

Julian Neckermann

Zum Körper wird hier die Zeit oder: Das Mumien-Bild – Kino 3

Zusammenfassung: Dieser Artikel will die Potenziale und Begriffe, die Roland Barthes für die Fotografie festgelegt hat, für den Film öffnen und somit einen neuen Bildtypus in Anlehnung an Gilles Deleuze anbieten und für eine neue Art der Wahrnehmung von Film – die «leibliche Wahrnehmung» – plädieren. Zwei der vorgestellten Filme – Nikos Nikolaidis *SINGAPORE SLING* (GR 1990) und Iván Zuluetas *ARREBATO* (E 1980) – sind imstande einen Bildwahrnehmungsmodus zu etablieren, der die Materialität eines Bildes in ein neues Licht rückt. Dabei wird im Besonderen auf eine Szene aus *SINGAPORE SLING* eingegangen, die dem neuen Bildtypus ihren Namen leiht.

Gilles Deleuze hat mit seinen «Kino-Büchern»¹ zwei Phasen der Kinogeschichte konstatiert. Der Film ist ein Phänomen der Bewegung und so beschreibt Deleuze die Beziehung der Bilder zu ebendieser: Er unterscheidet das «Bewegungs-» von dem «Zeit-Bild». Ersteres ist dem klassischen Kino zu eigen. Es bedeutet, dass eine Situation wahrgenommen, darauffolgend gehandelt und auf die daraus entstehende, neue Situation wieder reagiert wird et cetera. Das «Zeit-Bild» hingegen bricht mit dieser Kontinuität, indem es mit der Darstellung von Erinnerungen, Träumen, Flashbacks und Ähnlichem das Moment der Zeit selbst in den Fokus der Rezeption rückt und sie somit als solche erfahrbar macht. «Zeit-Bilder», die Aktu-

1 Vgl. Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt a. M. 1989; Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt a. M. 1997.

elles und Virtuelles (weil Vergangenes oder Zukünftiges) darstellen, nennt Deleuze «Kristallbilder»².

Für diesen Artikel soll dieser deleuzianische Ausgangspunkt nun am Film SINGAPORE SLING (GR 1990) von Regisseur Nikos Nikolaidis überprüft werden. Denn bei diesem scheint, die Trennung von *aktuell* und *virtuell* ins Wanken zu geraten. Was in SINGAPORE SLING als vergangen verhandelt wird, führt zu einem aktuellen Bild. Ziel dieses Artikels soll es sein, über ein womöglich neues, «drittes Kino-Bild» nachzudenken, dem – nach einer Szene in SINGAPORE SLING benannten – «Mumien-Bild». Neuen Forschungstendenzen folgend werden dabei Deleuzes Überlegungen weitergedacht und transformiert. So ist das «Mumien-Bild» vielmehr ein Körper, der aus der Affizierung des Zuschauers beim Betrachten eines «Zeit-Bildes» entsteht. Der Zuschauer versucht, einen Sinn aus dem Gesehenen zu extrahieren, handelt also nach dem Prinzip des «Bewegungs-Bildes». Aus diesem Zusammenprall entsteht ein filmischer Körper jenseits von Leinwand und Netzhaut. Innerhalb dieses theoretischen Kontexts ziehe ich André Bazins *Ontologie des photographischen Bildes*, Roland Barthes *Die helle Kammer*, Brian Massumis *Ontomacht*, Steven Shaviros *The Cinematic Body* sowie seine Publikation *Post Cinematic Affect*, des Weiteren Patricia MacCormacks Überlegungen zur «cinesexuality» sowie die Schriften von Gilles Deleuze heran.

