domröse keine Brüche weiblicher Identität. Es gibt die Suche und den Wunsch nach dem privaten Glück und der vorbehaltlosen Liebe. Daß dazu eine Garage zwischen Neu- und Altbau die Grenze eines Niemandlandes markiert und ein Bett das Zentrum einer erwünschten Idylle wird, trifft nicht nur auf DDR-Mentalitäten zu. Allerdings hat der Hang zum Melodrama vom *Glück der kleinen Leute* und die Suche nach der Idylle in der deutschen Filmgeschichte eine Tradition. Die deutschen Mentalitäten mit ihrem Hang, sich zwischen hehrem Pflichtideal und den kleinen Provinzen des „Privaten“ Freiräume zu suchen, um sich letztlich doch dem Staat zu unterwerfen, haben oftmals im deutschen Melodram ihre Projektionsflächen für Wünsche des Ausbruchs und Neufindens bekommen.

Die Weiblichkeit der Domröse war eine emotionale Macht gegen die Typenmaskeraden der Männereliten und ihrer Ehespießigkeiten im Gefüge der „Apparate“ der DDR.

Carow und Plenzdorf erzählten deshalb auch Paulas Träume vom Glück und trafen Erwartungen und Wünsche des Kinopublikums (z.B. wurden populär: die überhöht erzählte Episode von Paula und Paul im Beethoven-Konzert; weiterhin: die geträumte Hochzeit). Gegen männliche Staatsmaskeraden – ob Kampfgruppe oder Werkleitungsempfang – tritt Paula mit und ohne Verkleidung an.

Paul und Paula hatte die Zensur in der DDR herausgefordert. Nach einer Voraufführung, die Harry Tisch, der Vorsitzende des FDGB, in Rostock durchführte, wurde im Politbüro gefordert, diesen Film nicht freizugeben. Honecker nahm nicht an der Premiere im Berliner Kosmos am 29.04.1973 teil, hatte aber nach einer persönlich abgenommenen Voraufführung den Film freigegeben. Die Zeitungskritiker waren angewiesen, die Figurenzeichnungen des Plenzdorf ideologisch zu kritisieren, aber die Popularität der Domröse rettete den Film und den Regisseur Heiner Carow. Es ist bemerkenswert, daß Kritiker ihre Wertungen und ihre Sprache maskieren mußten gegenüber der Zensur. Im Kino fand keine Maskerade der Weiblichkeit statt. Die Maskeraden waren die von Männern in staatstragenden Hierarchien. Dies war eine politische Realität der Herrschaftslegitimation, in der Maskeraden Stabilitätsfaktoren waren und Maskenspiele taktische Vorteile sichern halfen.

Maria Schrader als Anna in *Burning Life oder Und morgen gehen wir abheben* (Regie: P. Welz, 1994)

Peter Welz, talentierter Absolvent der Hochschule für Film und Fernsehen Babelsberg, und Stephan Kolditz, Drehbuchautor gingen von dem authentischen Fall aus, daß 1990/91 eine siebenköpfige Frauengang in den neuen Bundesländern Banken überfallen hatte. Zwischen Februar und Sommer 1991 wurde von Kolditz das Drehbuch geschrieben. Ähnlichkeiten mit *Thelma & Louise* (Ridley Scott) werden vom Szenaristen zurückgewiesen, da im Sommer 91 das Szenarium fertig war und der US-amerikanische Film seinen Kinostart am 24.10.1991 hatte.

Ca. 70 Schauspielerinnen wurde gecastet. Kolditz hatte eine sehr korpulente Frauenfigur entworfen, aber die Schrader gewann durch ihre extrovertierte Darstellungsweise die Rolle.

Es wurde im Winter aus Kostengründen gedreht, sehr zeitsparend, was 16 Stunden Dreharbeiten pro Tag zeitweise bedeutete. Die Schrader erwies sich als Schauspielerin mit starkem Willen zur Perfektion. Trotz Schwierigkeiten an den Drehorten bewältigte sie diese sehr professional und hatte die Energie, nach 16stündigem Drehtag noch nachts im Hotel Auftritte zu proben. Wenn auch die Story in ihren Bögen blieb, so ergab sich aber eine 3 bis 4-monatige Schnittphase, in deren Verlauf viel wegfiel. Es gab drei Schnittvarianten: I: 160 ‘, II: 140 ‘, III (die endgültige Kinoversion): 105 ‘.

Maria Schrader hat zu diesem Film keine besondere Beziehung.²⁵ In Filmkritiken ist ihre schauspielerische Leistung in diesem Film nahezu überhaupt nicht weiter erwähnt worden.²⁶ So liegt der interessante Fall vor, daß eine historisch-kulturelle Kontextualisierung von *Burning Life* mehr Aussagekraft besitzt als eine Fokussierung auf Maria Schrader als Schauspielerin in diesem Film.

