

Michael Wedel

Neue Filmliteratur

2006

<https://doi.org/10.25969/mediarep/21091>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Wedel, Michael: Neue Filmliteratur. In: *Filmblatt*. Filmblatt 30, Jg. 11 (2006), Nr. 30, S. 87–90. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/21091>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ deed.de Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/deed.de License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

Neue Filmliteratur

vorgestellt von... **Michael Wedel**

■ Christine Rüffert, Irmbert Schenk, Karl-Heinz Schmid, Alfred Tews, Bremer Symposium zum Film (Hg.): **Unheimlich anders. Doppelgänger, Monster, Schattenwesen im Kino.** Berlin: Bertz + Fischer 2005, 176 Seiten, Ill. ISBN 3-86505-156-1, EUR 14,90

Mit der Dokumentation des nunmehr 9. Bremer Symposiums zum Film setzt das Herausgeberteam um Irmbert Schenk die Arbeit am Themenkomplex „Kino und Identität“ fort. Diesmal geht es den Initiatoren darum, „Kernpunkte einer kinematographischen Phänomenologie des Anderen und des Fremden aufzuspüren.“ (S. 7) Zu den neun im Januar 2004 gehaltenen Vorträgen, die hier in überarbeiteten Fassungen der breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden, sind fünf weitere, das thematische Spektrum noch einmal erweiternde Texte hinzugekommen. Entsprechend breit gefächert sind die unter psychosozialen Aspekten des Fremden bzw. Anderen verhandelten Gegenstände. Die Autoren des Buches beschäftigen sich mit der klassischen Personage des Horrorgenres (Vampire, Katzenmenschen, Werwölfe u.a.), mit verschiedenen Versionen des Frankenstein-Mythos und anderen hybriden Körper- und synthetischen Reproduktionsformen; sie diskutieren filmische Aneignungen des Dorian-Gray-Stoffes, die unheimlichen Stadt- und Nachtwelten im Film noir und bei Martin Scorsese oder die Funktion von Spezialeffekten als Kehrseite der Erzählökonomie des aktuellen Katastrophenfilms.

Eine Reihe von Beiträgen befasst sich mit Themen aus dem Spektrum des Fantastischen im Weimarer Kino. Enno Patalas schreibt einen Text zur „Einführung in Geschichte und Rekonstruktion“ (S. 17) von F. W. Murnaus *NOSFERATU* (1921) fort, der sich, abgesehen von einer kurzen thematischen Zurichtung zu Beginn, nicht wesentlich von früheren Druckfassungen unterscheidet. Allerdings eröffnen die bekannten Ausführungen über den Einsatz von Zwischentiteln, Schrift-Inserts und Kolorierungsverfahren unter dem Hinweis, dass bei Murnau das Fremd- und Andersartige nicht unbedingt ein „Wesen aus Fleisch und Blut, sondern ein Bild, ein Text, ein Buch“ (S. 17) sein kann, zumindest eine neue Dimension der ästhetischen Betrachtung. Da sie von Patalas an dieser Stelle nicht wirklich ausgelotet wird, bleibt es bei der Anregung, diese Spur in Zukunft noch einmal systematisch zu verfolgen.

Glücklich fügt sich in diesem Sinne Heike Kühns kluge und stilsicher geführte Diskussion von Motivik und Ästhetik des Vampirs (und seiner zumeist weiblichen Opfer) im Kino an, die *NOSFERATU* als einen ihrer Schlüsselfilme

heranzieht. So wie sie generell die Angriffe des Vampirs als „ins Negative, ins Zerstörerische gewendete Zärtlichkeiten – Bisse wie Küsse“ (S. 27) ansieht und damit ihrem Verständnis der einzelnen Filmbeispiele eine Dialektik von Intimität und Schrecken unterlegt, liest Kühn Murnaus prototypischen Entwurf als Konfrontation des Zuschauers mit „dem Phänomen des bösen, des kranken Lichts“ (S. 29). Hat man es einige Jahre später bei FAUST (1925) mit einem Kampf zwischen beiden Extremen des Helldunkel zu tun, so bricht NOSFERATU seinen Grundkonflikt zwischen Gut und Böse am Binnenverhältnis zweier unterschiedlicher Raum- und Zeitlogiken der Illuminierung selbst: „Der Film endet mit einem Sonnenaufgang über den Karpaten. In der Ostseestadt ist der Vampir vom Licht überrascht worden, das seine Art zu Staub zerfallen lässt. Mit der Sonne bricht nicht nur ein neuer Tag an. Das Kino öffnet sich dem Tageslicht, das seinen Geschöpfen die Daseinsberechtigung entzieht. Entsprechend schafft die Anziehungskraft des Mondes bei Murnau die Verbindung zwischen Ellen und dem Vampir. Es ist sein Licht, in dem er rege und sie von Visionen erregt wird. [...] Im Mondlicht steigert sich ihre Totenblässe zum nekrophilen Reiz, und auf ihrem weißen Hals zeichnen sich ihre schwarzen Korkenzieherlocken wie Blutspuren ab.“ (29 f) Der Logik einer solchen das Geschehen wie die Figuren erst eigentlich zum Vorschein bringenden Lichtästhetik entspricht die Aufhebung der Differenz zwischen Körper und Lichtwert, Bewegung und Schattierung – positiv wie negativ: „Der Zugriff des grausig vergrößerten Schattens, das der tödlichen Begegnung zwischen Ellen und Nosferatu vorangeht, ist umso schockierender, als er das Wesen des Vampirs umreißt. Nosferatu wirft keinen Schatten: Er ist dieser Schatten.“ (S. 31)