Man muss von Zufall sprechen, dass ich mich zur Zeit der Veröffentlichung von SINGAPORE SLING gerade mit den Schriften von André Bazin beschäftigt habe.³ Gleich zu Beginn seiner *Ontologie des photographischen Bildes* beschreibt er die Idee, dass die bildende Kunst aus der religiösen Praxis der alten Ägypter entstanden sei, die bekanntermaßen ihre Toten einbalsamiert haben, um den Prozess des Verfalls aufzuhalten oder zumindest zu verzögern. Um einer dennoch eintretenden Zerstörung entgegenzuwirken, sind Ersatzmumien aus Terrakotta neben die «echten» Mumien in die Grabkammer gestellt worden. Diese Abbilder haben also zu mehr als der bloßen Reproduktion gedient. Sie haben als Surrogate der Toten, als gänzlich zum Original wirkmächtiger Ersatz fungiert.⁴ Wohl muss hinzugefügt werden, dass der Raum und die Zeit, dem/der diese Statue angehört, mit dem/der des Betrachters identisch ist, das heißt sie ist in beiden Fällen als dreidimensionaler Eindruck in der Raum-Zeit wahrnehmbar.

Doch wie verhält es sich, wenn es sich *nur* um eine Fotografie oder um abgefilmtes Material dieser Statue handelt, wenn also nur das Material unserem dreidimensionalen Raum angehört, aber das Gezeigte unserer aktuellen Gegenwartsvorstellung fern erscheint. Entrückt dieser Umstand den Gegenstand in das Reich des

2 Vgl. Deleuze 1997, S. 53–131.

3 Ein deutscher Verleih veröffentlicht SINGAPORE SLING 2013 zum ersten Mal in Deutschland und zwar in HD-Qualität. Vorher hat man sich mit Importen aus Griechenland und den USA begnügen müssen.

4 André Bazin: *Was ist Film?*. Berlin 2009, S. 33–42.

Todes und macht ihn zur schattenhaften Abbildung, zum Tod selbst? Ich denke mit nichten. Und da das nun keine Ausführungen über die Toten- oder Lebenskulte in Ägypten werden sollen – zumindest nicht im engeren Sinn –, möchte ich meine folgenden Überlegungen an SINGAPORE SLING anknüpfen, den vorher angekündigten witzigen Zufall wieder aufgreifen und seine Pointe aufdecken. Zur Vorbereitung soll jedoch eine kurze Skizzierung der Hintergründe um die Story von SINGAPORE SLING erfolgen.

Am augenscheinlichsten ist der schwarzweiß gehaltene SINGAPORE SLING eine Hommage an den Film Noir,

jenes ebenfalls durch starke Schwarz-Weiß-Kontraste gekennzeichnete Krimi-Untergenre, in denen sich oft vom Leben gezeichnete, zynische männliche Antihelden durch ein Unterwelt-Milieu bewegen und sich auf dieser Reise durch oder in die persönliche Hölle in ambivalente, weniger vornehme Damen verlieben[.]⁵

Oder ist der Film doch eher eine klassische, griechische Tragödie? Elektra, Orest, Klytaimnestra, Agamemnon und der Chor – alle Figurentypen sind im Film versammelt.

Allerdings stützt er sich narrativ explizit auf den oscarprämierten LAURA (USA 1944) von Otto Preminger. Premingers Film beginnt mit dem Mord an der titelgebenden Laura, mit dessen Aufklärung der Detektiv Mark McPherson beauftragt wird. Als dieser eine Fotografie von Laura sieht, verliebt er sich in sie. Die Totgeglaubte taucht jedoch im Laufe des Film wieder auf und es stellt sich heraus, dass diese nur wegen ihrer anstehenden Hochzeit untergetaucht ist.⁶ Bei der Leiche handelt es sich um ein Fotomodell, mit dem Lauras Verlobter eine unlautere Beziehung unterhalten hat. Schließlich wird als Täter ein Verehrer von Laura entlarvt, der diese aus Eifersucht hat töten wollen, allerdings aus Versehen das Fotomodell erschossen hat.

