

Miriam Grossmann

Soziale Figurationen und Selbstentwürfe

Schauspieler und Figureninszenierung in Eric Rohmers *Pauline am Strand*,
Vollmondnächte und *Das grüne Leuchten*

FILM- UND MEDIENWISSENSCHAFT

Herausgegeben von Irmbert Schenk und Hans Jürgen Wulff

ISSN 1866-3397

Miriam Grossmann

SOZIALE FIGURATIONEN UND SELBSTENTWÜRFE

Schauspieler und Figureninszenierung in Eric Rohmers *Pauline am Strand*,
Vollmondnächte und *Das grüne Leuchten*

ibidem-Verlag
Stuttgart

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available in the Internet at <http://dnb.d-nb.de>.

Wł • &@æ • àãáú: ^} ^} † † Áë • Š^ Áæ [} Á^!á á^ } á|æ@!Ō^ } ^@ á ~ } * Á [} Š^ • Áæ [• Á^ Š [• æ * ^ Á
CE † !^ } † † Á Á^ ^ } ^ Á Üææ Á

Dieser Titel ist als Printversion im Buchhandel
oder direkt bei *ibidem* (www.ibidem-verlag.de) zu beziehen unter der

ISBN 978-3-89821-JI I -€

∞

ISSN: 11 11 -3HJ

ISBN-13: 978-3-8382-5JI I -I

© *ibidem*-Verlag
Stuttgart 2012

Alle Rechte vorbehalten

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und elektronische Speicherformen sowie die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in or introduced into a retrieval system, or transmitted, in any form, or by any means (electronical, mechanical, photocopying, recording or otherwise) without the prior written permission of the publisher. Any person who does any unauthorized act in relation to this publication may be liable to criminal prosecution and civil claims for damages.

009	VORWORT von Hermann Kappelhoff
011	PROLOG
011	<i>Tatsachen?</i>
012	<i>Ein erster Eindruck</i>
014	Spielfelder
014	<i>Probleme begrifflicher Zuweisungen</i>
018	<i>Keine Methode, keine Stars</i>
020	<i>Produktion und Fiktion – zwei Aspekte derselben Realität?</i>
022	<i>Zwei Namen, ein Körper: Teilidentität, Rollenfigur, Darstellerin</i>
024	<i>Vor der Kamera – ein Bild</i>
026	Eric Rohmer
026	<i>Im Mittelpunkt der Mensch</i>
028	<i>Aus der Mitte der Zyklen</i>
031	<i>Mögliche Bezugssysteme in der Rohmer'schen Filmografie</i>
034	<i>Mise-en-Scène und Auteur</i>
039	SICHTBARKEIT UND PHYSIOGNOMIE: PAULINE À LA PLAGE
040	Banale Geschichte?
040	<i>Je Vous présente</i>
041	<i>Eine Figurenkonstellation</i>
044	Vor der Kamera – Rahmenbedingungen
045	<i>Bildfeld</i>
049	<i>Bildrahmen</i>
051	<i>Zwei Bildbereiche: Das Spiel mit der Sichtbarkeit</i>
053	Auftritte und Inszenierungen
053	<i>Körperinszenierungen</i>
056	<i>Physiognomie und soziale Gruppe</i>
058	<i>Künstlichkeit vs. Natürlichkeit</i>
060	<i>Kristallisationen des Stereotypischen</i>
065	Schau-Spieler und stereotypisiertes Selbst
065	<i>Soziale Stereotypen</i>
067	<i>Bürgerliche Individualität</i>