Kühns Beitrag spitzt am Ende die Ausgangskonstellation zwischen körperlicher Intimität mit dem Fremden und Körperverletzung durch das Fremde noch einmal pointiert in die Aussage zu, im Vampirismus sei „die Wunde das Geschlecht“ (S. 38), nachdem zu zahlreichen weiteren einschlägigen Beispielen des Vampirfilms bestechende Beobachtungen geliefert wurden, auf die in all ihren Implikationen an dieser Stelle nicht im einzelnen eingegangen werden kann. Die wenigen Seiten über NOSFERATU allein gehören aber zum Anregendsten, das es über diesen Film zu lesen gibt.

Ähnliches gilt in Bezug auf ORLACS HÄNDE (1924), über den bisher freilich weit weniger geschrieben wurde, für den Essay von Ursula von Keitz. Er unternimmt eine Neulektüre von Robert Wiens Film, die auf einer radikalen Rekontextualisierung beruht: Den Hintergrund der Betrachtung bilden Darstellungsweisen des fragmentierten Körpers im Lehr- und Kulturfilm nach dem Ersten Weltkrieg.

Die gattungsübergreifend vergleichende Perspektivierung erweist sich als überaus produktiv, erlaubt sie es doch, entscheidende Verschiebungen im kinematographischen Umgang mit dem Motiv zu erkennen und diskursiv zu

verorten. Wenn zunächst auch einmal mehr etablierte Topoi in der Beschreibung des fantastischen Films der Weimarer Zeit zum Zuge kommen, etwa körperliche Fragmentierung im Spielfilm generell als ins Psychische verschoben und als speziell männliche Identitätskrisen auslösendes Trauma gekennzeichnet wird (S. 57), so sind es doch gerade die darunter gelagerten Bereiche der ästhetischen Bearbeitung dieser Topoi, an denen Ursula von Keitz zu einer neuartigen historischen und analytischen Trennschärfe gelangt. Gegenüber früheren Studien vertritt sie die These, dass ORLACS HÄNDE „sehr wohl eine Vorstellung von der ‚Mesalliance‘ inkommensurabler organischer Elemente aufruft, wie sie in Begriffen von Immunität und Abstoßung aufscheint.“ Dabei werden „Biologisch-organische Prozesse“ der Autorin zufolge nicht nur „auf die Ebene des Psychischen transponiert“; letztere ist „ihrerseits übersetzt in gestische Ausdrucksformen, welche die Heterogenität des montierten Körpers als Spaltung der Leiblichkeit der Figur vorführen.“ (S. 59) Am Schauspiel, aber auch an Strategien der Narration, Montage und Bildkomposition verfolgt von Keitz die Transformationen, die die „Körperfragment-Topik“ hier ästhetisch erfährt.

Nicht zuletzt über eine Analyse der bisher noch wenig beachteten Erzählfunktion von Orlacs Frau Yvonne kommt von Keitz zu dem durchaus überraschenden Befund, dass sich der Film keineswegs einer „somatische[n] Lektüre für den Zustand des Fragmentiertseins und die daraus resultierenden Fantasien“ anbiete; vielmehr könne „Orlacs Neben-sich-Stehen und sein Glaube, mit den fremden Händen auch ein identitätsgefährdendes Anderes an sich zu haben [...] nur durch die Erkenntnis aufgehoben werden, dass ein wenig ‚Fremdes‘ im ‚Eigenen‘ keine Monstrosität, sondern eine aparte Bereicherung des Lebens darstellt.“ (S. 66 f)

