

INHALT

EINLEITUNG.....	9
1 EIN SCHAUPLATZ.....	25
Vignette: Die Passage 27 – Der Schauplatz 29 – Wo es ihn nicht gibt ... 30 – ... muss man ihn erfinden 32 – Die Besucher 34 – Demarkationen 38	
2 DIE ZWEI BLICKE.....	43
Vignette: Der Übertritt 45 – Bewegungsspielräume 47 – Das disziplinierte Publikum 50 – Der sistierte Blick 52 – Der mobilisierte Blick 55 – Vignette: Im Saal 58 – Karriere eines Konzepts 61 – Eine Leitdifferenz 63 – Nachgeschichte 68 – Die Räumlichkeiten 71 – Nachleben 74	
3 DAS VERBORGENE SCHAUSPIEL.....	77
Vignette: Suchbewegungen 79 – Die andere Seite 80 – Verdeckung 1: der Vorhang 82 – Verdeckung 2: die Kulisse 86 – Aufdeckung 90 – Transgressionen 92 – Die zwei Partituren 94 – Hinter den Kulissen 97 – Die kommunizierenden Räume 100 – Das wahre Drama 104 – Der konkurrierende Schauplatz 107 – Vignette: Der Vorhang und die Falltür 109	
4 DIE UNHEIMLICHE ARCHITEKTUR.....	114
Das Phantom der Oper 115 – Ein Protagonist 118 – Vignette: Hinter der Tür 121 – Exkurs: Das abwesende Geheimnis 122 – Die geheimnisvolle Architektur 126 – Die dynamisierte Architektur 129 – Die Theatermaschine 133 – Der Theaterspuk 136 – Vignette: Chaney's Geste 138 – Die Phantome des Kinos 140 – Das verdeckte Gesicht 144 – Die Opern des Kinos 148 – Vignette: Der Kronleuchter 151	

5	DIE REDUZIERTER ARCHITEKTUR	155
	Das sedentäre Spektakel 157 – Imitative Praktiken 160 – Vor der Leinwand 165 – Vignette: Das alte Theater 169 – Andernorts 171 – Partizipative Phantasien 174 – Vignette: Die Wiedergänger 177 – Die Leinwand als Grenze 178 – Investigative Phantasien 1 182 – Investigative Phantasien 2 183 – Vignette: In Hollywood 186 – Der modifizierte Blick 188	
6	DER SCHAUPLATZ DER NÄHE	191
	Vignette: Aus der Nähe oder Der Besuch des Leutnants 193 – Das Antichambre 194 – Das höfische Paradigma 198 – Die staffierte Persona 202 – Materialität der Physis 204 – Der Körper des Königs 208 – Vignette: Die zwei Körper 212 – Verhüllte Interessen 214 – Die Transformationen 218 – Rousseaus Skript 220 – Die Bühnen des Inneren 222 – Theater der Intimität 224 – Die vierte Wand 227 – Vignette: Addisons Blick 229	
	Literaturverzeichnis	233
	Filmverzeichnis	249
	Abbildungsnachweise	254

EINLEITUNG

We talk of the cinema killing the theatre, and in that phrase we refer to the theatre as it was when the cinema was born, a theatre of box office, foyer, tip-up seats, footlights, scene changes, intervals, music, as though the theatre was by very definition these and little more.

Peter Brook

»Das Kino«, heißt es in einem Aufsatz von Frieda Grafe, »ist anders als die traditionellen Künste. Zur Auseinandersetzung kommen sie in seinen Bildern vor. Sie ist spannender als seine Geschichten«. ¹ Und eigentlich reichen diese drei Sätze vollkommen aus, um zu skizzieren, worum es im Folgenden geht. Um das Kino, das anders ist als die traditionellen Künste. Um eine dieser Künste: das Theater, und um das Vorkommen des Theaters in den Bildern des Kinos, das als eine Auseinandersetzung vorzustellen ist. Und darum, dass die Auseinandersetzungen, die in den Bildern des Kinos stattfinden, nicht selten spannender sind als seine Geschichten, darunter auch diejenigen, die es über das Theater erzählt.

* * *

Dass es sie erzählt, immer noch, ist auffallend. Die Filmerzählungen vom Theater beginnen spätestens um 1910; sie haben eine erste Hochkonjunktur in den 1920er Jahren; sie setzen sich durch die 1950er, -60er, -70er bis in die Gegenwart fort; und es kommen immer noch weitere hinzu, in den letzten zehn Jahren zum Beispiel *L'ESQUIVE* (F 2003), *STAGE BEAUTY* (UK/USA 2004), *BEING JULIA* (USA 2004), *AKTRICES* (F 2006), *BLACK SWAN* (USA 2010) und *DIE UNSICHTBARE* (D 2011). Es wäre zu viel, wollte man behaupten, dass das Kino obsessiv mit dem Theater befasst sei, aber es ist nicht zu viel, wenn man sagt, dass es nicht ganz vom Theater loskommt und immer wieder zu ihm zurück-

1 Frieda Grafe: Der Mann Murnau. Eine kommentierte Biographie. In: Dies.: Licht aus Berlin. Lang, Lubitsch, Murnau. Berlin 2003, S. 85-132, S. 86.

kehrt: als gäbe es dort noch etwas zu entdecken, oder als existierte in der Beziehung dieser neueren zu dieser älteren Kunst etwas, das nach wie vor nicht zu Ende gebracht ist, nicht geklärt. Was aber hätte das Kino mit dem Theater zu klären? – Im Theater, das in den Filmen, die hier behandelt werden, aufgesucht wird, kinematografisch durchquert, aus unterschiedlichen Positionen und Blickwinkeln erfasst?