069 Gestus

069 *Der ‚soziale Gestus‘*

071 *Der ‚Gestus des Zeigens‘*

072 Zusammenfassung

075 KÖRPER, DYNAMIK UND RAUM: LES NUITS DE LA PLEINE LUNE

075 Topografie der Bewegung und Räume

076 *Zwischenbereiche*

076 *Orte des Transits und Brennpunkte*

080 Körper, Spiel und Architekturraum

080 *Konfrontation*

082 *Körperhaltungen, Körperdispositionen*

083 *Beziehungen zum Raum*

087 Drei Spielräume

087 *Erstens: Selbstbezug und Abgrenzung – Tchéky Karyo*

089 *Zweitens: Restriktion des Dekors, Freiheit des Spiels – Fabrice Luchini*

090 *Mise-en-Restriction*

092 *Fluchtlinien*

093 *Ökonomie und Freiheit des Spiels*

095 *Die eigene Wahrheit*

097 *Drittens: Die Geschichte einer Enthüllung – Pascal Ogier*

099 *Die Figur: Körper und plastische Figuration*

101 *Modell und Schauspielerin*

103 *Künstliche, soziale Räume*

104 Zusammenfassung

107 SPIELEN, WARTEN UND WAHRNEHMEN: LE RAYON VERT

107 Am Rand der Konventionen

108 *Die Ausgangssituation*

109 *Ein Grundzustand*

110 Erzählmöglichkeiten

110 *Film der Erwartung*

112 *Aufdecken statt erzählen*

114 Spielweisen

114 Eine Gesprächssituation

116 Interaktion und Rollenverteilung

120 Die Präsenz der Schauspielerinnen

121 Erscheinungsweisen

121 Spiel als Improvisation

123 Schauspielerin und Figur

126 Mise-en-Jeu

126 Produktionsmomente

129 Suchen und sichtbar machen – die Schauspielerin als Exilierte

130 Die Rolle als Resultat eines Wertesystems

131 Mit einem Augenzwinkern

133 Zusammenfassung

135 EPILOG

135 Rückblick: Methode und Haltung

137 Selbstbild und Identität, Kunst und Leben

139 Schauspieler und Spielraum, Figur und Bildraum

144 Rohmer und das Kino

144 Die bürgerliche Kultur... und die im Dunkeln sieht man nicht

148 Kino des Sozialen

149 Blick auf den Autor

153 Literatur

159 Filme

VORWORT

So eindrücklich ihre Darstellungsweise den Zuschauern vor Augen steht, Schauspieler scheinen in ihrer konkreten Leinwandpräsenz nur schwer fassbar und als Element filmischer Inszenierung beschreibbar zu sein. Jedenfalls stehen kaum theoretisch konsistente Modelle einer solchen Beschreibung zur Verfügung. Vor dem Hintergrund dieser Diagnose beschäftigen sich die Untersuchungen von Miriam Grossmann mit den Möglichkeiten, schauspielerische Darstellungsweisen und Figurenkonzepte begrifflich zu kategorisieren und zu unterscheiden. Dabei ist vor allem die Frage nach einer möglichen theoretischen Konzeptualisierung des Filmschauspiels dominant. Sie wird gleich zu Anfang gestellt, wenn die Verfasserin, entgegen den gängigen Ansätzen, die selbstverständlichen Aufteilungen von fiktiver Figur und realer Person des Schauspielers/der Schauspielerin in Frage stellt. In der Regel wird nämlich unterstellt, dass im fiktionalen Film eine Figur zu sehen ist, die durch eine Schauspielerin/ einen Schauspieler verkörpert wird, deren reale, außerfilmische Existenz hinter der filmischen Repräsentation verborgen bleibt. Die Person der Schauspielerin/ des Schauspielers erscheint somit aus der fiktionalen Welt des Films ausgeschlossen.

Demgegenüber wird hier (im Rückgriff auf einige wenige, insbesondere aus der französischen Filmtheorie stammende Ansätze) eine Perspektive entfaltet, in der das Verhältnis zwischen der Person der Darstellerin/ des Darstellers und den Rollen und Figuren immer schon ein Bestandteil der filmischen Darstellung, Teil des kinematografischen Bildes selber ist: Prinzipiell lässt sich immer ein Standpunkt einnehmen, von dem aus, neben der repräsentierten fiktiven Figur, die Perspektive der Kamera in den Blick kommt. Diese Perspektive lässt ein Beziehungsnetz zwischen den realen Aktionen einer sichtbaren schauspielerischen Darstellung und der fiktionalen Figur anschaulich werden, aus dem heraus die Figur erst entsteht.

Filmische Figuren sind nur auf der Ebene der repräsentierten fiktiven Welt ablösbar von der Person der sie darstellenden Schauspieler; auf der Ebene

der konkreten filmischen Wahrnehmung, das heißt auf der Ebene des inszenierten filmischen Bildes, sind diese Figuren immer in ihrem Entstehensprozess greifbar. Für den Zuschauer entstehen sie in der Dauer des Übergangs, in der eine schauspielerische Aktion sich dergestalt mit der filmischen Inszenierung zu einem Bildraum verbindet, dass für ihn eine Rolle, ein Charakter oder eine fiktionale Figur hervortritt.