SINGAPORE SLING bietet nun eine Fortsetzung zu LAURA. Laura ist wieder verschwunden, die Suche geht weiter. Typisch für einen Film Noir klärt uns zu Beginn des Films das Voice-over eines Detektivs über die Umstände auf, die zu seiner misslichen Lage geführt haben: Auf der Suche nach seiner großen Liebe namens *Laura* liegt er mit einer Schussverletzung in seinem Wagen, mit dem er es noch bis vor eine Villa geschafft hat, wo er den letzten Aufenthaltsort seiner Liebe vermutet. Zur gleichen Zeit sind gerade zwei aufreizend gekleidete Damen damit beschäftigt, im Garten des Anwesens ein Grab für die Leiche ihres Chauffeurs auszuheben. Eine der Frauen, die sich gegenseitig als Mutter und Tochter betiteln, erklärt, dass sie die gesuchte Laura getötet haben. Völlig von der Außenwelt abgeschnitten vertreiben

5 Gerd Reda: *Sexuelle Rollenspiele vs. Kniechen-Näschen-Öhrchen, oder wie Nikos Nikolaidis den Ero Guro Noir erfand*. Begleitheft zur deutschen Blu-ray-Veröffentlichung, Köln 2013, S. 2.

6 Was den Zusatztitel von SINGAPORE SLING erklärt: *Ο άνθρωπος που αγάπησε ένα πτώμα* (Der Mann, der eine Leiche liebte). Dieser Titel spielt auf den Umstand an, dass sich der Detektiv in eine Tote verliebt und diese sozusagen als untoter Leichnam wieder aufersteht.

sich die beiden Damen ihre Zeit mit orgiastischen Essensgelagen und sexuellen Rollenspielen, bei denen die Tochter, die gesuchte Laura mimt, die sich im Haus als Dienstmädchen vorstellt.

Als der Detektiv, der von den Frauen den Namen Singapore Sling erhält, schließlich an der Haustür klingelt und ihm die Tochter öffnet, scheint es, dass er sie wieder erkennt. Im weiteren Verlauf wird die Tochter mehrmals Premingers LAURA wortwörtlich zitieren. Immer wieder ist auch wie im Original ein Portrait der Tochter zu sehen – bei Premingers Film ist es dieses Portrait, also ein Bild, dem McPherson verfällt. Zunehmend wird unklarer, ob es sich bei der Tochter nicht doch tatsächlich um die echte Laura handelt, bringt sie den Detektiv doch selbst dazu, die vermeintlich eigene Mutter zu töten.

Tatsächlich hört sich die Filmhandlung in diesen Ausführungen recht nachvollziehbar an. Man wird beim Betrachten jedoch das ein oder andere Problem haben, eine klare Handlung oder gar einen Sinn darin zu erkennen. Ich würde auch soweit gehen und sagen, dass, wollte man seine Handlung nacherzählen, dies unmöglich ist – beziehungsweise die Nacherzählung der Wirkung in keinsten Weise gerecht wird. Es handelt sich um einen hochgradig performativen Film, dessen ›Handlung‹ erst beim Film-Betrachten entsteht. Das, was entsteht, sind aber vor allem Intensität und Spannung.

Dieser Film sticht besonders durch seine Darstellungskonventionen und Thematiken heraus, die das affektive Gedächtnis der Zuschauer ansprechen. Vor allem geht es hier um sinnliche Erfahrungen, leidenschaftliche Stimmungen. Indem er Sehgewohnheiten mehrerer Genres zusammenbringt, stellen sich diese quer, parodieren sich gegenseitig. Sozusagen ein Film Noir verunreinigt durch dem Hollywood-Kino entlehnte Slapstick-Momente, durch Pornografie und Gore-Szenen, was unsere Wahrnehmungsgewohnheiten stört und zugleich bereichert. SINGAPORE SLING ist im wahrsten Sinne des Wortes ein Albtraum, der einer surrealistischen Logik folgt. Seine Bilder sollen – wie das schon Artaud fordert, dessen Theater der Grausamkeit darauf abzielt – »de[n] Zuschauer[...], [...] in einem Wirbelsturm höherer Kräfte gefangen[nehmen] [...], [ihn] zermalmen und hypnotisieren.«⁷ So werden vor allem Gegensätzlichkeiten wie ›schön‹ und ›hässlich‹, ›wahr‹ und ›falsch‹, ›gut‹ und ›böse‹ aufgehoben.⁸ Diese allgemein als diametral gegenüberstehenden Begriffspaare dienen immer dazu, etwas ästhetisch Schönes zu etablieren. Dieses entsteht durch die Substrahierung eines mangelhaften Zustandes. Die Surrealisten lehnen gemäß ihrer Weltsicht zu recht dieses ›Schöne‹ ab, denn es ist eine Unsichtbarmachung eines natürlichen Zustandes, eine Zensur der Wirklich-