Dokumentiert, aufgearbeitet ist eine Geschichte der Auseinandersetzung zwischen Theater und Kino, die vor allem eine Diskursgeschichte ist und ihre großen Schauplätze in den (Anti-)Kinodebatten der Jahre um 1910 und dann in den filmtheoretischen Entwürfen der 1920er und 1930er Jahre hat. In erster Linie handelt es sich dabei um eine Geschichte der Schriften: Pamphlete, gegen das Kino und zur Verteidigung des Theaters; Manifeste, gegen eine als veraltet dargestellte Theaterästhetik und für eine neue Kunst des mobilisierten Blicks; programmatische Texte, Polemiken, Abgrenzungsbewegungen, ihr vorläufiges Resümee vielleicht der in drei Fassungen (1936, 1937, 1947) veröffentlichte Text Erwin Panofskys über »Stil und Medium im Film«. ² Und auch wenn dieser Text die Auseinandersetzung nicht unbedingt beendet (André Bazin publiziert seine Aufsätze zu Theater und Kino um 1950, Susan Sontags Essay über Theater und Film erscheint 1965), markiert er doch etwas wie eine Zäsur. Um es in Anlehnung an Grafes Bemerkung zu formulieren: Das Vorkommen des Theaters in den Schriften der Filmtheorie ist in den Jahren nach 1935, 1940 deutlich rückläufig. Auf der Leinwand hingegen ist es das nicht, und die Theaterentwürfe des Kinos zu untersuchen heißt auch, sich mit dieser Verschränkung eines nachlassenden und eines anhaltenden Vorkommens zu befassen.

* * *

Was darin nicht zu sehen ist: eine Ablösung oder eine Fortsetzung. Die Aushandlungen auf dem Schauplatz der Leinwand ›ersetzen‹ nicht einfach die auf dem Schauplatz der Schrift, ebenso wenig wie die Filmemacher die Auseinandersetzung mit dem Theater von der Filmtheorie ›übernehmen‹. Wenn ab 1920, 1922 das Theater als Gegenstand der Abgrenzung in den Fokus von (durchaus unterschiedlich positionierten) Filmtheoretikern gerät, hat das Kino bereits seit einer Weile damit begonnen, Geschichten über Theaterarbeit, -aufführungen und -schau-

2 Erwin Panofsky: *Stil und Medium im Film*. In: Ders.: *Stil und Medium im Film & Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers*. Frankfurt am Main 1991, S. 19–57.

spieler zu erzählen. Und wenn nach 1940 die Zahl der Schriften über das Verhältnis von Theater und Kino, Bühne und Leinwand zurückgeht, bedeutet das nicht, dass die Zahl der ›Theaterfilme‹ (ein provisorischer Begriff) auffallend zunehmen würde.

Worum es sich ebenfalls nicht handelt: eine Bebilderung. Es ist richtig, dass einzelne Spielfilme sehr gut dazu verwendet werden können, historische und aktuelle Theaterkonzeptionen (Debatten um die Schauspielerpersona, Rezeptionstheorien, etc.) zu illustrieren. Indes ist die Illustration selten bruchlos und in vielen Filmen eben überhaupt keine Illustration, sondern Ergebnis einer Verschiebung und Verdichtung, aus denen Bilder und Szenarien hervorgehen, deren Verhältnis zu den Theorieerzählungen sich alles andere als einförmig gestaltet. Eine gewisse »Rücksicht auf Darstellbarkeit«³ ist immer auch in jenen Filmerzählungen am Werk, die sich auf das Theater beziehen.

Eine Geschichte des Nachlebens: Um zu beschreiben, was ich (in Ausschnitten) untersucht habe, ist dies wahrscheinlich der beste Begriff. Eine Geschichte der verdeckten Inhalte, die allererst als solche zu identifizieren sind. Dann: eine Geschichte der Nachwirkungen, als deren deutlichstes Zeichen vielleicht die Rekurse des Kinos selbst gelten können. Auch: eine Geschichte, zu deren Kennzeichen es gehört, dass sie zu keinem Ende kommen will, sich immer noch ein wenig fortzusetzen scheint, während gleichzeitig nicht genau festzustellen ist, wann sie begonnen hat oder sich von einer parallelen oder komplementären Geschichte in eine andere verwandelt. Schließlich: eine Geschichte, der sich ein Moment des Unheimlichen beimischt, Wiederholungen, manchmal eine unvermutete Wiederbegegnung, wie sie auch in Traumerzählungen gelegentlich zugemutet wird.

Ein Wort zu den Filmen. Unter den Kinofilmen, die von Theaterarbeit, -aufführungen, -schauspielern handeln, gibt es einige sehr bekannte. *TO BE OR NOT TO BE* (USA 1942) von Ernst Lubitsch gehört dazu, ebenso *J.L. Mankiewicz's ALL ABOUT EVE* (USA 1950), an französischen Filmen etwa Marcel Carnés *LES ENFANTS DU PARADIS* (F 1943/45) oder François Truffauts *LE DERNIER MÉTRO* (F 1980), unter den sogenannten Autoren- und Independent-Filmen *PERSONA* (SW 1966) von Ingmar

3 Vgl. Sigmund Freud: Die Traumdeutung. Mit einem Nachwort von Hermann Beland. Frankfurt am Main 1991, S. 341. (Den Begriff hier zu verwenden, heißt natürlich, ihn zu appropriieren. Inwieweit das Theater als das Verdrängte des Kinos behandelt werden könnte, und ob die Theaterdarstellungen im Spielfilm als Produkt einer ›Zensur‹ zu betrachten wären, die den Verschiebungs- und Verdichtungsprozess allererst in Gang setzt, ist eine Frage, die über den Rahmen dieser Einleitung hinaus führt.)