Ossi-Identitäten im Umbruch – ein Maskeraden-Spiel ?

Entdeckbar sind in diesem Film eine Vielzahl von Maskeraden und Maskenspielen, die allesamt in dem Schnittfeld einer Ossi-Wessi-Identität und deren Infragestellung agieren: Die beiden Frauen maskieren sich real, um Banküberfälle zu starten, und sie leben psychisch mit Masken, nicht Masken der Scham (im Sinne I. Bergmans oder des Psychologen Léon Wurmser), sondern Masken des Begehrens nach einer anarchischen Freiheit. Sie sind auf der Flucht in eine imaginäre unbekannte Freiheit, und der Tschaika, mit dem sie schließlich in der Wüste eines Braunkohlentagebaus und später tödlich enden, – dieses Auto der Paraden der Partei- und Staatsführung läßt die gehaltenen Maskeraden in der DDR als komisch und den Untergang beider Frauen als Flug in eine andere Welt erscheinen. Der aus alten Bundesländern herbeigerufene Hardliner (D. Levy) inszeniert mit der Terroristinnenlüge eine Maskerade der Verfolgung, in der die Ossi-Kriminalisten entweder ihre Masken abgeben oder endgültig annehmen. Identitätssuche, Identitätsverluste und die Nichtidentität stehen in diesem Film aus der „Wendezeit“ nahe beieinander, und gerade dies weist ein Operieren mit den Begriffen „Masken-Spiele“ und „Maskeraden“ (alter und neuer in Staatsverhältnissen) als berechtigt aus.²⁷

25 Von Maria Schrader geäußert in einer Seminar-Diskussion mit Maria Schrader an der Humboldt-Universität mit Studenten und mir am 27.6.1996.

26 Vgl. Rezensionen des Films in den Tageszeitungen: Sächsische Zeitung 17.11.94; Leipziger Volkszeitung 25.11.94; Freitag 3.3.95; Stuttgarter Zeitung 17.11.94; Frankfurter Allgemeine 17.11.94 u.a..

27 Die Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft stuft nach Debatten den Film mit dem Prädikat „16“ ein. In internen Diskussionen sei der Film als „aufhetzend“ bewertet und der PDS-Nähe bezichtigt worden – nach Aussage des Szenaristen Stefan Kolditz in einer öffentlichen Diskussion an der Humboldt-Universität mit Studenten und mir am 25.06.96.

Die historische Kontextualisierung von *Burning Life* ergibt folgende Fakten:

Start: 17.11.94 in 20 Kinos (Berlin: *Broffabrik* und zwei weitere kleine Programmkinos)

Der Film verschwindet bald aus den Kinos, aber zum Zeitpunkt des Kinostarts gibt es in den Medien politisch-kontroverse Diskussionen. Es ist die Ereignisbündelung in dieser Woche, die die Story und die Figuren als aktuell in der politischen Öffentlichkeit ausweist. Themen in dieser Woche waren: Geiselnahme im hessischen Driesdorf am

Peter Welz wählte als Auto der Bankräuberinnen einen russischen Tschaika, der nicht nur als Regierungswagen aus DDR-Zeiten bekannt war, sondern der mit technischen Details der Paradewagen aus DDR-Zeiten ausgestattet war (Lautsprecher mit Demo-Marschliedern). Es ist auch ein Gegensymbol zu der in den deutschen Medien 1990/91 vermarkteten Trabi-Symbolik. Der Tschaika war Staatsmachtsymbol und rituelles Maskeradenrequisit. Er war mit der sowjetischen Staatsparadenritualisierung übernommen worden. Er repräsentierte als kulturelles Stereotyp Einheitlichkeit im Ostblock: beim Präsentieren von Regierungsdelegationen, bei Staatsfeiertagen, bei Militärparaden.

Wir stoßen in *Burning Life* auf Maskeraden in einer Umbruchszeit, und diese sind ästhetische Strategie einer Theatralität der Verhältnisse in den neuen Bundesländern an der Schwelle der 90er Jahre, und sie sind keinesfalls nur feministisch interpretierbar. Es geht um Verluste von Identität und um übergestülpte Wessi-Identitäten.

Maria Schrader – ein neuer deutscher Star?

Als ein polnisches Mädchen versucht sie in *Robbykallepaul* (R: Dany Levy, 1989), in der Metropole New York zu leben und zu arbeiten und kehrt, obwohl sie Freunde gefunden hat, schließlich in ihr Land zurück. In *I was on Mars* (DB gemeinsam mit Dani Levy, 1989) fiel sie auf. Eine Ossi-Bankräuberin stellte sie in *Burning Life* dar und eine Frau zwischen zwei Männern in *Einer meiner ältesten Freunde* (R: Rainer Kaufmann, 1993), als Flughafenangestellte Fanny Fink eine Melancholikerin zwischen Selbstbewußtseinstraining und Sterbekurs (mit Sargbau) in *Keiner liebt mich* (R: Doris Dörrie, 1994). Sie erhielt 1995 den Bundesfilmpreis.

