



universität
wien

Diplomarbeit

„The Killer in me is the Killer in you“

Die Ästhetik des Todes im Kino, untersucht anhand von 4 unterschiedlichen
Genrefilmen

Pamela Wanda Milkowski

Angestrebter akademischer Grad

Magistra/Magister der Philosophie (Mag. phil)

Wien, am 02/ 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A-317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater- Film- und Medienwissenschaft

Betreuer: Mag. Thomas Ballhausen

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	5
2. Faszination Tod	9
3. Der Tod steckt im Medium	11
3.1. Tod im Film.....	11
4. Hitchcock – der Meister der Täuschung	13
4.1. Genre: Thriller.....	14
4.2. Hitchcock und sein Bezug zum Tod – the deadly touch	15
4.3. Vertigo – eine düstere Romanze	16
4.4. Inhalt.....	17
4.5. Filmanalyse – die Darstellung des Mordes und der Schwindel der Liebe	18
4.6. Der Tod als tödlicher Schwindel.....	19
4.7. Der Tod von Madeleine und Judy	20
5. Chris Marker	22
5.1. Genre: Fotofilm	24
5.2. Inhalt.....	25
5.2.1. Bedeutung des Titels	26
5.3. Fotografie als Memento Mori, zum Gedanken des Todes in La Jetée	27
5.4. Ein Blick im Augen-Blick - Bewegte Szene als bewegende Szene	30
5.5. Under your skin - Folterer Szene	32
5.6. Erkenntnisprozess mit tödlichem Ausgang – der Tod als Chiasmus	33
6. Woody Allen – wir amüsieren uns zu Tode	35
6.1. Genre: Komödie	36
6.1.1. Woody und seine bewusst unbewusste Beziehung zum Witz.....	37
6.2. Love and Death – gibt es ein Leben nach dem Tod?	38
6.3. Inhalt.....	39
6.4. Filmanalyse – eine Allensche Parabel auf Leben und Tod	39
6.5. Woody Allens Umgang mit dem Tod	41
6.6. Der lebendige, personifizierte Tod.....	43
6.7. Exkurs: Slapstick oder was am Tod so lustig sein kann	44
6.7.1. Die Komödie des Lachens – mit und über Woody Allen	45
6.8. Der Tod und Boris – Boris und der Tod.....	45
7. David Lynch – kurze Einführung in Lynchville	48
7.1. Genre: Phantastischer Film / Film noir	49

7.2. Lost Highway	50
7.3. Inhalt.....	50
7.4. Die Ebenen des Films.....	50
7.4.1. Die Ebene der Erzählstruktur	51
7.4.2. Die Ebene der Figuren – Verdoppelungsstrategie.....	51
7.4.3. Die Konstante: dial M for Mystery Man.....	52
7.4.4. Die Ebene der Zeit.....	53
7.4.5. Die Ebene des Raumes	53
7.5. Lost on the Highway - Erzählstruktur	53
7.6. Der Anfang ist Tod – das Ende ist Tod.....	57
7.7. Die Videobänder als mediale Zeugen des Mordes.....	60
7.8. Die tödliche Formel - Mystery Man = Murder?.....	61
8. Alfred Hitchcock und David Lynch	63
8.1. Figuren – Lost Highway und Vertigo	63
8.2. Motive	63
8.3. Erzählstrategien und die Verwendung des MacGuffin	64
9. Erinnerung.....	65
9.1. Vertigo.....	65
9.2. Im Garten der Erinnerungen – Museumsszene in La Jetée	66
9.3. Lost Highway	67
10. Der dreiteilige Ankleidespiegel - Vergangenheit-Gegenwart-Zukunft.....	68
10.1. Vertigo.....	68
10.2. La Jetée.....	69
10.3. Lost Highway	71
11. Metamorphosen, Identitätsspaltungen und das Doppelgängermotiv	74
11.1. Vertigo.....	74
11.2. Lost Highway	74
12. Thanatos & Eros - Jeder tötet was er liebt	78
12.1. Vertigo – tödliche Begierde	79
12.2. La Jetée – die letzte Erinnerung	82
12.3. Love and Death – Lachen bis zur Ekstase.....	83
12.4. Lost Highway – schizophrener, zweifacher Mord	84
13. Hold me thrill me kiss me kill me – die Frau als blonde Versuchung, blonde Verdamnis	88
13.1. Vertigo – Ich ist eine Andere	88