Zu einer solchen Deutung von ORLACS HÄNDE wäre wohl auch ohne den Umweg über zeitgenössische Darstellungen im nichtfiktionalen Film zu gelangen, die entscheidende methodische Wendung liegt hier vor allem in der Dezentrierung des Analyseansatzes: weg vom Titelhelden des Films und hin zur Betrachtung von polyfokalen Figuren- und Erzählkonstellationen, in deren Mittelpunkt nun mit Yvonne auch die weibliche Hauptfigur in ihr Recht gesetzt wird. Weshalb bisher die Perspektive weitgehend auf die von Conrad Veidt gespielte Figur des Orlac beschränkt war, erschließt sich zu einem guten Teil aus Klaus Kreimeiers mit gewohnter Eleganz vorgebrachten Reflexionen über Veidt als Modell schauspielerischer Repräsentation der Devianz. Im Anschluss an Balázs versammelt Kreimeier zunächst die Attribute, die Rollenbild und Schauspiel Veidts seit je her charakterisieren: „Seine Hyper-Nervosität. Die ‚Degeneriertheit‘ der Figuren, die er verkörpert hat. Seine Distanz zu den ‚anderen‘, den ‚Normalen‘. Seine Nähe zur Gefahr und zum ‚Unheimlichen‘. Seine ‚Dämonie‘, seine Morbidität, sein ‚inneres Feuer‘. Seine Vertrautheit mit dem Tod.“ (S. 69)

Ausgehend von diesem kleinen „Kompendium aller Zuordnungen, die das Phänomen Veidt zu umschreiben versuchen“ (ebd.), skizziert Kreimeier Ansätze zu einer theoretischen Grundlegung des „Modus der Menschendarstellung im Film“ (S. 70). Im Angelpunkt seiner Überlegungen steht dabei der auf Überschuss- und Differenzeffekte hin offene Transfer zwischen drei ästhetischen Instanzen: dem „sprachlich fixierten Substrat der Rolle“ im Drehbuch, ihrer „Verkörperlichung durch den Darsteller“ als schauspielerische „Repräsentationsleistung“ sowie der „Kamerarealität“, durch die die Figur räumlich eingebunden wird und die letztlich über die „ästhetische Form des Produkts“ entscheidet (S. 71). Im Zusammenwirken dieser drei Instanzen, im Stummfilm verstärkt durch „die pantomimische Konfiguration des Körpers und das Make-up“ (S. 73), sieht Kreimeier Veidts „Kamerapräsenz“ definiert als eine Form der Körperaktivität, der „ein Bewusstsein für die Virtualität, in der sie sich bewegt“, eingeschrieben ist (S. 71). Der ästhetischen Erfahrung des Zuschauers teilt sich dieses Raum- und Kamerabewusstsein prinzipiell als „Leinwandpräsenz“ (S. 74) mit, die im Falle Veidts „eine buchstäblich ‚unheimliche‘ Plastizität“ erzeugt, „die das flächige Leinwandbild aufzubrechen scheint und eine dritte Dimension markiert“ (ebd.). So verblüffe die stilisierte Gestik Veidts in *ORLACS HÄNDE* „nicht weil sie pantomimisch, sondern, im Zusammenspiel mit dem Licht, vor allem plastisch fungiert: wie eine Skulptur, die aus der Zweidimensionalität der Fläche herausmodelliert wird, sich damit vom Körper ablöst und ein ‚unheimliches‘ Eigenleben gewinnt.“ Auch daran gebe sich „das Zerbrechen der Einheit von Körper und Psyche, Leib und Geist“ als eigentlicher Gegenstand „des Films und der Kamerapräsenz Veidts“ zu erkennen (ebd.).

Nicht überall sind die Wechselbezüge zwischen den einzelnen Beiträgen so eng geflochten wie bei den hier vorgestellten Essays. Auch an anderen Stellen des Buches – etwa zwischen Edward Dimendbergs Erforschung der unheimlichen Räume der Moderne im Film noir und Elisabeth Bronfens Erkundung der „Nacht als Entdeckungsort des Anderen“ bei Scorsese; oder zwischen Hans J. Wulffs thematischen Überblick über „Politik, Klonieren und Replikation im neueren Kino“ und Winfried Pauleits Fallstudie zu Lynn Herschmans *TEKNOLUST* (2002) – stellen sich jedoch Konstellationen und Querverbindungen her, mit denen die Zielsetzung der Herausgeber, Kernthemen der Identitätsbildung im Film durch wechselnde Darstellungsformen hindurch zu verfolgen, sich einlöst.