7 Antonin Artaud: *Das Theater und sein Double*. Frankfurt a.M. 1981, S. 88.

8 André Breton: Erstes Manifest des Surrealismus. In: Ders.: *Die Manifeste des Surrealismus*. Reinbek b.H. 2012, S. 9–43, hier S. 27; oder: André Breton: Zweites Manifest des Surrealismus. In: Ders.: *Die Manifeste des Surrealismus*. Reinbek b.H. 2012, S. 49–99, hier S. 56.

keit.⁹ So etablieren sie eine neue Schönheit, die anerkennt, dass das schön ist, was auch hässlich ist. Die Rede ist hier von einer ›konvulsivischen Schöneit‹, die darum schön ist, weil sie einen «Augenblick der Erschütterung, eine plötzliche Erhellung des Wirklichen durch das Wunderbare»¹⁰, darstellt. Das ›Wunderbare‹ im surrealistischen Sinn ist im Diesseits verortet – entgegen dem Wunderbaren der christlichen Tradition – und ist ein Widerspruch zur einer ›bürgerlichen Kultur‹, die die Wirklichkeit darstellt, die durch Moral und Logik entsteht ist:¹¹ «Das Schöne ist das [für die ›bürgerliche Kultur‹; Anm. Verf.] Unerwartete»¹², so Aragon. Damit dieses Wunderbare in seiner ganzen Intensität erscheinen kann, muss zuerst «eine außergewöhnliche Entfremdung»¹³ hergestellt werden und zwar durch die Techniken der Kombinatorik und Metamorphose.¹⁴ Das, was uns schließlich überwältigt, ist das Wunderbare, was als Schock wahrgenommen wird, weil es sich gewaltsam aufdrängt und fremd erscheint.

Die Verbindung von Grauen und Unterhaltung kommt sehr nahe an die Ästhetik des *Grand Guignol* heran. Als Nachfolger des symbolistischen Theaters setzt es, um mit Jörg von Brinckens Worten zu sprechen,

auf Abstraktion [und] Stilisierung [...] und [will] einen an die Imagination appellierenden *prétexte aux rêves* schaffen [...]: eine traumartige, vom *Chiaroscuro* [man denke an den Schwarzweiß-Kontrast; Anm. Verf.] beherrschte Szenerie also, von diffusen Andeutungen durchdrungen, deren Themen vor allem die Melancholie und die Unheimlichkeit angesichts der endgültigen Wahrheit des Todes [ist] [bei SINGAPORE SLING wird dem Zuschauer gleich zu Beginn mitgeteilt, dass im Laufe der Nacht jemand sterben wird; Anm. Verf.].¹⁵

Für Barthes spiegelt das Schwarzweiß die unverfälschte Wahrheit wider, ist Indikator für die vom fotografierten Gegenstand ausgesendete Leuchtdichte, die noch nicht von Farben übertüncht worden ist.¹⁶ Es mutet fast schon gespenstisch an, wie diese Beschreibung auf SINGAPORE SLING passt. Ein Film durchaus nicht mehr aus dem Leben, sondern ein Film *des* Lebens. Und hier endlich die Pointe: Kurz nachdem ich also SINGAPORE SLING angesehen habe, nehme ich den Text von Bazin in die Hand.

9 Vgl. Winfried Menninghaus: *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. Frankfurt a. M. 2002, S. 127.

10 Uwe M. Schneede: *Die Kunst des Surrealismus. Malerei, Skulptur, Dichtung, Fotografie, Film*. München 2006, S. 50.

11 Vgl. ebd., S. 48.

12 Louis Aragon: *Libertinage. Die Ausschweifung*. Frankfurt a.M. 1979, S. 11.

13 Louis Aragon: Die Malerei in der Herausforderung. Paris 1930, zit. in: Karlheinz Barck: *Surrealismus in Paris 1919–1939. Ein Lesebuch*. Leipzig 1990, S. 615.