In der deutschen Filmkritik ist ihr Rollenbild vorerst festgeschrieben auf sogenannte „*Beziehungsgeschichten*“ einer fast dreißigjährigen jungen Frau zwischen Selbstbewußtheit und existentiellen Ängsten. Ihr wird das Image des Ausbruchs, der Lust auf ein anderes Leben, der Verwandlungsfähigkeit, der Selbstbehauptung um jeden Preis gegen Männer, auch gegen Polizei in fremden Welten zugesprochen. „Diese Sprödigkeit, den gewissermaßen verweigerten Charme, haben ihre Protagonistinnen gemeinsam. Das Leben

31.10.1994 und anschließende Flucht durch sechs Bundesländer (ZDF, ARD, RTL, BILD u.a. begleiten reportierend); Terrorismus als aktuelles Thema (Freilassungsforderungen für Irmgard Möller, ehemals RAF, die seit 22 Jahren in Haft ist – auch von der SPD); Kanzlerwahl am 24.11.94; Antrittsrede Stefan Heyms im Bundestag und ablehnende Reaktionen im Bundestag; Joschka Fischer: „Der Osten ist ein unglaublich steiniger Acker.“; 13. Wahlperiode des Bundestages. Zusammengestellt nach Meldungen und Diskussionen im SPIEGEL 16.10.-30.11.94.

hat sie alle zu kurz kommen lassen. Und immer gibt es den Augenblick, in dem diese Frauen über ihren Schatten springen und sich unverfroren nehmen, was ihnen nicht zusteht,“ heißt es in der *Wirtschaftswoche*.²⁸

Nach Maria Schraders Auffassung ist das Starphänomen zwiespältig.²⁹ Sie meint, Stars können primär durch ihre Aura, ihre ‚personality‘ so bestimmend sein, daß die Zuschauer wegen dieser Schauspielerin ins Kino gehen. Die Figuren und Stories können dabei variabel sein.

Stars seien Persönlichkeiten, die zielstrebig (mit Regisseur/Produzenten) ein Rollenimage aufbauen, das die kulturpsychologischen Ausdrucksbedürfnisse und Mentalitäten des Publikums primär über die variierende Wiederholung von Figuren und Beziehungsmuster trifft.

Die Weiblichkeit der Schrader-Frauenbilder lebt von Maskierungen: Fun, Lust, Sexualität werden gegen Angst und Einsamkeit mobilisiert – eine Welt der Masken der Leidenschaften wird intensiviert in der Erlebnisgesellschaft, um Ängste zu verdrängen. Sozial kritikwürdige Tatbestände werden nicht kritisiert, sondern als lakonisch akzeptierte Bedingungen des Lebens in der BRD nebenbei erzählt. In der Aufspaltung zwischen Ausbruch und Gebundensein, zwischen ‚middle-class‘-Normalität und lustvoll gelebtem anarchistischem Exotendasein andererseits siegt meistens der Rückzug in die Normalität des Status oder die Hoffnung auf dessen Fortführung. Eine tatsächliche Infragestellung der Figuren in ihren sozialen Existenzbedingungen ist nicht Anliegen der Schrader und ihres Teams.

Das Schönsein, das Gestyltsein in der Mode, das der Frisuren, der Autos muß herhalten für die Aufrechterhaltung der Illusion – alles ist zu schaffen für die Frau mit Sex und Aktionismus.

Es scheint so, als wären die einstmaligen Aufsteiger-Typen der BRD-Mentalität (vgl. die Frauen ‚die Karriere machen wollen in den Faßbinder-Filmen der 80er Jahre: *Lili Marlen*, 1980; *Lola*, 1981; *Ehe der Maria Braun*, 1978) von der Welt des Sozialdramas und des Melodramas in die des Kammerspiels weggerutscht, und statt der Karrieren gibt es nur noch Kreisläufe und viel Emotionalität. Mit anderen Worten: Wenn hier von Maskierung gesprochen wird, dann ist damit gemeint eine Illusionierung und Selbsttäuschung des *Ichs* in den sozialen Verhältnissen, in denen die Frauen der Schrader leben.

28 Peitz, Christiane: Proben nützt nichts. In: *Wirtschaftswoche*, Düsseldorf 15.06.95.

29 Von Maria Schrader geäußert in einer Seminar-Diskussion mit Maria Schrader an der Humboldt-Universität mit Studenten und mir am 27.6.1996.