Bergman und *OPENING NIGHT* (USA 1977) von John Cassavetes, aus dem Arthouse-Bereich *TODO SOBRE MI MADRE* (SP 1999) von Pedro Almodóvar.

Manche dieser Filme gelten als Meisterwerke oder als Klassiker. *PERSONA* etwa erscheint seit vierzig Jahren immer wieder auf der »10 Best Films of All Times«-Liste der britischen Filmzeitschrift *Sight and Sound*. *ALL ABOUT EVE* und der Marx Brothers-Film *A NIGHT AT THE OPERA* (USA 1935) finden sich auf der aktuellen, vom American Film Institute herausgegebenen »Top 100 List«. *TO BE OR NOT TO BE* und *LES ENFANTS DU PARADIS* sind beide in der Monographien-Reihe der BFI (British Film Institute) Classics vertreten. Ebenso wird *TO BE OR NOT TO BE*, wie übrigens auch *TODO SOBRE MI MADRE*, im viel diskutierten deutschen BPB-Filmkanon für den Schulunterricht aufgeführt. Aber dieses Buch ist keine Arbeit über Meisterwerke, sondern eine Arbeit über Filme, die das Theater als Setting und Gegenstand gewählt haben. Zwischen 1909 (in diesem Jahr dreht D.W. Griffiths den Film *A DRUNKARD'S REFORMATION*) und 2009, 2010, 2012 (*BLACK SWAN*, *DIE UNSICHTBARE*) sind das eine ganze Reihe, und es sind durchaus nicht immer die besten oder die bekanntesten.⁴

Kennzeichnend für das Filmverzeichnis dieser Arbeit ist also eine gewisse programmatische Unterschiedslosigkeit. Ich habe über einen Zeitraum von ungefähr vier Jahren versucht, möglichst viele Filme zu sichten, die etwas mit Theater zu tun haben, wobei »zu tun haben« zunächst nicht mehr beschreibt als eine Minimalanforderung an den Filmplot oder das -setting. Geschichten über eine Theatergruppe oder eine Theaterproduktion. Sprechtheater, Oper, Variété, Revue als Kulisse einer Filmerzählung. Theaterschauspieler als Protagonisten; Theaterarbeit als Folie oder Hintergrund für einen Plot, in dem es um alles mögliche Andere gehen kann. Wie alle Verzeichnisse ist auch dieses unvollständig, doch umfasst es inzwischen immerhin mehr als 120 Filme; und was der amerikanische Filmwissenschaftler David Bordwell über die 100 Fallbeispiele seiner groß angelegten Untersuchung über das klassische Hollywood-Kino schrieb – »[a]t least four-fifths of the sample, however,

4 Manche allerdings haben eine gewisse Bekanntheit dadurch erlangt, dass sie als spektakulär ungelungen gelten. Es gibt nicht allzu viele Filme, die im ebenso demokratischen wie idiosynkratischen Punktesystem der Internet Movie Data Base (www.imdb.com) mit zwei Punkten oder weniger bewertet worden sind. Auf der Filmliste dieser Arbeit finden sich davon mindestens zwei, nämlich Greydon Clarks *DANCE MACABRE* (USA 1989) und Darwin Knights *THE PHANTOM OF THE OPERA* (USA 1991).

constitute a body of fairly obscure productions ranging across decades, studios, genres«⁵ – trifft auf die vorliegende Sammlung ebenfalls zu.⁶

Obskure Filme, kuriose Filme. Ebenso: halb vergessene (immerhin aber noch erhältliche und verfügbare) Filme, sowie: Filme aus verschiedenen Jahrzehnten und Genres, von verschiedenen Studios ohnehin und hier außerdem aus verschiedenen Filmindustrien und -ländern, wenngleich mit Fokus auf das westliche Kino (was dann eben auch heißt: auf westliche Theaterformen und Theatermodelle). Es ist eine ziemlich heterogene Sammlung, die hier akkumuliert worden ist; eine typische Sammlung insofern, als sie durchaus Verstreutes zusammen bringt, darunter nicht wenige Gegenstände, denen etwas wie ›Wert‹ ausschließlich in Konstellationen mit anderen Gegenständen zuwächst.⁷

* * *

Wenn man über einen Zeitraum von vier Jahren mehr als 100 Film-erzählungen über das Theater ansieht, so fällt ziemlich bald auf, dass sie bestimmte Ähnlichkeiten aufweisen. Natürlich nicht alle mit allen oder alle gleichermaßen, aber doch mehr als punktuelle Verbindungen oder solche, die sich auf das Werk eines Regisseurs (Renoir, Ophüls, Bergman) oder auf ein Sujet (›die Varietébühne‹, ›der Theaterbesuch‹) beschränken. Eher handelt es sich um motivische Affinitäten, die bis in aktuelle Produktionen immer wieder auftreten, und die mit dem, was in anderen Fällen als ›genretypische Motive‹ bezeichnet würde, insofern nicht gleichzusetzen sind, als sich die Theaterdarstellungen des Kinos über diverse Genres und Filmtypen verteilen. (Das historische Pastiche – George Sidneys SCARAMOUCHE oder Richard Eyres STAGE BEAUTY. Der Kriminalfilm – Alfred Hitchcocks MURDER oder STAGE FRIGHT. Der Horrorfilm – Dario Argentos OPERA sowie die meisten der fünfzehn oder mehr Versionen von THE PHANTOM OF THE OPERA.