14 Schneede, S. 48.

15 Jörg von Brincken: Todestheater. Dario Argentos Filme im Spiegel des Grand Guignol. In: Michael Flintrop, Marcus Stiglegger (Hgg.): *Dario Argento. Anatomie der Angst*. Berlin 2013, S. 55.

16 Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt a. M. 2012, S. 91–92.

Unwillkürlich muss ich bei seiner Beschreibung mumifizierter ägyptischer Toter an eine bestimmte Szene im Film denken, die für sich selbst spricht. Als die Tochter von ihrer Misshandlung durch den Vater in ihrem elften Lebensjahr berichtet, ist ihr Vater – im dazugehörigen Flashback – wie eine Mumie bandagiert, konserviert, während sie nicht als 11-jähriges Mädchen erscheint, sondern als junge Frau, die sie den ganzen Film über ist. In Analogie zu Bazin soll hier ein neuer Bildtypus genannt werden, das sogenannte ›Mumien-Bild‹: «Und die fleischliche Erscheinung eines Wesens künstlich festzuhalten hieß, es dem Strom der Zeit zu entreißen: es am Leben zu vertäuen.»¹⁷

Bilder an sich – Filmbilder eingeschlossen – erwecken Erinnerungen. Diese sind, so scheint es, immer Erinnerungen an den Tod. Was aber tot ist, ist das Bild. Erst durch Imagination erwacht es wieder zum Leben. Im Umkehrschluss sind Objekte oder Menschen erst dann ›wahr‹ oder ›lebendig‹, wenn wir sie mit Bildern abgleichen. Wir begreifen ein Objekt als Stuhl, weil wir ein Bild von diesem haben (oder uns eins von diesem machen). So soll das hier etablierte ›Mumien-Bild‹ nicht auf ein zweidimensionales Kinobild beschränkt sein. Ich fasse den Betrachter ebenfalls als Bild auf, als ›Bewegungs-Bild‹, dass in Verbindung mit einem zweidimensionalen ›Zeit-Bild‹ das dreidimensionale ›Mumien-Bild‹ formt.

Ich will diesen Umstand mit einer Interpretation von Lacans ›Trias‹ – in Anlehnung an Friedrich Kittlers Anwendung – erläutern.¹⁸ Der Film zeigt etwas Imaginäres. Wir erkennen darin spielende und handelnde Menschen. Zudem funktioniert er nach bestimmten Rastern, also Symbolen, in diesem Fall den Genres, die unsere Sehgewohnheiten und Erinnerungen bestimmen. Durch die Hybridisierung der verschiedensten Genres, oder eben Symbole, kommt es nun zum Aufleuchten und Einbrechen des ›Wahren‹, das heißt des ›Realen‹. Auch bei Roland Barthes finden sich ähnliche Überlegungen: Für ihn ist dieser beschriebene Schock das *punctum* in der Fotografie. Das ist wiederum das, was das Bild beseelt, in Umkehrung von unserer Beseelung.¹⁹ Denn nur was lebt, kann Leben schenken. Dieses Leben besteht aber in der Virtualität dieses *punctums*, in seiner expansiven Kraft, die das Medium auflöst und es zur Sache selbst werden lässt;²⁰ und zwar dadurch, dass man das *punctum* – den Schock – nicht benennen kann, aufgrund seiner Blitzartigkeit durch den Filmschnitt und aufgrund seiner auftretenden überbordenden Masse.²¹

An dieser Stelle möchte ich Barthes jedoch widersprechen, der davon ausgeht, dass die Fotografie ihre affektive Wirkung erst im Moment des Augenschließens entfaltet, da hier die Imagination erst das Virtuelle hinzufügt. Im Film, schreibt er, wäre das Augenschließen nicht möglich, da man beim Öffnen der Augen wieder ein anderes

17 Bazin, S. 33.

18 Friedrich Kittler: *Grammophon, Film, Typewriter*. Berlin 1986, S. 27.

19 Barthes, S. 29.

20 Vgl. ebd., S. 55.

21 Vgl. ebd., S. 60.

Bild vorfindet.²² Tatsächlich ist das Augenschließen dem Filmbild von Natur aus gegeben. Die Virtualität ist im Schnitt zu suchen, da wo ein Bild in das andere übergeht.

