

Burkhard Röwekamp

Frank Schnelle (Hg.): David Fincher

2003

<https://doi.org/10.17192/ep2003.1.2135>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Röwekamp, Burkhard: Frank Schnelle (Hg.): David Fincher. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 20 (2003), Nr. 1, S. 105–106. DOI: <https://doi.org/10.17192/ep2003.1.2135>.

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.

Frank Schnelle (Hg.): David Fincher

Berlin: Bertz 2002, 271 S.(Reihe *film*, Bd. 11). ISBN 3-929470-81-0, € 19,90

Zweifelsohne ist David Fincher einer der vielversprechendsten US-amerikanischen Regisseure der Gegenwart; und zweifellos verdient sein (noch) bescheidenes, aber stilistisch und erzählerisch faszinierendes Œuvre bereits jetzt publizistische Aufmerksamkeit. Ob es allerdings schon genügend Stoff für eine eigenständige Publikation hergibt, scheint zumindest fraglich. Frank Schnelle ist dieses Problem angegangen, indem er in dem von ihm herausgegebenen Sammelband die Begründungslast auf viele Schultern (von durchaus unterschiedlicher Breite) verteilt hat – gelöst ist das Problem indes damit noch nicht. Dennoch: Ein Verdienst der *film*-Reihe des Bertz-Verlages besteht darin, auf Phänomene der populären Filmkultur mit Schriften wie diesen aufmerksam zu machen, die die Faszination für den Gegenstand nicht aufgeben und dennoch informativ sind.

Der Band über David Fincher gliedert sich in drei Abschnitte. Zu Beginn des ersten Abschnitts untersucht Andreas Thiemann anschaulich die Filmanfänge in Finchers Filmen, deren Eigenständigkeit und ästhetische Brillanz geradezu zum Markenzeichen des Regisseurs geworden sind. Im Anschluss daran liefert Frank Schnelles Text einen ausgezeichneten Überblick über Finchers Werdegang und charakteristische Merkmale seines filmischen Schaffens. *En passant* erfährt man dabei einiges über Propaganda Films, derjenigen Filmproduktionsgesellschaft, der Fincher seine Karriere verdankt, was wirklich weitaus interessanter und in dieser Ausführlichkeit auch lohnender zu lesen ist als die Antwort auf die Frage, in welchem Alter der kleine David erstmals daran dachte, Regisseur zu werden. Insbesondere aber präsentiert Schnelle eine Reihe wichtiger Aspekte der „Fincher-Methode“ (S.21): „nachträgliche Dekonstruktion“ (S.30). „inhaltlicher Pessimismus und ästhetische Stringenz“ (S.41), Affinität zu den Filmen von David Lynch und Ridley Scott und das „Spiel mit dem Medium, Selbstreflexivität oder vielleicht Subversion“ (S.50) – was „oder vielleicht“ in diesem Zusammenhang bedeutet, bleibt leider Schnelles Geheimnis.

An dieser Stelle sei auch ein Wort über die Verwendung von Abbildungen verloren: Auch wenn hohe Druckkosten für farbige Abbildungen immer noch den Spielraum begrenzen, bleibt es eine bedauerliche Tatsache, dass dem Leser nur Schwarzweiß-Bilder für die Veranschaulichung farbigen Ausgangsbildmaterials zur Verfügung gestellt werden (insbesondere, wenn einige Texte und Passagen auf Farbdramaturgien eingehen). Irritiert ist der Leser aber, wenn andererseits umfangreiche schwarzweiße Bilderreihen beeindruckende Filmbilder manchmal schlicht verdoppeln und so den Film zu imitieren scheinen. Weniger und dafür vielleicht auch einmal farbig wäre hier eigentlich mehr.

Die Interviews im zweiten Abschnitt des Bandes zeigen wieder einmal alle Stärken und Schwächen dieser Textsorte: Sie lesen sich leicht und sind unterhaltsam, besonders wenn Anekdoten zum besten gegeben werden, aber weder zu

den Problemen aktueller Filmproduktion noch zur Gewaltdarstellung erfährt der Leser hier wirklich Substantielles aus dem Mund des Regisseurs. Und so dienen die Interviews eher als Lückenfüller für Fans und entspannter Übergang zum dritten Abschnitt.

Ausgehend von Finchers frühen Werbeclips und Musikvideos werden hier schließlich die einzelnen Filme mehr oder weniger tragfähigen Analysen und Interpretationen zugeführt. Lars-Olav Beier spürt Finchers besonderer Fähigkeit zur Reduktion und Abstraktion im Verhältnis von Aufwand und Effektivität nach, die der Regisseur während seiner Arbeit für Werbe- und Musikindustrie erworben hat. Michael Essers empfehlenswerter Text über Finchers Verwendung von Elementen des Horrorfilms in *Alien 3* (1991), vom *low-key-lighting* über synthetische Klänge und „gotisch anmutende Klangräume“ (S.109) bis zur Bildgestaltung im „manieristischen Stil der Schauerromantik“ (S.111) verdient besonderes Lob. Einziger Wermutstropfen: Leider bleibt hier wie in den anderen Texten die Tradition des Film noir, die Finchers Filme prägt, unberücksichtigt. Daniela Sannwald befasst sich in ihrer Darstellung des Films *Seven* (1995) mit Finchers Vorliebe für kontrastive Verfahren, bleibt aber zu unentschlossen im Hinblick auf eine Systematisierung und letztlich auch zu inhaltsorientiert. Michael Kohlers Text über *The Game* (1997) unternimmt den eher glücklosen Versuch, den Film psychoanalytisch zu deuten. Ist bereits seine Annahme, Finchers Filme weisen sich vor allem durch eine „freudianisch inspirierte Narration“ (S.154) aus, nur schwer verdaulich, bereitet die Unterstellung einer „strukturellen Verwandtschaft von Paranoia und Kino“ (S.167) endgültig Bauchschmerzen. Brigitte Desalms ideologiekritische Untersuchung versucht den Vorwurf filmischer Gewaltverherrlichung in *Fight Club* (1999) unter Hinweis auf dessen filmische Metaphorik einer angenommenen „Fin-de-Siècle-Männlichkeitsdepression“ (S.189) zu entkräften. *Last but not least* wirft Georg Seeßlen sein bekanntes assoziatives Netz aus informativer Nacherzählung und Mythen-Scan über *Panic Room* (2002) und erschließt dem Leser zahlreiche sogenannte „Fincherismen“ (S.206). Das hat manchmal durchaus heuristischen Wert und sorgt für Aha-Effekte, andererseits wird kaum eine der Ideen auch einmal zu Ende gedacht. Wenn beispielsweise im Hinblick auf die Frauenfiguren in Finchers Filmen „entmythisierte Nacktheit [...] schneller als bei den Männern auf dem Umweg durch die Barbarei zur ‚Heiligkeit‘“ (S.209) führt, lässt die Lesefreude bald nach – ganz zu schweigen von Jodie Fosters Augen. Auch Seeßlens Assoziationsmaschine läuft manchmal eben zu heiß. Und nur nebenbei: Weshalb wird in dieser Publikation für den bislang schwächsten Fincher-Film so viel Platz zur Verfügung gestellt? Dies erinnert irgendwie an den Film selbst, dessen Drehbuch auch nicht die langen 112 Minuten hergab, die er dauerte. Eine sehr ordentliche, kommentierte Filmografie sowie eine umfangreiche Bibliografie runden den alles in allem für den geneigten Leser nützlichen Band ab.

Burkhard Röwekamp (Marburg)