13.2. La Jetée – Fixierung des Frauenbildes	93
13.3. Love and Death – Lust wird zur Last.....	94
13.4. Lost Highway – die femme diabolique als Auslöser?.....	95
14. Verdoppelung der Frauenfigur – La femme n'existe pas.....	98
15. Spiel mir das Lied vom Tod – Soundtrack.....	102
15.1. Vertigo.....	102
15.2. La Jetée.....	103
15.3. Love and Death	104
15.4. Lost Highway	104
16. Schluss.....	106
17. Anhang	108
17.1. Zusammenfassung	108
17.2. Aktuelle Forschungslage – ein Ausblick.....	110
17.3. Danksagung.....	113
18. Bibliographie	114
18.1. Primärquellen	114
18.2. Sekundärquellen	114
18.2.1. Allgemein	114
18.2.2. Alfred Hitchcock	116
18.2.3. Chris Marker	117
18.2.4. Woody Allen	117
18.2.5. David Lynch.....	118
19. Lebenslauf	119

1. Einleitung

*„Sterben – schlafen –
Schlafen! Vielleicht auch träumen! – Ja, da liegts:
Was in dem Schlaf für Träume kommen mögen,
Wenn wir den Drang des irdischen abgeschüttelt,
Das zwingt uns still zu stehen...
Wer trüge lasten
Und stöhnt’ und schwitzte Liebesmüh?
Nur das die Furcht vor etwas nach dem Tod –
Das unentdeckte Land, von des Bezirk
Kein Wanderer wiederkehrt – den Willen irrt,
Daß wir die Übel, die wir haben, lieber
Ertragen, als zu unbekannten fliehen.“
William Shakespeare „Hamlet“*

Aus. Ende. Tot, weg und auf und davon. Punkt. Schluss. Endgültig.

Das Sterben als zu Ende gehen des Lebens lässt sich darstellen, nicht aber der Tod als das Ende selbst. Eigentlich hat der Tod keinen Inhalt: Blackout. Obwohl er früher oder später alle erwischt, ist er nicht allgemeinheitstfähig, vielmehr ein partikulares Ereignis, je und je, erwartbar und doch unvorhersagbar. Zumindest scheint es sich so in der Realität abzuspielen, aber nicht so im Film. Zum Glück gibt es das Wunder der Technik, die solche unmöglich erscheinenden Thematiken ein Ende setzen und auf der Leinwand dem Tod neues Leben einhauchen. Die Fiktion des Endes ist im Grunde genommen auch das Aus der Fiktion, aber im Film ist gerade dieses Ende, der Anfang der Fiktion.

Warum braucht das Kino den Tod? Kafka stellte eine ähnliche Frage, jedoch in Bezug auf Bücher, die aber auf das Medium Film als Antwort ebenfalls zutrifft:

„Solche Bücher, die uns glücklich machen, können wir zur Not selber schreiben. Wir brauchen aber die Bücher, die auf uns wirken wie ein Unglück, das uns schmerzt, wie der Tod eines, den wir lieber hatten als uns, wie wenn wir in Wälder vorstoßen würden, von allen Menschen weg, wie ein Selbstmord, ein Buch muß die Axt sein für das gefrorene Meer in uns.“¹

¹ Kafka: Briefe 1902 – 1924. 1958, S. 27.

Warum nimmt der Tod für den Menschen eine so große Bedeutung im Leben ein? Ist es die letzte Instanz, mit welcher der Tod oft in Verbindung gebracht wird? Der Verlust der eigenen Identität oder Leben und Sterben als ewiger Kreislauf, der im unbekannten Nirgendwo, im Nichts endet? Letztendlich ist es so, dass wir von unserer Geburt an sterben und bis zu unserem Tod geboren werden – ein ewiger Kreislauf eben.

Meine Motivation, diese Thema für eine Diplomarbeit zu wählen war, um aufzuzeigen was für einen großen Teil der Tod im Leben eines Menschen einnimmt, denn der Tod ist allgegenwärtig, ist etwas womit man sich früher oder später auseinandersetzen muss. Man sollte den Tod nicht verleugnen, denn er ist da, immer, von unserer Geburt bis zum Sterbensemoment und immer präsent durch das Medium Film. Der Film nutzt dieses brisante, zündende Thema mit ihrem ewigen Aktualitätswert aus und transportiert es vom Bildschirm in unserer Köpfe, als Zuschauer und als lebende und denkende Menschen. Mittels des fotografischen bzw. beim Fernsehen mittels des elektronischen Bildes ist uns Heutigen der Tod als ein visuelles Phänomen omnipräsent. Er begleitet unser Leben kontinuierlich und avanciert so zum öffentlichen Sachverhalt.