Diesen Schock möchte ich mit Barthes' Wortwahl als das *«punctum der Form»*²³, in meinen Worten als *«Form-Körper»* bezeichnen. Davon unterscheiden möchte ich noch das, wiederum mit Barthes' Worten, *«punctum der Zeit»*²⁴, was in meinen Worten *«Zeit-Körper»* hieße. Ich wähle an dieser Stelle eigene Begriffe, weil ich betonen will, dass Barthes' puncti unzulänglich die körperliche Qualität eines Bildes beschreiben. Die Verbindung zu Barthes soll lediglich verdeutlichen, was ich meine, jedoch weiterführe. SINGAPORE SLING gelingt es nämlich, über das Barthesche *«Es-ist-so-gewesen»*²⁵ hinauszugehen und den Modus *«Es-ist-so»* einzuführen. Barthes nennt diesen Zusammenfall von *«Es-ist-so-gewesen»* und *«Das-ist-es»*, also den Zusammenfall von Wirklichkeit und Wahrheit, die wahre, totale Fotografie, die in ihrem Wesen verrückt ist.²⁶ Mehrmals, auch in der Mumien-Szene, wird die Fiktion durchbrochen, der Rezipient direkt angeblickt und angesprochen. Das, was uns dann zum Teil als Monolog erzählt wird, als etwas Vergangenes, tritt zugleich mit der Erzählung ein und wird somit zur Gegenwart – nicht nur intradiegetisch, sondern auch in der Gegenwart des Rezipienten – im Moment des Film-Wahrnehmens.

Einen ähnlichen Umstand, jedoch zehn Jahre zuvor, präsentiert Iván Zulueta's ARREBATO (E 1980). Auch hier tritt Vergangenes in Form einer Tonaufnahme unmittelbar in die Gegenwart des Rezipienten ein. Allerdings wird in diesem Fall nicht direkt in die Kamera gesprochen, was SINGAPORE SLING hingegen regelrecht zelebriert. Wie das Licht eines erloschenen Sterns tritt die Wahrheit des Bildes in unsere Raum-Zeit ein. Sie ist der Körper, die *«Nabelschnur»*²⁷, die uns mit dem reflektierten Licht realer Menschen und Objekte in Verbindung setzt.²⁸ Während des Film-Betrachtens, schockt den Betrachter der *«Form-Körper»*, zwingt uns zu Handlungsimpulsen, das Virtuelle zu erkennen, in der Dichte der Zeit, in der Gleichzeitigkeit von Vergangenem, dem abgefilmten Material, der Gegenwart, dem Akt des Film-Wahrnehmens, und der Zukunft, also der Virtualität. Somit ist das *«Mumien-Bild»* die Umsetzung einer bewegten Fotografie im Bartheschen Sinn: Tod, Leben und Fortpflanzung. Durch die Verschränkung des *«Form-Körpers»* mit dem *«Betrachter-Körper»* im gemeinsamen *«Zeit-Körper»* entsteht der *«Tele-Körper»*.²⁹

22 Vgl. ebd., S. 65.

23 Vgl. ebd., S. 105.

24 Vgl. ebd.

25 Vgl. ebd.

26 Vgl. ebd., S. 124.

27 Ebd., S. 91.

28 Vgl. ebd.

29 Vgl. Patricia MacCormack: Cinesexualität, Zuschauerschaft, Shiz-Flux. Die Liebe zum Kino als einem organlosen Körper. In: Ivo Ritzer, Marcus Stiglegger (Hgg.): *Global Bodies. Mediale Repräsentationen des Körpers*. Berlin 2012, S. 22–29, hier S. 24.