Gleich zu Anfang der Untersuchungen steht ein grundlegender Aspekt jeder Theorie filmischer Schauspielkunst, der vielen filmwissenschaftlichen Konzeptionen des Schauspiels entgeht: Dass nämlich die Zeit der Entstehung einer fiktionalen Figur, einer Rolle, eines Charakters, eines Porträts (und diese Bezeichnungen stehen für die Differenzierungen unterschiedlicher filmischer Inszenierungsweisen) immer Bestandteil der Zeit ist, in der sich ein filmisches Bild als eine mediale Modulation des Wahrnehmens, Verstehens und Empfindens der Zuschauer ereignet.

Dass ein solcher Prozess des Figur-, Porträt- oder Charakter-Werdens bei Eric Rohmer selbst zum Sujet der Filme geworden ist, macht sie zu einem außerordentlich fruchtbaren Beispiel, an dem sich diese theoretische Perspektive analytisch entwickeln lässt. Mit Blick auf die filmische Ausdrucksdimension ‚Schauspieler‘ werden höchst unterschiedliche Konzepte der filmischen Darstellungsweise von Figuren vorgeführt und eine mögliche bildanalytische Perspektive auf Rohmers Filme entwickelt. In den Analysen von *PAULINE AM STRAND* (*PAULINE À LA PLAGE*, 1983), *VOLLMONDNÄCHTE* (*LES NUITS DE LA PLEINE LUNE*, 1984) und *DAS GRÜNE LEUCHTEN* (*LE RAYON VERT*, 1986) wird an den wenigen vorhandenen Ansätzen zur Theorie des Filmschauspiels ein theoretisches Modell greifbar, das über diese drei Filme hinaus Gültigkeit beanspruchen kann.

Berlin, Hermann Kappelhoff

PROLOG

Tatsachen?

Wir lassen uns provozieren, wenden uns entnervt ab, schauen sie bewundernd, manchmal sehnsüchtig an, lachen mit ihnen oder über sie. Ob wir Sympathie oder Antipathie empfinden, Ähnlichkeiten sozialer oder charakterlicher Art feststellen, emotional oder distanziert auf sie reagieren – der lebendige Eindruck der Figuren als Personen bindet uns Zuschauer auf vielen Ebenen und unterschiedliche Weise an den Film, den wir sehen. In ihm finden wir einen gemeinsamen Wahrnehmungsraum mit den Figuren, erfahren sie als individuelle Charaktere und begegnen unserer Identität als Zusehenden.

Die mögliche Nähe zwischen Zuschauer und Figur basiert neben der individuellen Verfassung und Kontexten von Zuschauern auch auf den Grundlagen der Figurenkonzeption auf dramaturgischer oder schauspielerischer Ebene sowie deren Realisierung mittels filmästhetischer Verfahren.¹ Dabei stellt sich die Frage, wie Schauspieler durch ihre Darstellung vor einer Kamera an diesem Realisierungsprozess teilhaben und Einfluss nehmen, weil sie Teil davon sind. Als Zuschauer wiederum können wir uns fragen, ob wir hinter den Figuren nicht doch nach der Identität einer Schauspielerin/ eines Schauspielers suchen oder, umgekehrt, aus der primären Wahrnehmung von Schauspielern erst so etwas wie eine Figur ableiten. Eine Frage also nach Konzepten von Person, Charakter oder Identität im Hinblick auf eine Figur. Vorläufig lässt sich jedenfalls festhalten: ohne Spiel kein Handeln, ohne Dialog keine Meinung, ohne Schauspieler/Figur keine Person mit individueller Identität.

Figuren existieren, wenn sie anfangen zu reden, bemerkt Eric Rohmer in einem Interview mit Jean Douchet.² Diese Ansicht wird den Zuschauern in na-

¹ Über die Formen und Aspekte der Nähe zwischen Zuschauern und Figuren siehe Eder, Jens (2006) „Imaginative Nähe zu Figuren.“, in: *montage a/v*, 15/2 (2006), S. 135-160.