Unbewusst werden wir also mit dem Thema Tod, Mord und Sterben nahezu täglich konfrontiert. Sei es nur durch unser Vorhaben nach einem stressigen Tag in der Arbeit heimzukommen, und vor der Couch einen Film im Abendprogramm ansehen zu wollen, worin es vielleicht darum geht das ein Protagonist durch seine obsessive Aufmerksamkeit und Bewunderung einer Frau gegenüber, diese zu Tode liebt, wie in *Vertigo*. Vielleicht wird im Abendprogramm sogar *Lost Highway* ausgestrahlt wobei der Hauptdarsteller, im Glauben seine Frau betrügt ihn, sie ermordet, mit dem Schuldbewusstsein nicht klarkommt und anfängt sich in eine andere Person, ein zweites Ich zu spalten. Aber auch einem Fotofilm wie *La Jetée* gebührt einen Platz im Spielplan, eine emotionale Geschichte eines durch Raum und Zeit reisenden Helden, dessen Lebenswille durch eine einzige Erinnerung in seinem Gedächtnis, ein Bild einer Frau, aufrecht erhalten wird und ihn bestärkt, dass er sie vielleicht in der Vergangenheit oder Zukunft wieder treffen wird. Am Ende siegt aber die Zeit über die Liebe. Da ich aber auch zeigen möchte, das der Tod nicht nur etwas ernstes oder spannendes sein muss, habe ich zur Analyse auch eine Komödie miteinbezogen – *Love and Death* von Woody Allen. Anhand von diesem Film möchte ich zeigen das der Tod auch lustig inszeniert werden kann und das durch dieses Lachen über den Tod unsere Ängste - unter anderem auch die Angst vor dem Ende – eine befreiende Wirkung haben können. Anhand dieser vier oben genannten Filme, die alle bewusst ein unterschiedliches Genre vertreten, möchte ich auf den Tod im Film und dessen Darstellungsweise eingehen.

Man könnte also die Frage am Genreproblem auflösen und folgende Forschungsansätze wählen: warum ist der Tod nicht komisch? Verschließt sich die Komödie der Darstellung des Sterbens? Oder kann man den Tod gar komisch inszenieren? Oder ist dies eher eine Domäne des Thrillers, Krimis oder des phantastischen Films? Was unterscheidet den inszenierten vom dokumentierten Tod? Kann man eine Unterscheidung der Inszenierung innerhalb der Genres erkennen? Wenn ja, wie erfolgt diese Umsetzung und wo liegen vor allem ihre Unterschiede? Wie kann man dem Tod bei der Arbeit zusehen, wenn der Tod dem Arbeitenden selbst die Instrumente des Registrierens und Wahrnehmens in die Hand legt, und wie gehen die Protagonisten mit diesem Handwerk um? Was bedeutet es für die Charaktere im Film, wenn jemand stirbt oder ermordet? Wie gehen diese mit dem Tod um?

Wie und auf welche unterschiedliche Weise wird im Kino die Erfahrung von und mit dem Tod und der Vergänglichkeit filmästhetisch zur Darstellung gebracht?

Bilder haben immer eine doppelte Funktion: indem sie etwas darstellen, stellen sie gleichzeitig etwas her: nämlich ihre eigene Realität, die Realität des Bildes. Setzen filmische und fotografische Bilder dem unausweichlichen Tod vielleicht auch etwas entgegen? Was wiederum bedeuten würde, dass der Tod im Kino, der Tod auf der Leinwand für die Dauer des Films zu einer Realität und unmittelbaren Todeserfahrung für den Rezipienten wird. So nahe am Tod werden wir nie wieder sein, oder verrichten sie eher das Geschäft des Todes, statt ihm entgegenzustehen, indem sie Schicht für Schicht des Lebendigen abtragen, wie am Beispiel Markers exemplifiziert werden kann.

Der Tod ist ein Teil des Lebens und ist als Schatten, als Doppelgänger immer hinter unseren Fersen. Der Tod ist allgemein, er gehört uns allen. Das Sterben gehört nur uns selbst, ist individuell, und anhand von Filmen kann man diese Individualität umsetzen und visualisieren. Im Leben stirbt ein Mensch nur einmal, nicht so im Film. Ein Stilmittel, dass in *Vertigo* Anwendung findet. Der Tod kann zu einem wiederholbaren (*Vertigo*) oder wiederkehrenden Akt (*La Jetée*, *Lost Highway*) werden, welcher uns auf der anderen Seite auch zum Lachen bringen kann (*Love and Death*).

Nahezu seit Beginn der Filmgeschichte hat der Film mit Vorliebe das Sterben inszeniert und bis heute scheint es so, ist der Tod eines der beliebtesten Narrative im Film geblieben, - vielleicht, weil er auch für das eigene Leben den einschneidendsten Endpunkt darstellt und der Spielfilm ganz besonders zur Identifikation einlädt.

Die Faszination des Todes im Kino ist bis heute ungebrochen: in allen erdenklichen Variationen befördert der Film seine Protagonisten ins Jenseits: zweigeteilt, verdoppelt, wiederkehrend, schockgefrostet oder einbalsamiert im Kader.

Von der Sichtbarmachung des Grauens über die Befriedigung der Schaulust, vom befreienden Weinen oder Lachen, wie anhand von *Love and Death* gezeigt wird, über den Umgang mit dem Jenseitigen, sei es durch Spaltung wie bei *Lost Highway*, Verdoppelung bzw.