5 David Bordwell: *An excessively obvious cinema*. In: Ders./Janet Staiger/Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. London, Melbourne, Henley 1985, S. 1–11, S. 10.

6 Was sich in dem *sample* von Bordwell, Staiger und Thompson dokumentiert, sind im Wesentlichen zwei Absichten. Die erste: eine Filmauswahl nach den Kriterien von Genre, Epoche, Œuvre, Autor, etc. zu umgehen. Die zweite: An die Stelle der Meisterwerke und Bestenlisten ein Korpus zu setzen, das zu einem großen Teil aus Filmen jener Sorte besteht, die Bordwell als »ordinary film« bezeichnet. Vgl. Bordwell: *An excessively obvious cinema*, S. 9f.

7 Indes scheint gerade das ein Kennzeichen des Sammlerobjekts zu sein. Vgl. Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk. Erster Band (Konvolut H)*. Frankfurt am Main 1983, S. 279.

Das Melodrama – Rouben Mamoulians APPLAUSE oder Mankiewicz's ALL ABOUT EVE. Die kinematografische Auseinandersetzung mit dem Theater verläuft quer durch die Genres und Kategorien, und was ansonsten vielleicht ›Theaterfilm‹ hieße, partizipiert an sehr verschiedenen Inszenierungs- und Erzählformen.)

Keine typischen Motive also, eher ein Szenario der Korrespondenzen und Reprisen. Nicht so sehr ein Repertoire (das dann Mal für Mal vollständig aktiviert würde) oder eine Sammlung motivischer Versatzstücke (die in sich unverändert blieben), sondern etwas, das in Anlehnung an Aby Warburgs Konzept von Wiederkehr und Nachleben als ein Ensemble von *Theaterformeln* zu bezeichnen wäre: Motive von einem auffallend »repetitiven und stereotypen Charakter«,⁸ wiederkehrende Formen der *Mise en scène* von Theater auf der Leinwand. Mit den Pathosformeln Warburgs teilten solche filmischen Theaterformeln die Eigenschaft, dass in ihnen die Erinnerung an andere Bilder (hier: Szenen, Einstellungen; Fragmente einer Geschichte der kinematografischen Theaterentwürfe) aufscheint und mit der Erinnerung die Idee einer »mnestischen Ladung«,⁹ die nicht auf das Stereotyp oder die ikonografische Referenz beschränkt ist.

Die wiederholten Bewegungen des Erzählkinos in, durch die Räumlichkeiten der Hinterbühne sind Teil dieser *Mise en scène*. Sie ereignen sich ziemlich häufig, sie begleiten den Vorgang des Erzählens, ohne besonders markiert oder ausgestellt zu werden. Und vielleicht ist es gerade die Beiläufigkeit dieser Bewegungen, die, früher oder später, die Frage entstehen lässt, welche Bedeutung die Hinterbühne für jene Auseinandersetzungen haben könnte, die sich mit dem Vorkommen des Theaters im Kino verbinden.

* * *

Zu den Theaterformeln des Kinos gehören: Die Figur der Theaterschauspielerin (der Blick auf diese Figur: Verkennung, Verzauberung, oft in einer Konstellation sekundärer Beobachtung an einer anderen Filmfigur exemplifiziert). Die Strukturen des Double Plot im Spektrum von einfachen Verdoppelungen bis hin zu intrikaten Faltungen und Korrespondenzen. Der Bühnentod, der, gespielt oder nicht gespielt, einen Grenzfall im Innersten einer mehrstelligen *Mise en scène* (Film, Theater) markiert.

⁸ Giorgio Agamben: *Nymphae*. Berlin 2005, S. 13.

⁹ Agamben: *Nymphae*, S. 22.

Der Illusionsbruch auf offener Szene. Der Einbruch der außertheatralen Realitäten in die Bühnenhandlung aus der Richtung der Kulissen oder des Zuschauerraums. Die kleinen Spiele mit dem Theatervorhang. Und Einige mehr.

Es sind eine ganze Reihe von Formeln, die sich in der Sichtung von 120 Filmen über das Theater identifizieren lassen; manche davon, etwa der Blick auf die Schauspielerin oder die Variationen des Bühnentods, sind besonders prominent, wenn auch kaum so häufig anzutreffen wie der Rekurs auf die Hinterbühne, die als zweiter Schauplatz gegenüber der offenen Szene profiliert wird. Und wenn sich diese räumliche Formel (denn offenbar handelt es sich um eine solche) von den anderen abgrenzen lässt, dann nicht notwendig, weil sie ›komplexer‹ wäre (sie ist es nicht), sondern weil sie für die Aushandlungen um die Beziehung zwischen Theater und Kino von grundsätzlicherer Bedeutung ist als jene Motive und Repetitionen, die ebenfalls zum Repertoire der Theaterdarstellung im Kino gehören.