² In der ARTE-Reihe „Cinéma de notre temps“, konzipiert von André S. Labarthe und Janine Bazin: ERIC ROHMER, PREUVES À L'APPUI (F 1993, André S. Labarthe, mit Jean Douchet und Eric Rohmer, Produktion: La Sept Arte, Les Films du Losange).

hezu jedem seiner Filme bis zur Erschöpfung demonstriert. Die Kollision von Dialog und Handlung provoziert oft genervtes Weghören, aber auch die Möglichkeit genaueren Beobachtens.

Weiterhin gilt: wir sehen Körper, Gesichter, Kleidung, Bewegungen, Stimmen und Blicke; es wird gespielt und dies alles erreicht uns als ein Bildensemble. „Alle Spuren zur Person führen über den Körper“ schreibt Hans J. Wulff und präzisiert dies später über die Verbindung einer Figur mit der Körperidentität der Schauspieler:

„...das Zusammenfallen von Akteur, Person und Körper [ist] eigentlich eine fundamentale Grundtatsache alltäglicher Wahrnehmung.“³

Die Filmzyklen Eric Rohmers (*Contes Moraux/Moralische Erzählungen, Comédies et Proverbes/Komödien und Sprichwörter, Contes des quatre Saisons/Jahreszeiten-Zyklus*) thematisieren auf der Ebene des Schauspiels die von Wulff beschriebene Grundtatsache alltäglicher Wahrnehmung innerhalb sozialer Identitätsentwürfe von Personen; und nur wenige Regisseure haben sich so intensiv auf den Körper junger Frauen im Alltag konzentriert wie Rohmer.

Einer ersten Annäherung dieser Untersuchung dient der Vorspann und sein Übergang zum ‚eentlichen‘ Film aus LA COLLECTIONNEUSE (F 1966) von Eric Rohmer. Dort werden die oben angesprochenen Fragen essentiell auf der Bildebene als filmisches Thema etabliert.

Ein erster Eindruck

Ein knapper Trommelrhythmus, dann bunte Schrift auf dunkelgrauem Grund. Die Produzenten präsentieren: *Eric Rohmer, Contes Moraux IV, La Collectionneuse. Avec la collaboration pour l'interprétation et les dialogues de PATRICK BAUCHAU, HAYDEE POLITOFF, DANIEL POMMEREULLE*. Es folgt die Nennung weiterer Darsteller, Musiker, Produzenten. Abblende. Es folgt in gelber Schrift: *Premier Prologue HAYDEE*.

³ Wulff, Hans J. (2006) „Attribution, Konsistenz, Charakter. Probleme der Wahrnehmung abgebildeter Personen.“, in: *montage a/v*, 15/2 (2006), S. 45-62, hier S. 46.

Totale, ein leerer Strand. Eine junge Frau in voller Körpergröße, der Kamera leicht zugewandt. Sie geht entlang der sanften Brandung. Wasserplätschern. Die Frau ist braun, groß, schlank, trägt einen blauen Bikini und kinnlange Haare. Ihr Gang ist geschmeidig, federnd, der Körper in leichter Anspannung, der Blick auf etwas außerhalb des Bildes gerichtet. Dieser Gang erinnert an den eines Mannequins mit dem Wissen, dass alle Blicke auf es gerichtet sind. Dieser Bewegung folgt die Kamera in einem Schwenk und hält den Körper dann in der Mitte des Bildes. Je mehr sich die junge Frau nähert, desto mehr nimmt ihr Körper das Bild ein.

Dann eine Folge von Großaufnahmen, über denen ein sanfter Schimmer der späten Nachmittagssonne auf brauner Haut liegt:

Haydéés Beine bis zum Oberschenkel, die Füße im Wasser, die schließlich stehen bleiben. Schnitt.

Der unbewegliche, nach rechts geneigte Kopf, das Gesicht im Profil, der Blick nach unten gerichtet, kurze honigblonde Haare, volle Lippen, schlanker Hals, braune Haut. Die Kamera schwenkt sachte abwärts zu ihrem Bauch. Schnitt.

Ihr oberer Rücken von hinten in leichter Drehung, die glatten Schultern. Schnitt. Ihre Kniekehlen. Schnitt.

Die Knie von vorne in einer anderen Beinstellung. Die Kamera folgt der sanften Linie des Oberschenkels nach oben: Hüften, Bauch, Brust, Schultern, Hals. Sie verharrt auf dem sich in neuem Profil zeigenden Gesicht. Schnitt.

