media/rep/

Repositorium für die Medienwissenschaft

Ulrike Haß

Der Körper auf der Bühne. Voraussetzungen von Ausdruck und Darstellung

1999

https://doi.org/10.25969/mediarep/14146

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:
Haß, Ulrike: Der Körper auf der Bühne. Voraussetzungen von Ausdruck und Darstellung. In: Heinz-B. Heller, Karl Prümm, Birgit Peulings (Hg.): *Der Körper im Bild. Schauspielen - Darstellen - Erscheinen.* Schüren 1999 (Schriftenreihe der Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft (GFF) 7), S. 31–45. DOI: https://doi.org/10.25969/mediarep/14146.

Nutzungsbedingungen:
Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.
Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:
This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.
By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

Philipps Universität Marburg

Ulrike Haß

Der Körper auf der Bühne

Voraussetzungen von Ausdruck und Darstellung

Von der heute beobachtbaren Auflösung[1] 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 Kontakarierung 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 kodierenden 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 Wiederkennungsarbeit, 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 ausgeschaltet 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 Begegnung[6] 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 austeilt, 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 Inkonstistenz 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 Angesprochensein 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-Bekannten 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 dreidimensionierten 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).