Die Maria Schrader hat es seit 1990 in wenigen Jahren, geschafft, ein *Rollenimage über wiederkehrende Muster auszubilden*. Charakteristisch sind für die Schrader-Filme Dreiecksbeziehungen. Meist steht die Frau zwischen zwei Männern, die gegensätzliche Pole repräsentieren.³⁰ Diese Dreiecksbeziehungen leben von dem Schema: etablierte Männer – ausgeflippte Männer – eine Frau, die zwischen ehelicher Bindung (oder – wie in *Keiner liebt mich* – in Hoffnung auf eine Partnerschaft in gesicherten Verhältnissen) und überraschender leidenschaftlicher Sexbindung sich auslebt, um letztlich überraschend oder nicht in ihre ursprüngliche Lebensbahn zurückzukehren. Bei genauerem Befragen der Frauengestalten der Schrader entdeckt man einen ‚coolen‘ Lakonismus, der letztlich diese emotionale Energie der Frauen als Strohfeuer in einer sozial problematischen Umwelt ausweist. Die Eheausstiegsgeschichten ignorieren die sozialen Parameter der Institution Ehe in der BRD und signalisieren mit viel Sex (und manchmal auch mit der Brutalität der Männer und auch der Frauen gegen die Männer), daß man auch anders leben kann – ohne daß sozial-existentielle Konsequenzen durchgespielt werden.

Es gibt aber auch Ausnahmen des Rollentypus der Schrader. In *I was on Mars* ist die Ankunft einer Polin in New York, ihr Fremd- und Verlorensein verknüpft mit ihrer Sprachlosigkeit. Die schließlich stupide Zielstrebigkeit, mit der sie den zwei Italienern folgt, hat die psychische Dimension einer Anpassung an ihre Situation (das Geld wurde ihr gestohlen und sie braucht Unterstützung, Hilfe), und ihr Entschluß zum Rückflug mutet an wie eine Flucht vor dieser neu entstandenen Lebenssituation. Es ist die Rückkehr in die gesicherten Verhältnisse – die Rückkehr zu den Eltern. Außergewöhnlich an diesem Film ist, daß die Schrader stumm agiert (und blond ist), was sie mädchenhafter macht, und ihre expressive Krassheit zurücknimmt, und Levys Erzählweise arbeitet mit emotionalen Bögen, wobei die Musik und die vielen Großaufnahmen und die Farben entscheidenden Anteil haben.

30 Es sind erkennbar diese Polarisierungen: (a) die gegensätzliche Psyche von zwei Männern, die zu einer Frau in Beziehung treten: die beiden Italiener gegenüber der Polin in *I was on Mars* (der eine als der Schuft und Gangster und sein Bruder als derjenige, der sich für sie gegen den Bruder einsetzt, aber beide lieben sie); (b) die Kontraste von Männern zwischen beruflich etabliert-perfektioniert und anarchistisch-hilflos-exotisch: der Maler Charlie und Marions Mann Günther Kramer in *Einer meiner ältesten Freunde*, Lothar Sticker, der perfektionierte, modebewußte, feige, hinterhältige Hausverwalter und Immobilienbesitzersohn, und der ausgeflippte Orfeo, der Schwule, der Freie, der letztlich Obdachlose, TBC-Kranke und Hilfebedürftige in Doris Dörries' *Keiner liebt mich*. Julia, die sich zwischen ihrem in Paris befindlichen Mann Christian und Frank, der Barbekanntenschaft, letztlich entscheiden muß in *Stille Nacht. Ein Fest der Liebe* (1995).

In *Burning Life* ist eine Umkehrung der Dreiecksbeziehung insofern erkennbar, als hier zwei Frauen zufällig bei einem Banküberfall aufeinandertreffen und in Paul, dem Schausteller, einen Retter finden, der letztlich ihren Untergang wider Willen besiegelt. Während die eine zielstrebig und aus Rache handelt (ihr Vater hat sich erhängt, weil er Land an Banken und Golfplatzhändler verkauft hatte gegen das Interesse seiner Gemeinde), sucht die andere ihre Show, ihren prickelnden außergewöhnlichen Erfolg. Die Solidarität beider Frauen ist gebaut auf dem Ausbruch aus den Bindungen und mit einem Trip ins Land Nirgendwo. Die irreale Spirale, in der die zwei Bankräuberinnen durch die neuen Länder Richtung Norden ziehen, ist begleitet von Erfahrungen der Brutalität (der Kommissar, der sie jagt, der Mann, der Anna zusammenschlägt), und ‚fun‘ ist die einzige Gegenmacht, die die beiden Frauen entwickeln können – was sie vor dem Tode nicht retten kann.

In den letzten Filmen – aber auch in *I was on Mars* – ist eine außergewöhnliche Farbgestaltung in Korrespondenz mit der Musik als Stimmungsträger entdeckbar. Farbe, Musik, Gesang (meist off) und Tanz sind wichtig für ihre Emotionalität, für ihre Ausdrucksfähigkeit.