Was sich tatsächlich behaupten lässt: dass vom Einsatz dieser Formel alle anderen abhängen. Dass es sich um eine konstitutive Formel handelt, da sich mit ihr eine Setzung verbindet, die das ganze Feld der Wahrnehmung strukturiert, rekonfiguriert, im Zeichen jener Zweiteilung, die die Sphäre theatraler Aktivität nach Darstellung des Kinos auszuzeichnen scheint.

* * *

Zwei Sphären oder mehr. (Das Theaters auditorium in jedem Fall als ein gegenüberliegender Raum, der als Sphäre der Zuschauer definiert ist.) Eine Vorder- und eine Rückseite der Bühne, eine offene und eine verdeckte Szene, Trennungen, Grenzziehungen, Blickverhältnisse im Antagonismus von Einblick und Abschirmung, das Theater als Ensemble von einsehbaren und nicht einsehbaren Orten, und alle weiteren Dichotomien aus dieser einen entwickelt, zumindest aber durch sie darstellbar gemacht und fassbar.

Eine Denkfigur von Raumverhältnissen, so könnte man es nennen. Zugleich aber immer auch: ein Entwurf, ein architektonischer Bezugsrahmen, da der Blick auf das Setting der Backstage die Evokation einer konkreten Raumordnung beinhaltet. Wo eine Hinterbühne ist, ist auch eine Bühne und zwischen der Hinterbühne und der Bühne eine Sichtschranke, die in Gestalt von wechselnden Kulissen auftritt und sich nach vorne im Theatervorhang verdoppelt, der wiederum, knapp hinter

der Rampe eingezogen, die Trennung zwischen dem Aktionsraum der Schauspieler und demjenigen der Theaterzuschauer markiert. Als würde das Theater immer noch so aussehen. Oder als sähe man es im Kino am liebsten so: nicht nur als einen Schauplatz der roten Vorhänge und gepolsterten Parkettsitze, der Operngläser und der Kristalllüster an der Decke, sondern als einen Ort der sorgfältig abgeteilten und umgrenzten Sphären – eine Architektur, die spezifische Konditionen für die Betätigung des Blicks schafft.

* * *

Und sicher ist diese Architektur nicht in allen Filmen anzutreffen, ebenso wie es Filme gibt, in denen sie zwar ›vorkommt‹, aber auf veränderte Weise bespielt wird, wie es etwa in Louis Malles *VANYA ON 42ND STREET* (USA 1992) geschieht. Diese filmische Adaption von Tschechows Drama *Onkel Wania* erscheint in der Maske einer Theaterprobe, die in einem alten Theater in der Nähe des New Yorker Broadway nicht auf der Bühne stattfindet, sondern im halb verfallenen Zuschauerraum, in dem mit Stühlen und einigen Bänken etwas wie ein Probenbereich markiert wird. An die Stelle einer Ordnung des Davor / Dahinter, der Auf- und Abgänge, der Bewegung aus der Bühnenrolle und wieder zurück behauptet *VANYA ON 42ND STREET* das hermetische Szenario eines von den Zuschauern der Probe und den Schauspielern gleichermaßen besetzten Ortes, der für die Dauer des Theater-Spiels kein Außen (auch: kein Anderes) mehr kennt.

Oder man verzichtet auf das Theater, das Theater als Modell und Aufführungsort, was ungefähr das Programm eines Films wie *AL PACINO IS LOOKING FOR RICHARD* (USA 1998) beschreibt. Ebenfalls in New York gedreht, handelt es sich hier im Gegensatz zu *VANYA* um eine *Mise en scène* der permanenten Ortswechsel: kreuz und quer durch Manhattan, von New York nach London, von Straßenszenen zu Innenräumen zu Gartenanlagen, etc. *LOOKING FOR RICHARD* ist ein exploratives Unternehmen, ausdrücklich inszeniert als eine Suchbewegung (Kartografie statt Topologie); die theatrale Raumordnung findet sich dabei ersetzt durch eine Praxis des Mapping, in der ein Theaterbau wie das New Globe nur als eine Station unter anderen figuriert.

Oder man lässt Theater spielen und hält dabei an der Idee eines Geschehens ›im Hintergrund‹ und ›im Verborgenen‹ fest, ohne noch dasselbe zu meinen wie jene Filmerzählungen, die die Vorgänge auf offener Szene mit den Vorgängen an abgeschirmten Schauplätzen kon-

trastieren. In manchen Filmen des Regisseurs Jacques Rivette (etwa *OUT 1*, *LA BANDE À QUATRE*, *L'AMOUR PAR TERRE*) wird sehr viel Theater gespielt, ziemlich viel Zeit mit Theaterproben oder Theaterarbeit verbracht, während zugleich irgendetwas anderes seinen Gang zu gehen, sich vorzubereiten scheint: ein Verbrechen vielleicht, vielleicht auch eine Verschwörung, die jedoch für den einzelnen Film vor allem im Modus der Andeutung existiert. Aufgeklärt, auch nur manifest gemacht, werden diese Plots im Hintergrund so gut wie nie (was im Übrigen auch auf die Verschwörungsszenarien in anderen Rivette-Filmen zutrifft); entsprechend die labyrinthische oder spukhafte Struktur Rivettescher Settings, in die erst mit *VA SAVOIR* (F 2001) ein Theaterentwurf mit Vorhang, Rampe, Proszenium, Theatergarderobe und Backstage eingereicht wird.