Wiederkehr, wie bei *Vertigo* oder durch den Sprung des Todes bzw. des Toten in Raum und Zeit, wie bei *La Jetée*, zeigt uns das Kino die unterschiedlichsten Facetten des Themas Tod.

Diese sollen in meiner vorliegenden Diplomarbeit vorgestellt werden, quer durch vier Filmgenres – Thriller (*Vertigo*), Fotofilm (*La Jetée*), Komödie (*Love and Death*) und der phantastische Film (*Lost Highway*), interdisziplinär und intertextuell.

Der Tod und die Toten sind zurückgekehrt, in konkreter, sinnlicher, materieller Gestalt.

Zurückgekehrt auf die Leinwand, wo die Toten im Medium Film einen Platz, eine Ruhestätte finden und letztendlich in meiner vorliegenden Diplomarbeit nochmals zum Leben erweckt werden.

2. Faszination Tod

In Kafkas Parabel *Vor dem Gesetz* ist der Mann vom Lande, der vor dem Tor zum Gesetz wartet, fasziniert durch das Geheimnis jenseits des Tores, das er nicht durchschreiten darf; am Ende ist die Faszinationskraft, welche das Gesetz ausübt, plötzlich aufgelöst. Aber wodurch? Es verliert seine Kraft, als der Türhüter ihm sagt, dass dieser Eingang von Anfang an nur für ihn bestimmt war, er sagt ihm, dass das Ding, das ihn faszinierte, gewissermaßen an ihn alleine adressiert war, dass sein Begehren von Anfang an ein „Teil des Spiels“ war und dass das Ganze Schauspiel vom Tor zum Gesetz und dem Geheimnis jenseits davon nur inszeniert wurde, eben ein Spiel war, um sein Begehren gefangen zu nehmen. Dies muss aber verborgen bleiben, damit die Faszinationskraft wirken kann, und genau so vollzieht es sich mit der Faszination des Todes.

Er bewahrt die Grenze des menschlichen Lebens in sich, welche nur durch den eigentlichen Tod aufgehoben werden kann. Es ist die Grenze die uns „klein“ macht, vor der Allmacht des Lebens. Auf der Leinwand ist alles erlaubt, nur im Leben nicht. Das Kino erlaubt uns somit eine Identifikation mit dem Dargestellten, denn im Kino gibt es die menschliche Grenze nicht.

„Leben bereitet mir grenzenlose Lust“ [...] und Sterben wird mir grenzenlose Befriedigung sein.“²

„Der Tod ist ein Problem der Lebenden“.³

Was bedeutet, das der Tod selbst nicht der eigentliche Kern des Problems darstellt, sondern vielmehr das Wissen um ihn, um die Gewissheit seines Kommens, das den (noch) Lebenden begleitet.

Literatur bleibt unvermindert gegenwärtig, indem ihre Bilder immer wieder neu erst im Augenblick der Lektüre aus der Schriftabstraktion heraustreten; nicht so der Film. Er ist ein chimärisches Produkt: Zwischen Kunst und Leben und Kunst und Tod angesiedelt. Er staut und konserviert Leben in sich, dem wir uns aussetzen, indem wir ihn ansehen; ein vom allgemeinen abgezweigtes und selbständig gewordenes Leben zweiten Grades: *nature morte*. Der Blick aus dem Rahmen, der den Betrachter als Voyeuristen ertappt - was wir bei Chris Marker schön sehen, bringt diesen Sachverhalt zum Bewusstsein: Blicke die uns aus einem unbestimmten Jenseits erreichen.

Über den Tod sprechen wir stets als Lebende, immer in Unkenntnis, in Spekulationen, in Phantasien der Angst oder Erlösung. Er markiert eine Grenze, die wir nur von einer Seite her kennen, einen Zustand absoluter Irreversibilität, einen Punkt voller Unschärfe, auf den wir

² Blanchot: 1986. S. 7.

³ Elias: 1983. S. 102.

uns stetig hinzubewegen, und vor dem es kein Entkommen gibt. Ist es vielleicht nicht so, dass jeder von uns eine unsichtbare Zahl am Rücken trägt, die eigene, persönliche Todeszahl, welche sich Jahr um Jahr verkleinert. 3...2...1...the time is up!

„Der Tod ist ein Problem der Lebenden. Tote Menschen haben keine Probleme.“⁴

Der Tod im Film ist selten der Tod, sondern das Erleben des Todes. Es ist eher das Töten, das das Kino zu beschäftigen scheint, und weniger der Tod. Das Kino beschäftigt sich mit Tätigkeiten, weniger mit Zuständen.

