

Timo Güdemann

Heike Klippel: Tödliche Mischung: Zum Giftmotiv im Spielfilm

2023

<https://doi.org/10.25969/mediarep/19996>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Güdemann, Timo: Heike Klippel: Tödliche Mischung: Zum Giftmotiv im Spielfilm. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen / Reviews*, Jg. 40 (2023), Nr. 3, S. 322–324. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/19996>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung 3.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution 3.0/ License. For more information see:

<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

Heike Klippel: Tödliche Mischung: Zum Giftmotiv im Spielfilm

Berlin: Vorwerk 8 2021, 303 S., ISBN 9783947238316, EUR 24,-

Bei Heike Klippels *Tödliche Mischung: Zum Giftmotiv im Spielfilm* handelt es sich um das Ergebnis eines interdisziplinären Forschungsprojekts zu Giftdiskursen in Pharmaziegeschichte, Literatur und Film, im Rahmen dessen sich zwei Forscherinnengruppen mit Gift und Vergiftung in unterschiedlichen Medien und Gattungen beschäftigten (vgl. S.12). Klippel hat dabei in einem Teilbereich zum Giftmotiv im Spielfilm gearbeitet, wobei sich dieses Buch als direkte Spiegelung ihrer gewonnenen Erkenntnisse entfaltet. Es gliedert sich, neben Einleitung und Schlussbemerkung, in fünf miteinander verzahnte Kapitel, die sich mit der Figur der Giftmörderin, Gift und Macht, illegitimen Ansprüchen und einer damit verbundenen ‚verkehrten Welt‘, dem Abjekt-Begriff sowie Freiheit und Verzweiflung im Kontext der Ehe befassen. Sämtliche Kapitel enthalten detaillierte Filmanalysen der für die Argumentation relevanten Schlüsselszenen, die mitunter den Darstellungsformen der anderen besprochenen Filme vergleichend gegenübergestellt werden und meist reich bebildert sind, was die Leseerfahrung angenehm gestaltet. Die Filmauswahl kreist vornehmlich um Werke des klassischen Kinos der 1930er bis 50er Jahre, die hin und wieder mit neueren Beispielen der 1990er Jahren unterfüttert werden – hierbei handelt es sich um diejenigen filmhistorischen Zeitabschnitte, welche die Autorin durch umfangreiche

Sichtungen als jene mit dem höchsten Aufkommen an Giftthematiken herauszudestillieren vermochte (vgl. S.39).

Die Figur der Giftmörderin gilt Klippel zufolge als Standard-Repräsentation des Giftigen (vgl. S.41), ihre Inszenierung sei „aus heterogenen Elementen zusammengesetzt, deren Einzelbestandteile widersprüchlich sind, sich aber vor dem Hintergrund der Idee des Abjekten zu einem Gesamtbild fügen“ (S.58). Deutlich wird im ersten Kapitel somit bereits die Gender-Codierung des Giftthemas, die Klippel anhand von Alfred Hitchcocks *The Paradine Case* (1947) und der hier auftretenden Figur der Mrs. Paradine (gespielt von Alida Valli) aufzeigt. Indem körperliche Gewalt und Verbrechen männlich codiert seien (vgl. S.43), würden sich im Giftmord – in welchem sich der Gewaltaspekt vornehmlich symbolisch artikuliere (vgl. S.79) – Weiblichkeitsklischees in übersteigerter Form manifestieren (vgl. S.48).

Die kulturelle Unvereinbarkeit von Weiblichkeit und Gewalttätigkeit lässt sich noch weiterdenken (vgl. S.80): Im Abschnitt zu Gift und Macht geht es Klippel um Machtverhältnisse, Palastintrigen und den Gifttod als perfides Mittel zur Usurpation. Nach einer kontrastierenden Besprechung diverser Hamlet-Verfilmungen, fokussiert die Autorin weibliche Figuren im Wahn, die mittels intriganter Vergiftung die

Herrschaft erlangen wollen – darunter Jefrosinja Starizkaja (gespielt von Serafina Birman), die Giftmörderin aus Sergej Eisensteins *Iwan Grosny* (1944). Ihre Weiblichkeit werde in der filmischen Inszenierung mit allen Mitteln zurückgenommen, müsse gar einer Über-Männlichkeit weichen (vgl. S.97). Wird die Rolle des Usurpators und Giftmörders weiblich besetzt, so theoretisiert die Autorin, dann erzeuge dies „eine widersprüchliche Struktur, die nur mit großer Not und brachialen Mitteln ordnend überformt werden kann“ (S.87). Auf eine gewisse Weise, so könnte behauptet werden, geschieht dies auch in schwarzen Komödien, die im dritten Kapitel im Mittelpunkt des Interesses stehen. Hierin könne die Beseitigung störender Personen mit einer besonderen Direktheit veranschaulicht werden, die aufgrund der genreinhärenten „Suspendierung traditioneller Moralvorstellungen“ (S.107) möglich sei. Dabei entstünden absurde Parallelsysteme, welche durch subjektive Setzungen in der Lage seien, die soziale Ordnung auf den Kopf zu stellen (vgl. S.103). Exemplifizierend illustriert wird ein solches System der Subversion unter anderem anhand der Figuren der vergiftenden Tanten in Frank Capras *Arsenic and Old Lace* (1944).