* * *

Was sich an diesen und anderen Filmen zeigen ließe: dass das Theater der Vorhänge und Hinterbühnen nicht überall anzutreffen ist; dass ›Theater‹ immer wieder auch unter anderen Bedingungen ins Bild gesetzt werden kann; dass es nicht notwendig von diesen Elementen abhängt, weder auf der Leinwand noch in seiner Existenz außerhalb des Kinos, und dass zumindest Versuche existieren, die bekannte Raumordnung in andere Topologien aufzulösen. Die Versuche finden sich keineswegs nur im Kino, wo zwischen ›Theater‹ als Suchbewegung und ›Theater‹ als Verschwörungsszenario gelegentlich Konstellationen entworfen werden, die von der beschriebenen Ordnung abweichen. Sie finden sich ebenso im Theater selbst: in den Konzepten der historischen Theateravantgarden, die fast immer auch Konzepte zu einer Re-Organisation des Theater-raumes sind,¹⁰ seit den 1960ern in Ortswechselln und Entgrenzungsbe-wegungen sowie, für das zeitgenössische Theater, in unterschiedlichen Ansätzen, sich in der bestehenden Theaterarchitektur neu einzurichten.¹¹ Es gibt etwas wie eine moderne Tradition von alternativen Entwürfen des Theaterraumes, der gegenüber die Theaterdarstellungen in Filmen von *STAGE DOOR* (USA 1937) bis *BEING JULIA* (USA 2004) durchaus

10 Drei historische Beispiele: Die Bauhaus-Bühne nach den Entwürfen von Walter Gropius, das Totaltheater von Moholy-Nagy, die Bühne des Futuristischen Theaters. Zu den Raumkonzepten der Theateravantgarden um 1900 vgl. Silke Koneffke: *Theater Raum. Visionen von Theaterleuten und Architekten*. Berlin 1999.

11 Drei aktuelle Beispiele: Die Bühnenkonzeptionen der Wooster Group, in denen zwar ein Bereich *off stage*, aber kein verdecktes Geschehen mehr existiert; Bert Neumanns Raum-Installationen für Frank Castorfs Inszenierungen an der Volksbühne Berlin; die ›Video Walks‹ von Janet Cardiff durch das Berliner Theater Hebbel am Ufer.

rückwärtsgewandt erscheinen. Gegen die Tendenz zur Entwicklung, Erneuerung theatraler Raumkonstellation setzt das Kino eine andere Tendenz, die zum Anachronismus.

Anachronismen: Es ist auffallend, dass in Filmen von NANA (F 1926) bis FARINELLI (F/I/B 1995), von LES ENFANTS DU PARADIS (F 1943/45) bis STAGE DOOR (USA/UK 2004) eine gewisse Vorliebe für das Theater der Vergangenheit dominiert, das heißt: für historische Theaterepochen, die ihrerseits den Rekurs auf spezifische Theatermodelle plausibilisieren. Diese Vorliebe ist nicht auf eine Filmkultur (›Mainstream‹) oder eine Filmindustrie zu beschränken, so wie sie sich auch filmhistorisch nicht eingrenzen lässt und stattdessen in älteren Filmen ebenso anzutreffen ist wie in Produktionen aus den allerletzten Jahren. Um nur einige Beispiele zu nennen: TOPSY-TURVY (UK 1998) und Esther Kahn (F/UK 2000) situieren ihre Theatererzählungen im viktorianischen London des ausgehenden 19. Jahrhunderts, STAGE BEAUTY (USA 2004) und THE LIBERTINE (UK 2004) die ihren im London der Restaurationszeit; MOULIN ROUGE (USA 2001) ist ein Pastiche des Paris um 1900, das jüngste Remake von PHANTOM OF THE OPERA (USA 2004) erhebt denselben Anspruch, und die Epoche von MARQUISE (F 1998) und LE ROI DANSE (F 2002) ist die Zeit des Grand Siècle.

Das Kino, so wäre man versucht zu sagen, präferiert das Theater so, wie es einmal war, und, wo es nicht so gewesen ist (denn der Begriff des Anachronismus bezeichnet hier nicht einfach eine ›überwundene‹ Vergangenheit, sondern eine, zu der ein anhaltendes Projektionsverhältnis besteht), ein Theater, das es erlaubt, im Spektrum einer Darstellung von verschiedenen Theaterepochen und Theaterformen an einer Grundkonfiguration des theatralen Raumes nach dem Muster: Hinterbühne, Kulisse, Bühne, Vorhang, Rampe (auf der anderen Seite der Rampe dann das Theaterpublikum) festzuhalten.

* * *

Warum also diese Konfiguration des Theaters? – dieses Bild des Theaters, das zugleich eine Setzung ist? – diese Setzung, die auch die von Positionen, Blickachsen, Sichtschranken beinhaltet, deren sich das Theater selbst zu entledigen sucht, hin und wieder jedenfalls, und deren sich das Kino so insistent erinnert?