Dass der Tod, obwohl er unvorstellbar ist, nicht zu fürchten sei, da er bereits von der Definition her kein lebendiges Wesen treffe, behauptete schon Epikur:

„Solange ich da bin, ist der Tod noch nicht eingetreten, und sobald der Tod triumphiert hat, bin ich längst verstummt. Wo ich existiere, ist kein Tod, und wo der Tod hinkommt, lebe ich nicht mehr.“⁵

Die Menschen haben zwar keine Angst vor dem Tod selbst, sondern dessen Unvorstellbarkeit erzeugt in uns Furcht, und alles was Angst erzeugt, hinterlässt eine Lücke in der Phantasie. Diese Lücke wird durch filmische Mittel auf der Leinwand dargestellt und uns vor Augen geführt. Der Film hat diese Lücke erkannt und die Möglichkeit genutzt unserer eigenen Phantasie zuvorzukommen. Der Tod kann also auf der Leinwand zum Leben erweckt werden. Gerade die Unvorstellbarkeit hat einen gewaltigen Sturm an Bildern und Visionen ausgelöst. Wir haben es nicht mit einem Bilderverbot, sondern mit inflationären Bilderfluten zu tun, welche vor allem das Medium Film überträgt.

Stärker noch als bei der Liebe fordert die Darstellung des Todes im Kino, mit filmischen Mitteln eine menschliche Grenzsituation vor Augen zu führen. Es ist eine „Ästhetik des Todes“ mit welcher der voyeuristische Blick des Zuschauers konfrontiert wird.

Je mehr der Film sein Publikum zur gebannten Stille verdonnert und den Zuschauer in eine Art Totenstarre versetzt, je mehr wir uns vom Leinwandgeschehen fesseln lassen und unsere eigene Existenz vergessen, desto größer ist die Illusion des Lebens, wobei zur gleichen Zeit die Illusion des Kinos als Realität des Bildes zum Leben erweckt wird.

Wo der Tod zurückblickt (*Vertigo*, *Lost Highway*, *La Jetée*), da befindet sich das Leben bereits im Zustand der Erstarrung.

Das Kino hält den Tod bei der Arbeit fest, das heißt, es hält etwas am Leben. Godard meinte einmal, das Kino sei die einzige Kunst, die einem vom Sterben abhält.

⁴ Elias:1983. S. 155.

⁵ Macho: 2007. S.9.

3. Der Tod steckt im Medium

Bild und Ton pflegen ein intimes Verhältnis zueinander, denn die Geschichte der künstlichen Medien, die der Mensch jemals erfunden hat, ist mit der Externalisierung und daher auch mit dem Tod des körperlichen Subjekts eng verbunden. Sei es durch die Schrift als Fixierung und Speicherung der gesprochenen Sprache, sei es durch gemalte Porträts, die längst verstorbene Personen zeigen (wie bei Marker und Hitchcock), oder sei es durch elektronische Aufnahmeverfahren, wo der Tod lebendig bleiben kann (wie bei Allen, Hitchcock und Lynch). Stets wird etwas vom Körper losgelöst und auf ein künstliches Medium übertragen. Im Sinne von Baudrillard kann man von einem symbolischen Tausch von Körper und Bild sprechen: Das Bild als Double des Körpers gibt dem verschwundenen Körper ein Medium zurück, indem er gegenwärtig bleiben kann.⁶ Das Bild trägt also eine Referenz von Abwesenheit in sich, und doch kann diese Referenz nur durch den Umstand bestehen, dass das Bild in der Evidenz des „Hier und Jetzt“ erfahren und reproduziert wird. Diese Anwesenheit gründet sich wesentlich darauf, dass es in einem Medium verkörpert oder auf ein solches übertragen wurde, das seinen Raum mit dem Raum des lebenden Betrachters teilt.

3.1. Tod im Film

„You know how concerned people are about appearances-this is attractive, that’s not. Well, I’ve left that all behind me. I now do what other people only dream. I make art until someone dies, see? I am the world’s first fully functioning homicidal artist.“

Jack Nicolson as the Joker in the 1989 film „Batman“

Für Seneca ist der Tod ein Hafen, in den jeder aus den Stürmen des Meeres einlaufen muss. Aber es liegt an uns, den Zeitpunkt dafür frei und selbstverantwortlich zu bestimmen. Das Leben kann uns jeder nehmen, den Tod niemand – außer im Medium Film. Im Film ist alles möglich was im Leben unmöglich ist. Jederman kann nur sagen „ich werde sterben“, aber der Film hat auch noch die Möglichkeit zu sagen „ich bin gestorben“. In der Realität ist das Reich des Todes unentdeckt, im Film wird es mithilfe der Technik und kreativer Phantasie aufgedeckt/entdeckt.