Der Hut in *Keiner liebt mich* (vgl. die Monologszene zu Beginn) verleiht ihr charakterliche Außergewöhnlichkeit – nicht modische Eleganz, nicht Attributierung einer Prominenten. Das Gesicht, die Augen, die Lippen werden oftmals auffällig geschminkt – ein solches Styling wird demonstriert in den Filmen. In *I was on Mars* schminken die Männer die Frau, machen sie zurecht für den männlichen Blick.

Die Kostüme der Schrader sind niemals verhüllend, sie sind enganliegend, betonen die Körperbewegungen, stellen die hohen Beine aus. Der Zebrastrreifenpulli betont ihre Unruhe, ihre Explosivität – wenn sie ruhig einen obszönen Witz erzählt. Minirock, Jeans, Pulli oder Jacke und nicht der Mantel oder nicht das lange Abendkleid sind für ihre forschen Gänge, ihr Tanzen, ihr Rennen wichtig.

Schmuck gehört nicht zu ihren Attributen: Haarlocken und Augen und Lippen sind bei der Schrader wichtiger als Clips und Halskette und Ring und Uhr am Arm, aber die Männer agieren mit seltsamen Requisiten zur Nacktheit der Frau (Gasmasken, afrikanische Plastik und Bemalung etc.). Die Schrader stellt ihren Körper dem männlichen und weiblichen Blick zur Schau: vorrangig den Oberkörper oder die Beine. Ihre Regisseure suchen nach der Konkurrenzmöglichkeit des männlichen Körpers (die Dörrie ope-

riert mit dem tanzenden und bemalten Mulattenkörper des Orfeo). Der weibliche Körper will seine Siege feiern.

3. *Girly – Kultur in Comic, Kinofilm, Mode und Roman – Punk-Maskeraden?*

Lori Pettys *Girl Rebecca* in *Tank Girl* (Regie: Rachel Talalay, 1994)

Das Tank-Girl entwickelt sich von einer Unterlegenen im Kampf gegen die böse-Männer-Herrschaft des Kesslee – zu einem „wehrhaften Girl“, das vorrangig mit einer sexistischen Sprache kämpft und das sich die Waffen der bösen Männer aneignet: den Panzer. Girl und Panzer – es ist die Umkehrung des Männlichkeitsprinzips der Aggressivität, die Inbesitznahme männlicher Symbolik.

Sie ist gemeinsam mit den Rippers in einer ‚underground army‘; Gerechtigkeit als Ziel: Zugänglichkeit des lebensnotwendigen H₂O für alle und mindestens auch so wichtig: Rebecca rettet ein Kind aus der Gefangenschaft bei Kesslee.

Der Sieg von Tank Girl über die „Bösen“ ist ein Sieg des wehrhaften Mädchens über die Männer. Und die Inbesitznahme des Tanks durch ein Girly ist de facto die symbolische Vergewisserung eines Fahrzeugs männlicher Herrschaftslegitimation und Macht. Diese Maskeraden der Weiblichkeit operieren auf subkultureller Symbolebene mit Männlichkeitssymboliken. Sie brechen den Generationenvertrag zwischen Müttern und Töchtern – auf der Suche nach Identität in Kostümen einer aggressiven Wehrbereitschaft. Trotzdem ist dieser Film kein Erfolg geworden.

Lori Pettys Tankgirl Rebecca (Regie: Rachel Talalay) repräsentiert die Punk-Kultur, aber die Entscheidung für die Schauspielerin Lori Petty war nahezu zufällig. Lori Petty hatte seit 1990 – nach dem Erfolg in einer Gasthauptrolle in der US-TV-Serie *Booker* – in Nebenrollen bei Stars mitgewirkt (an der Seite von Madonna als Baseballspielerin in *Eine Klave für sich*, in einem Surfationfilm mit Patrick Swayze *Gefährliche Brandung* u.a.). Sie setzte ihr Bewegungspotential aggressiv, auch mit komischen Effekten ein und trat sportlich, auch jugenhaft eckig auf.

Aber in *Tank Girl* konnte nicht die Newcomerin eine neue Sicht auf die bekannte Figur geltend machen. Die in Comicserien seit 1987 entwickelte Figur besaß ein subkulturelles Image. Der Star war die Comicfigur. Es scheint so, daß Lori Pettys Versuch, ein Star als Tank Girl zu werden, daran scheiterte.