Jetzt noch genauer: die Linie der Schlüsselbeine, ein wenig Hals noch, das Schimmern der braunen Haut im Sonnenlicht, Wasserglucksen, ein entferntes Flugzeuggeräusch.

Der Schrifttitel scheint es zu verraten: diese junge Frau ist Haydée. Doch wer ist Haydée? Die sieben folgenden Einstellungen zeigen kaum einen filmischen Charakter.⁴ Die Bilder stellen mehr eine prägnant skizzierte Bestandsauf-

⁴ Vgl. Thirion, Antoine (2004): „Les pauses d’Haydée“, in: *Cahiers du Cinéma*, Nr. 588 (2004), S. 27.

Der Begriff des Charakters meint einen bereits fertigen Figurenentwurf. Ich übernehme hier zunächst die Definition Henry M. Taylors und Margrit Tröhlers: „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 es nennt. So gesehen ist er das Signifikat des Dar-

nahme eines Körpers in Bewegung dar. Und dies mehr an einem abstrakten Ort als einem konkreten Strand. Und dennoch: es sind aussagekräftige Bilder, die das Weiche der Haut im Sonnenlicht, die Körperformen und die Beweglichkeit dieses Körpers zeigen, der Haydée bedeutet. Aber diese Haydée kann nur durch den Blick der Kamera sichtbar werden. In ihm verbinden sich Licht und Haut zu einem Schimmern, so wie sich das Sonnenlicht auf der Wasseroberfläche bricht und sich das Bild eines glitzernden Sommermeeres mit der Erscheinung der jungen Frau verknüpft. Natureindruck und Körperbild schließen sich in einem Bild zusammen, in dem Körper, Bewegung, Licht und Umweltgeräusche die Grundlagen einer Wahrnehmung von Haydée sind: das Bild einer jungen Frau von natürlicher und gleichzeitig zeitgemäßer Schönheit. Die Konstruktion eines Idealbildes von Frau und darin gleichzeitig die Herausforderung eines begehrenden Blickes.⁵

Spielfelder

Probleme begrifflicher Zuweisungen

Der Film LA COLLECTIONNEUSE präsentiert im Prolog zwar die Schauspielerin oder Figur Haydée als körperliche Evidenz, wirft in dieser frappierenden Offensichtlichkeit jedoch Fragen zur Person und Identität Haydées auf. Von wem ist hier die Rede? Wer ist tatsächlich zu sehen? Wer ist die angekündigte Haydée? Wer oder was ist sie für den Zuschauerblick? Ein Körper, eine Person, eine Figur, eine Schauspielerin?

stellers/ 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.“ Siehe

Taylor, Henry M. / Tröhler, Margrit (1999) „Zu ein paar Facetten der menschlichen Figur im Spielfilm“, in: *Der Körper im Bild: Schauspielen – Darstellen – Erscheinen*, hrsg. von Heller, Heinz B. / Prümm, Karl / Peulings, Birgit (1999). Marburg: Schüren, S. 137-151, hier S. 141. Vgl. Wulff 2006, S. 53ff.

⁵ Dieser Blick wird von Thomas Klein als ‚männlich‘ klassifiziert. Ich weise darauf hin, dass die Genderdimensionen in Rohmers Filmen eine eindeutig heterosexuelle Kultur reproduzieren.

Vgl. Klein, Thomas (2006) „Über das Augenscheinliche hinaus. Eric Rohmer.“, in: *Nouvelle Vague*, hrsg. von Grob, Norbert u.a. (2006). Mainz: Bender, S. 118-129, hier S. 127.