Abseits der Filme, die ihren Fokus auf das Sterben einer oder mehrerer Figuren legen, handelt zum einen der Großteil aller Spielfilme vom Töten und vom Sterben. Zum anderen gibt es auffälligerweise auch in diesen Genrebeiträgen, in denen hundert- oder gar tausendfach gestorben wird, nur selten einen sichtbaren Raum für den Tod. Denn der Tod ist ein

⁶ Vgl: Baudrillard: Der symbolische Tausch und der Tod, 1991.

undankbares Thema für den Film. Tote Körper bewegen sich nicht mehr und der Film wird so schnell langweilig. Die filmische Lösung betrifft deshalb auf eine paradoxe Weise die Darstellung seines genauen Gegenteils, möglich gemacht durch technische Medialität: Wiederauferstehung, Wiederkehr, Verdoppelung durch Aufnahme, Speicherung und Wiedergabe. Oft wird der Tod aber auch durch eine mystische, mysteriöse, übernatürliche Figur dargestellt, personifiziert.

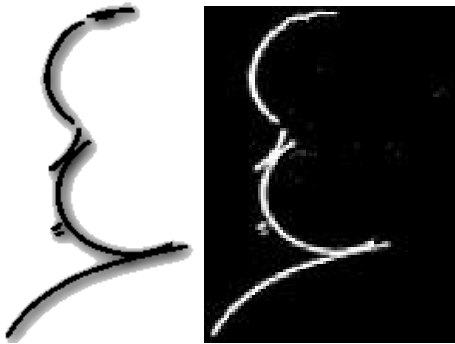
Diegetisch gesehen ist der Film zunächst auf der Seite der Unsichtbarkeit.

Die technischen Bilder der digitalen Medien sind aufgrund ihrer Struktur dazu prädestiniert, das Reich zwischen dem körperlichen und dem symbolischen Tod in neuen Formen zu visualisieren. Dem Publikum wird ein Spiegel einer kleinen Welt vorgehalten, mit dem man sich selbst konfrontiert, denn die eigentliche Thematik des Films ist das Sehen und Beobachten – die elementare Situation des Kinopublikums also. Aus diesem Grund funktioniert die Darstellung des Todes im Film auch und kann auf der Kinoleinwand umgesetzt werden.

Der Tod, sagt Jean Paul, ist ein Pfeil, der im Augenblick der Geburt abgeschossen wurde, und uns am Ende trifft⁷. Hier ist das Ende für uns nur das Ende der Filmvorführung.

⁷ Vgl. Jean Paul: Vorschule der Ästhetik. Erzählende und theoretische Werke, Bd. 5, 2003.

4. Hitchcock – der Meister der Täuschung



Alfred Hitchcock presents...⁸

„Wie Sie gesehen haben, scheint Mord mein liebstes Thema zu sein. Da ich die Welle der Gewalt, die zur Zeit über unsere Bildschirme flimmert, nicht mag, wollte ich das Thema Mord immer auf delikate Weise abhandeln. Und darüber hinaus denke ich, daß Mord mit Hilfe des Fernsehens zu den Leuten nach Hause gebracht werden sollte. Denn genau da gehört er hin. Viele unserer exquisitesten Morde wurden zu Hause begangen. Einfühlsam durchgeführt, an vertrauten Orten, wie auf dem Küchentisch oder in der Badewanne.“⁹

„Hitchcock sah im eigentlichen Akt des Mordes etwas schönes, etwas Angenehmes [...] etwas aus einem Wunschtraum und gleichzeitig aus einem Albtraum.“¹⁰

Während der Dreharbeiten zu *North by Northwest* sagt der Regisseur zu seinem Drehbuchautor Ernest Lehmann:

„Das Publikum ist wie eine gewaltige Orgel, auf der du und ich spielen. In einem Augenblick spielen wir diese Note und bekommen diese Reaktion, und dann spielen wir jenen Akkord, und das Publikum reagiert auf jene Art.“¹¹

Bei Hitchcock gibt es diese wunderbare Mischung aus Geheimnisvollem und Psychologischem. Über Hitchcocks Filmen schwebt immer irgendwie etwas Bedrohliches. Sein Gesamtwerk zeichnet sich vor allem durch eine stilistische Ästhetisierung von Liebes- und Todesmomenten aus. Besonders auszeichnend für Hitchcocks Schaffen ist das Thema des zu Unrecht beschuldigten Individuums und das Erzählmittel der Suspense. Das Thema des „Unschuldigen auf der Flucht“ stellt das dramaturgische Grundmuster vieler Hitchcockfilme

⁸ <http://forum.calgarypuck.com/showthread.php?p=1519100>

⁹ Dankesrede für die Auszeichnung seines Lebenswerkes im Film Society of Lincoln Center im April 1974. In: Jendricke: 2005. S. 128.

¹⁰ Spoto: 2005. S. 388.