Ich habe versucht, diese Frage zu beantworten, indem ich mich damit befasst habe, was die anachronistische Konfiguration zu implizieren scheint. Die Konfiguration und die Bewegungen, in denen das Kino sie

erschließt und zugleich restituiert, denn man kann nicht genug betonen, dass die Arbeit des Kinos in den hier untersuchten Filmen auch darin besteht, eine Raumordnung zu perpetuieren. Eine alte Ordnung, wenn man so will, ein Schema, das auch; operatives Schema darin, dass es bestimmte Formen der kinematografischen *Mise en scène* allererst ermöglicht, denn sicher wird das Vorkommen des Theaters in den Bildern des Kinos zu einem nicht geringen Teil durch die topografischen Setzungen determiniert, und die Theatererzählungen wären andere, würde darin nicht eine räumliche Konstellation fort- und nachwirken.

Ich habe also über die Hinterbühne im Film geschrieben. Zuallererst darüber, wie sie in verschiedenen Filmen als Schauplatz etabliert wird, darüber, dass es sich um einen erstaunlich häufig auftretenden Schauplatz handelt, und über die Beobachtung, dass die Hinterbühne gerade in den wiederkehrenden Filmerzählungen von Übertritten und privilegierten Einblicken als ein exklusiver, konstitutiv abgeschirmter Ort etabliert wird. (Kapitel 1. Ein Schauplatz) Dann über die Beobachtung, dass sich hinter der kinematografischen Unterscheidung zwischen den Figuren, die in den Bereich der Backstage Einblick erhalten, und denjenigen, denen dieses Privileg nicht gewährt wird, eine zweite, grundsätzlichere Unterscheidung zu verbergen scheint, nämlich die zwischen dem auf ein bestimmtes Sichtfeld beschränkten Blick der Theaterbesucher im Parkett und der sekundären Mobilität jener Zuschauer, die im Saal eines Kinos sitzen und an den Blick-Bewegungen der Kamera partizipieren. Es gibt vermutlich keine Differenz, die in den ästhetischen Abgrenzungen der frühen Filmtheorie eine größere Rolle gespielt hat als die Gegenüberstellung dieser beiden Blicke. Aber wenn es mir gelungen ist, gewisse Korrespondenzen zwischen den verdeckten Differenzierungsbewegungen des Erzählkinos und den Blick-Konzeptionen in den Texten der Filmtheorie von Vertov bis Panofsky aufzuzeigen, so wird dabei zugleich deutlich, dass es sich um eine keineswegs abbildlich organisierte Korrespondenzbeziehung handelt. (Kapitel 2. Die zwei Blicke)

Mit dem Schema der Blicke verbindet sich das Schema der Schauplätze. Zunächst die Gegenüberstellung von zwei Handlungsorten, von denen der erste – die Bühne – für den allgemeinen Blick geöffnet ist, der zweite hingegen – die Hinterbühne – nur für den Blick einzelner Filmfiguren und eben den der Filmzuschauer. Teil dieses Schemas ist der Status des zweiten Handlungsortes als ›andere Seite‹ des Theaters, die, abgeschirmt, sichtbar verdeckt, wie selbstverständlich als der Schauplatz der eigentlich bedeutungsvollen Vorgänge instituiert wird. Was hier interessiert, ist die Produktion des Blick-Begehrens aus einer

»Toposformel«,¹² die in den Theaterdarstellungen des Kinos implizit vervielfältigt wird, die Analogisierung von Theatervorhang und Theaterkulisse, schließlich der Zusammenhang zwischen der theatralen Raumordnung und dem investigativen Momentum der Filmerzählung sowie der zwischen Verdeckung und Geheimnisversprechen. (Kapitel 3. Das verborgene Schauspiel)

Beide: die Verdeckung und das Geheimnisversprechen, gehören zu den Themen eines Theaterromans, an dem mich zunächst interessiert hat, dass er im Jahre 1910 publiziert wurde, zu einem Zeitpunkt also, zu dem die Institutionalisierung des Kinos so weit fortgeschritten war, dass die mutmaßlich drohende Verdrängung des Theaters erstmals zum Gegenstand von »Kinodebatten« werden konnte. Die Entstehung der Geheimnisfiktion aus der Architektur eines Theatergebäudes, die Verbindung von Geheimnisvermutung und theatraler Machination, die Jagd nach dem Geheimnis, ihre räumliche Präfiguration sowie ihre konstitutive Unabschließbarkeit habe ich in einer Lektüre des Romans – es handelt sich um Gaston Leroux' *Das Phantom der Oper* – nachzuzeichnen versucht. Was dann, in einer Art Postskriptum, ebenfalls nachgezeichnet wird, ist die Geschichte der ziemlich obsessiven Beziehung, die das Kino zu diesem Roman entwickelt: das Nachleben des Theater-/ Opernspuks auf der Leinwand und die Verkennungen und Verschiebungen, die seine Wiederkehr quer durch eine Geschichte von mehr als fünfzehn Adaptationen von *Spuk im Opernhaus* (D 1916) bis *Phantom of the Opera* (USA 2004) begleiten. (Kapitel 4. Die unheimliche Architektur)

Und ich habe mich gefragt, was es bedeuten könnte, wenn die Konstellation der Verdeckung tatsächlich verabschiedet wird und an die Stelle der Theaterarchitektur eine andere tritt, die ihr nur noch bis zu einem bestimmten Punkt ähnlich ist. Das Theatergebäude als Repräsentationsbau, Ereignisarchitektur, Manifest der Ausstattungskunst, ist bekanntlich das *imitabile* der frühen Kinoarchitektur gewesen, doch finden die imitativen Praktiken ihre definitive Grenze an der Leinwand, die der Bühne nicht ähnelt, und hinter der sich nichts mehr befindet – jedenfalls kein zweiter Schauplatz, auf den Phantasien von geheimer Aktivität und von verborgenen Geheimnissen noch zu projizieren wären. Dieser konstellative, architektonische Verlust affiziert das Kino, was sich am deutlichsten dort zeigen wird, wo es von sich selbst, seinen eigenen Akteuren und Entstehungsprozessen handelt. Es ist nicht so, dass die