Ungeachtet der hier noch undifferenziert gebliebenen Unterscheidung von Schauspielern und Figuren bietet die folgende Äußerung H.J. Wulffs eine erste Perspektive auf die Bedeutung von Darstellern als Akteuren – also Körper- und Handlungsträgern – für die Wahrnehmung von Schauspielern bzw. Figuren:

„Die Art und Weise, in der eine Person inszeniert ist, liefert den Attributionstätigkeiten des Rezipienten das Material, steuert also den Aneignungsprozess. *Attribution* in einem umfassenden, über die Ursachenzuschreibung hinausweisenden Sinne beschreibt eine rezeptive Tätigkeit, *die den Akteur als handlungsfähiges Wesen in einem intentionalen Feld erfasst, als sinnhaft handelnde Figur konstituiert, ihm Charaktereigenschaften ebenso wie Handlungsmotive zuschreibend*. ‚Charakterisierung‘ ist auf der einen Seite eine Aufgabe für denjenigen, der inszeniert, auf der anderen aber auch eine Tätigkeit des Rezipienten, die sich – im Idealfalle – komplementär zum rezeptiven Angebot verhält.“⁶

Mit Wulff wird hier schon deutlich, dass sich Schauspieler und Figuren nicht allein als Resultate von Inszenierungsstrategien lesen lassen, sondern sich letztlich auch im Zuschauerblick konstituieren.

Sich grundlegend analytisch und theoretisch mit Filmschauspielern zu beschäftigen heißt dann, sich damit auseinanderzusetzen, wie sie als solche sichtbar werden vor der Kamera, in welchem filmästhetischen Feld (hier übertragen auf Wulffs Verständnis vom ‚intentionalen Feld‘) sie inszeniert bzw. erfasst werden. Das bedeutet hier vor allem, sich dem Phänomen ‚Schauspieler‘ als genuin kinematografische Erscheinung durch eine ästhetische Analyse des filmischen Bildes zu nähern.

Der Stand filmwissenschaftlicher Auseinandersetzungen stellt hierfür kein einheitliches Theorie- oder Definitionsmodell zur Verfügung. Dies stellt auch insofern eine Schwierigkeit dar, da international mit divergenten Begriffskonnotationen auf Erscheinungsmodi von Schauspielern auf der Leinwand operiert wird. Dazu gehören die Begriffe der Person, des Charakters, der Figur, der Rolle und vor allem des Schauspielers/ der Schauspielerin. Das französische *figure* (Gestalt, Erscheinung) beispielsweise kann nicht einfach mit dem deutschen

⁶ Wulff 2006, S. 50.

Begriff der *Figur* analogisiert werden, wobei dieser wiederum dem französischen Begriff der *personnage* näher steht.⁷

Aus den Ansätzen, die sich dem Phänomen der Schauspieler im Film nähern, lässt sich bislang herauslesen, dass diese als kinematografische Erscheinungen an und für sich nicht getrennt von anderen filmischen Elementen zu betrachten sind. Ein jeder Ansatz mit seinen Ergebnissen ist also geprägt von der Bestimmung des (filmischen) Bezugsrahmens, in den das Phänomen ‚Schauspieler‘ gesetzt und betrachtet wird.⁸ Eine filmanalytische Auseinandersetzung mit Schauspielern verlangt nach einer bewussten Entscheidung für die filmisch-ästhetischen Bezugsgrößen, mit denen Darsteller und ihre Spielakte in Relation gebracht werden sollen, und innerhalb derer ihre Phänomenologie entwickelt werden kann.

In einem Aufsatz geht Knut Hickethier der Frage nach, wie man über Schauspieler im Film schreiben kann.⁹ Ein Problem, ja direkt Hindernis, scheint für Hickethier bereits die generelle Voraussetzung zu sein, unter der Filmschauspieler in der Analyse zu diskutieren sind: ihr sichtbares Auftreten vor einer Kamera und ihre Bindung an eine Rolle oder Figur. Die Schwierigkeit, sich ihnen zu nähern, liege in deren „doppelten Zeichencharakter“¹⁰: einerseits erscheinen sie als tatsächliche Menschen, andererseits als fiktive Figuren.

Was die Unterscheidung in der Wahrnehmung dieser signifikanten Pole angeht, hat Hickethier Recht. Betrachten wir die junge Frau Haydée: Solange

⁷ Zur Differenzierung des Begriffsapparates siehe Nacache, Jacqueline (2005) *L'acteur de cinéma*. Paris: Armand Colin. sowie

Tröhler / Taylor 1999. und

Blüher, Dominique (1999) „Französische Ansätze zur Analyse der filmischen Figur“, in: *Der Körper im Bild: Schauspielen – Darstellen – Erscheinen*, hrsg. von Heller, Heinz B. / Peulings, Birgit / Prümm, Karl (1999). Marburg: Schüren, S. 61-70. und vor allem

Streiter, Anja (2006) *Jacques Doillon. Autorenkino und Filmschauspiel*. Berlin: Vorwerk 8, S. 105 ff.