¹¹ Ebda. S. 485.

dar. Das Motiv des Durchschnittsbürgers, der eines Verbrechens beschuldigt wird, das er nicht begangen hat – wie James Stewart in *Vertigo* - soll die Empathie des Zuschauers mit den Figuren fördern und ihm ein höchstmögliches Maß an Angst vermitteln. Er hat eine so reale Welt im Film geschaffen, dass sie in den Köpfen der Rezipienten sehr konkret geworden ist. Nur ein wahrer Magier bzw. Meister kann dies (er)schaffen. Die scheinbare Realität ist aber nur eine Illusion, vor der man sich fürchtet.

Hitchcock setzt die Todesszenen in seinen Filmen ästhetisch durch flash cuts, exzessive diegetische Musik, Kreisfahrten, slow motion um, um nur ein paar Beispiele zu nennen. Hitchcock hat das gefilmt und geschnitten, dass man nicht sehen kann, in *Psycho* beispielsweise, wie das Messer in den Körper eindringt. Es fließt Blut, aber man sieht keine Stichverletzungen, aus denen es austritt. Hitchcock berichtete Truffaut, dass er für die Duschszene in *Psycho* einen Körper aus Gummi entwickeln ließ, der tatsächlich bluten konnte, dieser sei aber nie verwendet worden. Wenn man den Film allerdings in slow-motion abspielt, sind Einstellungen zu entdecken, in denen die Puppe offensichtlich verwendet wurde. Hitchcock liebt es eben zu täuschen, in jeder Hinsicht. Er inszeniert eine Bilderflut, die das Gefühlschaos und die Schmerzempfindungen der leidenden Figuren dem Zuschauer näherbringen. Da er das Geschehen aus direkter Nähe filmt, erreicht er eine Involvierung des Zuschauers in den Kampf. Auch das Prinzip der Fragmentierung und der schnellen Schnittabfolge trägt dazu bei, dass Hitchcock den Mord andeutet, ohne ihn zu zeigen.

4.1. Genre: Thriller

Hitchcock hat das Genre Thriller zwar nicht erfunden, jedoch ist es ihm zu verdanken, dass dieses Genre in großen Kreisen verbreitet ist, und im Zentrum dessen stehen eben Hitchcocks Filme. Der Begriff war bereits verbreitet um Sensationsstücke zu beschreiben, bevor der Film überhaupt das Licht der Welt erblickte.

Das Genre identifiziert und definiert sich in erster Linie über Begriffe wie Angst, Beklemmung/Genuss, Sadismus/Masochismus, Identifikation/(Ab)Trennung, Verletzbarkeit/Kontrolle, wissend/nicht wissend. Das Zentrum bildet aber vor allem der „thrill“, also der Nervenkitzel.

In Thrillern muss sich der Held meist gegen moralische, seelische oder physische Gewalteinwirkung, meist durch seinen Gegenspieler behaupten. In Thrillern, die durch den Film noir oder Tragödien beeinflusst wurden, stirbt der Held oft am Ende, unter anderem auch beim Besiegen seines Gegners. In *Vertigo* stirbt der Protagonist Scottie einen innerlichen, seelischen Tod.

Im Thriller wird viel Wert auf die Beschreibung der Handlung gelegt, aber auch die Charaktere und deren Psyche stehen ebenso stark im Zentrum des Geschehens.

4.2. Hitchcock und sein Bezug zum Tod – the deadly touch

Hitchcock stellt hier die Frage: Was ist der Tod? Wie kann man ihn zeigen? Kann man ihn überhaupt zeigen? Man muss ihn sehen können: denn die Sichtbarkeit ist die Basis des Kinos. Der Zuschauer glaubt, einen Mord gesehen zu haben, doch er hat nicht stattgefunden. Kein verletzter Körper, keine Wunden.

Hitchcock arbeitet an einer Kinematographie der Täuschung. Sehen ist zugleich: Nicht-Sehen. Das Nicht-Sehen, das ist die größte Annäherung an den Tod, die Hitchcock sich vorstellen kann. Jenes Dunkel, in das man nicht hineinschauen kann. Der Tod weist das Kino in den Bereich des Imaginären, was Hitchcock meisterlich umzusetzen versteht.

Während er mit Hilfe von Symbolen und filmischen Codes auf Sexualität anspielt, verhandelt er die Gewaltmomente zu Zeiten des Production Code zumeist offensiver. Die psychoanalytischen Symbole leisten lediglich einen Verweis auf Sexualität (z.B. die Handtasche als Beweis der weiblichen Sexualität im Sinne des Vagina-Symbols), wohingegen die Mordhandlungen immer einen konkret artikulierten, physischen Bestandteil der diegetischen Realität darstellt. Im Allgemeinen hat die Zensur beim Thema Gewalt weniger restriktiv eingegriffen als beim Thema Sexualität.