In den 90ern realisierte Hollywood mehrere Comic-Verfilmungen: *Batman*, *Judge Dread*, beide gingen zurück auf Comic-Heftreihen der marktbeherrschenden Konzerne DC und Marvel. Aber *Tank Girl* stammt nicht aus der US-amerikanischen Linie des Comic, sondern wurde 1987 von dem Storyliner Alan Martin und dem Zeichner Jamie Hewlett in der kleinen englischen Stadt Worthing erstmals entworfen für ihr Fanzine *Atom Tan*.

Diese britischen Comics zeichneten sich durch mehreres aus. Die Stories handelten von Underground und Kampf in postnuklearen Landschaften – anfangs mit Panzern ausgetragen – und wurden später auf Episoden in Punkmanier hin entwickelt ohne diese Kriegsmaschinerie-Ikonographie. Anfangs ergaben die Zeichnungen auf den Blättern keine klassisch-chronologische Erzählweise, besaßen aber viele Pointen. Aggressivität wurde durch das Motiv des ‚anti-struggle‘ in die Bahnen eines Protestverhaltens gegen herrschende Gewalt und Endzeitbewußtsein gelenkt; Dies immer mit der Ikonographie der Jugendkulturen – insbesondere der Punks.

Es fand seit Ende der 80er Jahre eine internationalisierte Vermarktung und eine intermediale Verarbeitung statt, die die Maskerade der ‚girly‘-Kultur als neuen Warenwert hervorbrachte. Folgende Fakten unterstreichen dies: Die Ausgabe von *Deadline*, des englischen Comicfanmagazins, mit TG-Episoden brachte den Durchbruch. Die Firma Wrangler erwarb die Rechte für eine Werbekampagne mit der Tank-Girl-Figur. Die Regisseurin Rachel Tatalay konnte MGM für eine Verfilmung interessieren, und Jamie Hewlett und Alan Martin erhielten £100 000 für die Rechte. Außerdem war Jamie Hewlett als Designberater für die Filmproduktion engagiert, entwarf 60 Comicpanels und mußte eine Liste alternativer Schimpfwörter zusammenstellen, da „fuck“ nur zweimal vorkommen durfte.

Dies bedeutet: Tank Girl ist als „fashion icon“ vermarktet worden – durch die Bekleidungsindustrie. Es entwickelten sich die Tank-Girl-Kollektionen in der *Mad-Max-Modekollektion* von Vivienne Westwood, in den *Action Man Klamotten* von Gaultier und in der *Wrangler-Jeans-Kampagne*. Deshalb wurde auch der Kinostart koordiniert mit Tank-Girl-Mode in Modemagazinen (*Elle*, *Select*, *The Face* und in den Jugendmagazinen *Bravo*, *Mädchen*, *Girl*). Kennzeichnend für die Distanz zur Punkkultur wurde die Lory-Petty-Freizeitbekleidung: Hotpants, Latzhose, Boxershorts, Blumenkrawatte, T-Shirts, Atomraketen-BH.³¹

31 Vgl. Baumann, W.E.: Comic-Kino. „Tank Girl“. In: Frankfurter Rundschau vom 24.06.1995; Olivier, Thomas: Bambule. Busen, Ballermann. In: Berliner Illustrierte Zeitung, Berlin 22./ 23.4.1995.

Maskeraden der Weiblichkeit? Es sind Maskeraden eines Protestverhaltens einer neuen Mädchengeneration – vermarktet zwischen dem Ende der 80er und den 90er Jahren. Diese Maskeraden der weiblichen Jugendkultur, die einst aus einer Underground-Kultur erwachsen, wurden zu Maskeraden-Stereotypen der Freizeitindustrie (Mode, Medien). Kleidung und Frisuren von Lori Petty sind eine modische Stilisierung der eigentlichen Punk-Zeichen-Orientiertheit von *Tank Girl*, der Comic-Figur. Es vollzog sich eine Metamorphose vom Punkgirl zum „Haute-Couture-Punk“ mit partieller Rücknahme des Typus Punkfrau: Teilglatze, Gesichtspflaster, Springerstiefel. Mit Armeeweste, Sauerstoffmaske, Fliegerkappe vollzog sich eine Annahme von männlichen Kampf- und Safari-Uniformen.

Rebecca gibt sich auch in Anlehnung an die Marlene Dietrich als „feine Dame“ mit Kopftuch, Sonnenbrille und Leopardemantel. Die Frisuren wechseln zwischen Bürstenschnitt mit Rastalocke, Jungmädchenzopf, Pagenfrisur.

Das wechselnde Outfit betont die Vereinnahmung verschiedenster Rollenbilder und Ikonen der Filmgeschichte (zu Beginn wird Bette Davis von Rebecca als Vorbild ironisch bemüht) und der Pop- und Punkkultur. Im Film *Tank Girl* wird alles zur postmodernen Konstruktion. Gegensätze sind mitdenkbar: Barbie-Barbarella/ Madonna/Mad Maxie. Sie ist Guerillera und eine *Pippi Langstrumpf mit Maschinengewehr*.