⁸ An dieser Stelle sei angemerkt, dass neoformalistische Ansätze hierfür weniger interessant sind, da sie ästhetische Erscheinungen des filmischen Bildes vor allem als Funktionen narrativer Prägung behandeln.

⁹ Knut Hickethier (1999) „Der Schauspieler als Produzent. Überlegungen zur Theorie des medialen Schauspielens.“, in: *Der Körper im Bild: Schauspielen – Darstellen – Erscheinen*, hrsg. von Heller, Heinz B. / Peulings, Birgit / Prümm, Karl (1999). Marburg: Schüren, S. 9-30.

¹⁰ Hickethier 1999, S. 10.

Haydée Politoff als Produktionsteilhabende genannt wird, erscheint sie noch von ihrer Rolle als ‚Haydée‘ und von der diegetischen Ebene des Films getrennt. Im Produktionsmoment ist sie Darstellerin – eine Person, die auch außerhalb des konkreten Films zu existieren scheint. Der Schauspielernamen im Vorspann funktioniert als konstruktiver Verweis auf diese Person. Ihre Beziehung zum aktuellen Film begründet sich in der Aufgabe, dort etwas darzustellen, was sich von der extrafilmischen Person (der Darstellerin Haydée Politoff) unterscheidet.

Hickethier impliziert in seinem semiotisch geprägten Ansatz, dass mit dem Begriff der Schauspieler-Person die empirische Person gemeint ist und gerade dadurch auf eine extradiegetische Ebene verweist bzw. auf dieser anzusiedeln ist. Lediglich das Phänomen der Figur wird dabei als Teil der Diegese verstanden.¹¹

Überdies deutet Hickethier in seiner Gegenüberstellung die Unvereinbarkeit von tatsächlicher Schauspielerin und Rolle an. Schauspieler funktionieren dabei als außerfilmische Referenz mit Zeigecharakter. Sie verweisen auf die jeweilige Rolle oder Figur¹² – was nach meinen Begriffen den Begriff der Darstellerin/ des Darstellers beschreibt.

Allgemein hat Hickethier Recht, wenn er Schauspieler und Figur auf zwei verschiedenen Realitätsebenen ansiedelt. Dabei trennt er jedoch, was als zeitgleiche oder doppelte Präsenz von Darsteller und Figur auf der gemeinsamen

¹¹ Mit diegetischer Ebene ist die fiktionale Ebene des Films gemeint (Diegese). Extradiegetisch meint den empirischen Bereich, einer von der Fiktion des Films differenzierten Realität. Die fiktive Dimension, also die diegetische, meint nicht ausschließlich die Ebene der Story, sondern alle Elemente innerhalb des Films, die dessen fiktive Ebene gestalten. D.h. auch bezogen auf den Dokumentarfilm kann man zwischen diegetischen und extradiegetischen Ebenen unterscheiden.

¹² So impliziert es auch Margrit Tröhler: „Wenn wir einen Spielfilm sehen, so akzeptieren wir als soziale Konvention [...], dass die SchauspielerInnen erfundene, nicht real existierende (fiktive) Figuren verkörpern, Königinnen oder Diebe oder alltägliche NichtheldInnen, die in ihrer Rolle einen Eigennamen tragen und eine Geschichte haben. Für die Zeit des Films kann ihre Welt als real angenommen werden, eine Welt, die ihren eigenen logischen und physikalischen Gesetzen gehorcht und von welcher aus weitere alternative Welten entstehen können (zum Beispiel in einem Film im Film). Wir vergessen dabei dennoch nicht, dass die Figuren SchauspielerInnen sind. Dies zeigt auch die Kritik, die man an ihrem Spiel oder an ihrer symbolischen Rolle, aber auch an der filmischen Inszenierung oder am Drehbuch haben kann, ohne ihre fiktionale Existenz grundlegend in Frage zu stellen.“ Siehe Tröhler, Margrit (2002) „Von Weltkonstellationen und Textgebäuden. Fiktion – Nichtfiktion – Narration in Spiel- und Dokumentarfilm.“, in: *montage a/v*, 11/2 (2002), S. 9-41, hier S. 18f.