12 Gabriele Brandstetter: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*. Frankfurt am Main 1995, S. 30.

Phantasien der Partizipation und die Fiktion des investigativen Blicks mit dem Verschwinden der Hinterbühne beendet wären. Aber sie konfigurieren sich buchstäblich anders, so dass das Dispositiv des Blicks dahinter (›hinter die Kulissen‹) durch ein anders Dispositiv abgelöst wird. (Kapitel 5. Die reduzierte Architektur)

Auf dem Schauplatz des Theaters hingegen bewegt er sich hinter die Kulissen – immer noch, nach wie vor, als ginge es darum, die verlorene Sphäre der Backstage wenigstens auf der Leinwand zu restituieren. Unter den verschiedenen Orten, die dieser Sphäre angehören (die Kulissengänge, die unmittelbare Hinterbühne, das ganze Betriebssystem eines Theaterhauses mitsamt seinen Werkstätten und Büros), ist die Theatergarderobe derjenige, der auf das Kino die größte Anziehungskraft auszuüben scheint. Und es könnte sein, dass diese besondere Kraft ihre Ursache darin hat, dass die Theatergarderobe (und was im Film an Handlung und Drama dort ansiedelt wird) durchaus nicht ›das Andere‹ des Theaters darstellt: jenen Ort, an dem endlich die Kostüme abgelegt werden und alle Maskerade ein Ende hat, sondern ein liminales Setting zwischen innen und außen, zwischen Maskerade und Demaskierung, zwischen ›Theater‹ und allem, was dem Kino kein Theater ist. Die Garderobe ist ein Ort der Ambivalenz, auch jener Ambivalenz des Blicks, den das Kino auf die Gestalten des Theaters richtet, halb verführt, halb distanziert, selten ohne eine gewisse ostentative Skepsis und mit unterschiedlichen Folgen für die Figuren, die in der filmischen Erzählung als Bewohner der Theatergarderobe auftreten. (Kapitel 6. Der Schauplatz der Nähe)

* * *

Dieses Buch hat dem Kino mehr zu verdanken als dem Theater, aber auch dem Theater schuldet es viel; und es ist, mehr als zunächst abzusehen war, selbst das Dokument einer konstellativen Interessenlage. Anders als manche der Entwicklungen, die ich in den folgenden Kapiteln beschreibe, lässt sich das Faszinationsverhältnis, von dem *Backstage* geprägt ist, relativ präzise datieren: auf meine Begegnung mit dem Film *TO BE OR NOT TO BE*, den ich im Alter von fünfzehn Jahren zum ersten Mal und seitdem ungefähr zwanzig weitere Male gesehen habe. (Der einzige Film, dessen Dialoge ich vermutlich auswendig kann.) Das Projekt wiederum, aus dem meine Habilitationsschrift und später dieses Buch geworden ist, hat seinen Anfang in einem Seminar vom Sommer 2002, in dem ich erstmals auf die Häufigkeit aufmerksam wurde, mit der die Theatergarderobe in bestimmten Spielfilmen auftaucht.

Und weil ich zwar gerne alleine ins Theater oder ins Kino gehe, sich aber im Alleingang weder ein Seminar machen, über das Theater und das Kino nachdenken, noch ein Buch über beides schreiben lässt, habe ich für *Backstage* mehr Menschen zu danken, als sich in ein paar Zeilen zusammenfassen lässt. Zu ihnen gehören: Matthias Rothe, Stefani Sonntag, Christoph Asendorf und Werner Schiffauer an der Viadrina in Frankfurt (Oder). Andreas Platthaus, Beate Söntgen, Alexa Färber, Björn Quiring vom Graduiertenkolleg *Repräsentation-Rhetorik-Wissen*. An der FU Berlin Hans-Friedrich Bormann, Isa Wortelkamp, Bettina Brandl-Risi und Gabriele Brandstetter. An der LMU München Christopher Balme, Fabienne Liptay und Tatiana Kurancheva. Die Studierenden der Seminare *Theater und Film* an der Viadrina, *Backstage* an der FU Berlin und der Exkursion zum Festival *Steirischer Herbst* an der LMU. Meine GutachterInnen Katharina Sykora und Lutz Ellrich. Sigrid und Christiane Zschauer für *TO BE OR NOT TO BE* und manches andere. Meine Schwester Silke Diekmann für lange Filmabende und ebenfalls für manches andere. Birgit Kohler, Michael Baute, Volker Pantenburg und Simon Rothöhler für ihre Art, das Kino zu denken und darüber zu schreiben. Gesa Schitthelm, Mogi Vollhardt, Marion Müller, Ilka Schaumberg, Friedrich List und Wolfgang Horn für ihre Freundschaft und Unterstützung. Annemarie Matzke und Jens Roselt für eine wirklich gute Idee. Kristin Hoell für das Coverfoto aus ihrer wunderbaren Serie *Exit Being*. Ekkehard Knörer für sehr viele Besuche im Kino und im Theater, für Filmtipps und Vorschläge, für die besseren Formulierungen, für seine Texte und dafür, dass er da ist.