Den Kern der Publikation stellt dann aber das 100 Seiten umfassende und damit ein Drittel des Textes einnehmende vierte Kapitel über Gift und Abjekt dar: Es werden Filme diskutiert, „in denen das Giftmotiv als Transgression gestaltet ist“ (S.151). Giftnarrative schließen maßgeblich,

so die weiteren Ausführungen, an Julia Kristevas Konzept des Abjekten an (vgl. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia UP, 1982), das in zweier zusammenschließender Ausgestaltungsformen auftritt, wenn „das physische Abstoßende und das moralisch Verwerfliche“ (S.160) miteinander vermählt werden. Ausbuchstabiert werde Kristeva regelrecht in der Figur der Hexe im Zeichentrickfilm *Snow White and the Seven Dwarves* (1937), die sich in eine „hässliche Alte“ (S.163) verwandelt und Schneewittchen mittels eines vergifteten Apfels ausschalten möchte. Anhand der Analyse späterer Schneewittchen-Verfilmungen kommt Klippel zu dem Schluss, dass dieser Stoff „Furcht und Abwehr gegenüber der erotischen, nach Macht und Einfluss strebenden Frau [artikulierte], die ein gespaltenes Verhältnis zur Reproduktion hat und für die der Nachwuchs eine Beeinträchtigung darstellt“ (S.175). Die große Stärke dieses Kapitels liegt in der gewinnbringenden Applikation ebendieser Schneewittchen/Stiefmutter/Gift-Schablone auf weitere Filmbeispiele, in denen dieselben zusammenhängenden Strukturelemente variativ auftreten. Die Figur der bösen Stiefmutter steht häufig im Zentrum, sie „personifiziert [...] den Mythos des Gifts, dem keine Macht der Welt gewachsen ist“ (S.179). Aber auch leibliche Mütter als Giftmörderinnen werden thematisiert, wie beispielsweise in Hitchcocks *Notorious* (1946). Hier geschieht die Vergiftung der Schwiegertochter aus Machtstreben und zum Wohle des eigenen

Nachkommens (vgl. S.190). Richtet Klippel dann den Blick auf die Inszenierung männlicher Giftmörder, kann sie festhalten, dass der „Bezug zur Bedrohung durch eine grenzenlose, undifferenzierte Mütterlichkeit“ hier weniger im Vordergrund stehe, als „die Idee des Abjekts im Zusammenhang mit dem [...] moralischen Aspekt“, welcher Figuren konstruiert, „deren verlogenes Verhältnis zum Gesetz sie zu Kriminellen macht“ (S.211f.). Sehr gelungen werden derartige Figuren folgend in *Gothic Melodramas* und schwarzen Komödien untersucht.

Das finale fünfte Kapitel diskutiert schließlich den Einsatz von Gift als potenzielles Mittel zum Ausbruch aus patriarchalen Verhältnissen – auch hier spielt das Abjekte stets eine Rolle, während Verzweiflung und die Hoffnung auf Befreiung Hand in Hand gehen (vgl. S.253). Drei Filme werden vorgestellt, welche ganz verschieden-gestaltige Befreiungsbestreben zeigen, in denen sich zunächst schwache weibliche Figuren gegen ihre Unterdrücker wenden und schließlich durch Gift Macht über sie gewinnen (vgl. S.254). Während in den meisten Giftnarrativen den Täter_innen eine abjekte Inszenierung zuteilwird, verdreht sich dies etwa in G.W. Pabsts Ehedrama *Das Bekenntnis der Ina Kabr* (1954) – hier repräsentiert eher das Opfer, also

der vergiftete Gatte, das Widerwärtige (vgl. S.259). Zugleich weist Klippel aber darauf hin, dass kein Film seine Giftmörder_innen unbeschmutzt davonkommen lasse, dass die abjekte Macht des Giftes die Größen- und Befreiungsfantasien letztlich immer zunichtemache (vgl. S.293).

Die Argumentationsführung in *Tödliche Mischung* bewegt sich also entlang der polymorphen und dennoch zusammenlaufenden Kategorien der Geschlechterökonomie, der Machtgier und des Abjekten. Die Autorin gewährt nicht nur einen Einblick in die Motive, Thematiken und Narrative, von denen das Gift filmhistorisch umringt wird, sondern immer wieder auch in die konkreten audiovisuell-formalästhetischen Darstellungsformen der tödlichen Substanzen sowie derer, die sich ihrer bemächtigen. So werden wiederholt formelhafte, sich in vielen Filmbeispielen wiederholende Standardeinstellungen im Kontext des Giftmotivs beschrieben: etwa das salient im Bild hervorstechende Gefäß, welches die giftige Flüssigkeit enthält oder die typische Kameraperspektive, die von seitlich hinten den Nacken der Giftmörder_innen zeigt. Facettenreiche Zugänge zum Topos Gift und Spielfilm fächern sich hier auf.

Timo Güdemann (Mainz)