Im Verhalten wurde Lori Pettys Tankgirl ein neues weibliches Selbstbild zugesprochen: Tank Girl „säuft, flucht, ballert um sich und gönnt sich zwischendurch den wilden, tabulosen Sex mit Partnern ihrer Wahl, vorzugsweise mutierten Känguruhs; da läßt sich durchaus ein neues weibliches (Selbst)Bild herauslesen, das nicht zufällig dem der ‚Girlies‘ entspricht, die zur Zeit die Jugendkultur beherrschen.“³² Die Sexualisierungs-Denkfigur dieser Art hat in den Kinos weltweit nicht funktioniert. Erfolgreich war dieser MGM-Film zweifellos nicht. Man war deshalb in der Komposition der Figurenperspektiven in der Romanversion (Co 1995 by United Artist Pictures; Inc.Licensed by MGM) vorsichtiger im Umgang mit dem Leser. Man schuf zwei Perspektiven. *Perspektive 1*: die Erzählerin und Kartenspielerin, die Tank Girl negiert:

„Ich mag Tank Girl nicht... Ich kann Tank Girl nicht ausstehen. Sie ist eine Angeberin. Ein Großmaul, ein Maulheld, ein Prahlhans, ein Protz, eine Betrügerin, eine Lügnerin, eine Säuferin, eine Idiotin, eine Diebin, sie trägt

32 Panzermädel-Schwindel. In: Sächsische Zeitung vom 22.6.1995.

unmögliche Kleider, hat eine lächerliche Figur, bezahlt ihre Schulden nicht, ist völlig ungebildet und eine Null in Konversation... Sie ist ein Ekelpaket der Sonderklasse.“³³ *Perspektive 2*: die „Helden“-Erzählungen von Tank und Jet Girl beim 40tägigen Trinkwettbewerb in den Wastelands in Big Marys Bar über das einstige Leben in einer Hippiekommune, die Gefangennahme, wagemutige Fluchtversuche bis zur Entscheidungsschlacht gegen Kesslee.³⁴

IV. Konzepte der Filmhistoriographie und der Diskurswandel der Museen-Ausstellungen als inszenierte Filmgeschichte?

Im Zeitalter der multimedialen Technologien wird das Verhältnis von wissenschaftsinstitutioneller Geschichtsschreibung und von musealen Präsentationsweisen der Filmgeschichte zu einem spannenden Abenteuer. Nicht Konkurrenzen, nicht Gegensätzlichkeiten, nicht Fachliteratur und Spezialistentum einerseits und Museumsbesucher, Kinogänger, TV-Rezipient und Videofreak andererseits sollen ausgespielt werden. Es geht im weiteren Sinne um einen Wandel im Umgang mit dem *Erbe der Filmgeschichte durch Institutionen*. P. Sorlin hat als Historiker die Kino-/Filmhistoriker damit konfrontiert³⁵, daß die simultane Präsenz und Vorführung von Filmen verschiedenster Epochen, Perioden, Zeiten im Zeitalter der AV-Medien und in der Mediengesellschaft ein kultureller Fakt ist, der die Historizität relativiert. Die Kontinuität der Geschichte – um mit Benjamins Geschichtsbegriff und seiner Kritik des Historismus zu sprechen³⁶ – wird so aufgesprengt, daß sich Vor- und Nachgeschichte der Werke in einem steten Wandel befinden. Für die Filmgeschichtsschreibung bedeutet dies, daß die klassische Frage der Historiographie nach dem Verhältnis von Sammeln und Konstruktion der Geschichte, von musealer und ausstellungsbedingter Präsentation und wissenschaftsinstitutioneller Geschichtsschreibung (bislang weitgehend an die schriftsprachliche Buchproduktion gebunden) für die Erzählung der historischen Ereignisse und Verläufe auch in Wissenschaftsdiskussionen stärkere Zuwendung erfordert.

33 Millar, Martin: TANK GIRL. Der Roman zum Film, Bergisch-Gladbach 1995, S. 5.

34 Ebd., S. 162-189.

35 Vgl. Sorlin, Pierre: Ist es möglich, eine Geschichte des Kinos zu schreiben. In: *montage/av*, 5 (1996), Heft 1, S. 23-37.

36 Vgl. Benjamin, Walter: Eduard Fuchs – der Sammler und Historiker, in: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt / Main 1963, S.100.

Man könnte für eine *Dramaturgie der Ausstellungsgestaltung* bedenken:

A. Sammeln und Montieren

Soziologie der
Institution FILM

Historizität von Diskursen
Subjektive Rasterbildung

Textmontagen

(Bild-Tondokumente / schriftsprachliche Inserts)

- Kausalität und Verifizierung der Fakten

- Primat: nicht Werke,

sondern Quellenkunde + Kunstwissenschaftliche

- Näherung an Geschichtswissenschaft

Verfahren bis
Cultural Studies
Werkanalysen/
Interpretationsverfahren

und Soziologie:

a) Wirtschaftsgeschichte

b) Zensurgeschichte

c) Geschichte der Filmpolitik

d) Technikgeschichte

B. Präsentationen

Auswahl authentischer Objekte in multimedialen Präsentationen

Inszenierung von

- Werthierarchien durch die Anordnung der Objekte
- historische und kulturelle Kontextualisierungen der Personen, Werke, Ereignisse, Fakten
- Inszenierung von Schweisen des historischen Materials

Folgen:

- Relativierung des schriftsprachlichen Diskurses/Dominanz audiovisueller
- Diskurse
- Internationalisierung von Großausstellungen

Neue Diskurse zur Film History:

- Theatralität und Performancekunst wandeln das Museum
- Präsentationen operieren mit Simultaneität und Diskontinuität, d.h. sie verlassen die Chronologie und intensivieren die Zeit (Fragmentarisierung und Partikularisierung historischer Zeitzuordnungen werden zu

Momentaufnahmen eines seriellen Games mit Dokumenten und Fakten)

Wissenschaftskonzepte in angewandten Bereichen (der Bildungsinstitutionen, die Wandlungen des Museums- und Ausstellungswesens bis hin zum denkbaren Museum im Internet, die CD-ROM- und Bildplattenentwicklungen, die TV-Programmentwicklung) werden benötigt. Bezeichnenderweise findet seitens der Filmhistoriographie keinesfalls eine so intensiv geführte Debatte statt, wie das für die Museologie und das Ausstellungswesen gilt.³⁷

Gefragt wird: Rekonstruktion und Konstruktion der Film-Geschichte für wen? Für die Fachspezialisten, die Fans? Aber: Wie nähert sich die Masse der TV-Zuschauer den historischen Fakten? Und: Wer konstruiert Geschichtsbilder in Ausstellungen? Zu wenig denken Filmhistoriker nach über den gewandelten medialen Diskurs der Filmgeschichtsschreibung! Auch für Filmmuseen und ihre Ausstellungen könnte in Zukunft zutreffen, was für Museen der bildenden Kunst gesagt wurde:

„Zunehmend verändert das Museum seine Bestimmung vom Ort der ständigen Sammlung zu einer Bühne für die wechselnden Großausstellungen, die wie Theaterstücke nur während einer gewissen Zeit aufgeführt und dann abgebaut werden. Diese Großausstellungen werden in der Regel von individuell arbeitenden internationalen Kuratoren organisiert, die keinen eindeutigen staatlichen Auftrag haben und als Stars der internationalen Kunstszene weitgehend autonom agieren... Sowohl die großen Wechelausstellungen wie auch diese künstlerischen Großinstallationen sind im Grunde Museen auf Zeit: Sie sind Sammlungen der heterogenen Gegenstände in einem homogenen Raum, und sie vermitteln eine bestimmte historische Perspektive, die allerdings keiner staatlich beglaubigten Geschichtsschreibung entspricht, sondern eine subjektive Sicht der Dinge voraussetzt.“³⁸

Für Filmhistoriker könnten sich neue Aufgaben auftun.

37 Nairne, Sandy; Ferguson, Bruce ; Greenberg, Reesa: *Thinking About Exhibitions*. London 1996; Hooper- Greenhill, Eilean: *Museum, Media, Message*. London 1995; Boylan, Patrick: *Museums 2000. Politics, People, Professionals and Profit*. London 1992; Walsh, Kevin: *The Representation of the Past. Museums and Heritage in the Post-Modern-World*. London 1992.

38 Groys, Boris: *Sammeln, Gesammelt werden. Die Rolle des Museums, wenn der Nationalstaat zusammenbricht*. In: *Lettre*. 2. Vierteljahr 1996, Heft 34, S. 35.

Nachbemerkung 1999:

Die Ausstellung lief vom 10.10. bis 23.11.1997 unter dem Titel Blaue Augen, blauer Fleck. Kino im Wandel von der Diva zum Girlie. Zarah Leander, Elizabeth Taylor, Rita Tushingham, Angelica Domröse, Lorri Petty, Maria Schrader (Projektleiterin: Renate Schmal). Es erschienen folgende Publikationen zur Ausstellung: Claudia Lenssen: Blaue Augen, blauer Fleck. Kino im Wandel von der Diva zum Girlie. Katalog zur Ausstellung. Herausgegeben vom Filmmuseum Potsdam. Berlin: Parthas Berlag 1997 und Frauenbilder-Zeitzeichen. Bd.I: Diva, Bd.II: Arbeiterin, Bd.III: Girlie. Universität Potsdam 1997.