Hitchcock hat Truffaut zur Mordszene von *Torn Curtain* erklärt:

„Mit dieser sehr langen Mordszene wollte ich mich einmal gegen das Klischeé absetzen. Im allgemeinen passieren in Filmen die Morde sehr schnell, ein Messerstich, ein Schuß, und meistens nimmt sich der Mörder nicht einmal die Zeit, nachzuschauen, ob sein Opfer auch wirklich tot ist. Deshalb dachte ich, es wäre an der Zeit, einmal zu zeigen, wie schwierig, mühsam und zeitraubend es ist, einen Man umzubringen.“¹²

Mit der Möglichkeit sich einen Film wieder und wieder anzusehen, konvertiert der Tod zu einem reversiblen Akt. Nur wer wieder lebendig wird oder gar nicht wirklich gestorben ist, etwas durch Vortäuschung des Todes, kann wieder zu den Lebenden zurückkehren, genau wie Madeleine in *Vertigo*.

Die Thematik der Maskerade des Todes macht die Technik des Mediums Film möglich, also die Wiederholbarkeit und die Reversibilität des Dargestellten mag uns Mediengewöhnten banal klingen, ist aber ein wichtiges Moment in der Frage des Verhältnisses von Film und

¹² Truffaut: 1973. S. 300.

Tod. In der Filmgeschichte hat dies zu ganz unterschiedlichen filmästhetischen Konsequenzen geführt. Der Meister Hitchcock beispielsweise zeigt nie den Akt des Todes oder Tötens, er deutet durch visuelle Gestaltungsmöglichkeiten wie Kamera- und Lichtspiele etwas an. Hitchcock warnte immer vor der Todsünde visuelle Gestaltungsmöglichkeiten der Sprache zu opfern:

„Der Dialog darf nicht mehr sein als ein Geräusch unter anderen, ein Geräusch das aus den Mündern der Personen kommt, deren Handlungen und Blicke eine visuelle Geschichte erzählen.“¹³

In *Vertigo* wird dieses Konzept gut umgesetzt, denn im ersten Teil des Films, wenn Ferguson Madeleine auf den Friedhof folgt, wirken die Einstellungen sehr geheimnisvoll. Diese wurden mittels Nebelfilter fotografiert, das Sonnenlicht bekam dadurch einen Grünstich. Später, wenn Ferguson auf Judy trifft, wohnt sie im Empire Hotel, weil das Hotel an seiner Fassade eine grüne Neonreklame hat, die ständig blinkt. Als die Frau aus dem Bad kommt, erkennt man denselben Schauereffekt, denn in dieser Szene steht sie in dem grünen Neonlicht da, als käme sie tatsächlich von der Totenwelt.

Als Hitchcock einmal von einem Journalisten gefragt wurde, wie er denn selbst am liebsten ermordet werden wollte, antwortete er:

„Nun, es gibt viele nette Möglichkeiten. Essen ist eine gute.“¹⁴

Hitchcock, als ein Regisseur der Grenzerfahrung versucht das Undarstellbare darstellbar und für das Publikum erlebbar zu machen, indem er auf eine romantische Motivik rekurriert.

Daher figurieren der Tod und die Sexualität nicht als zwei separate, einander konträr gegenüberstehende Phänomene, sondern sie paaren und vermischen sich miteinander. Er demonstriert, wie dicht im Leben das Schöne mit dem Schrecklichen verwoben ist und sich das Lustvolle im Grausamen offenbaren kann, und es sind eben genau diese Grenzen, die in *Vertigo* so stark ineinanderfließen, dass der Protagonist vor lauter Schwindel zwischen Sein und Schein, diese Grenze nicht mehr erkennen kann.

4.3. *Vertigo* – eine düstere Romanze

„Yet each man kills the thing he loves from all let this be heard some does it with a bitter look some with a flattering word the coward does it with a kiss the brave man with the sword.“

Oscar Wilde „The Ballad of Reading Gaol“

¹³ Jendricke. 2005. S. 47.

¹⁴ Ebda. S. 13.

Vertigo wurde nach einem Roman von Boileau und Narcejac *D'entre les morts* verfilmt, ein Roman der eigens für Hitchcock geschrieben wurde. Boileau und Narcejac haben fünf Romane nach demselben Konstruktionsprinzip verfasst, und als diese hörten, dass Hitchcock gerne die Rechte für *Les Diaboliques* gekauft hätte, machten sich die Romanschriftsteller an die Arbeit und haben *D'entre les morts* zu Papier gebracht.

Hitchcock erzählt Geschichten mit einer total verhexten Logik, so dass man nur den Eindruck bekommen kann, sie könne einem am nächsten Tag selber zustoßen. Eine Geschichte, wo der plötzliche Einbruch des Bösen, der Gewalt und des Verbrechens das wohlgeordnete Leben harmloser Menschen auf den Kopf stellt. Es ist die Perspektive der Angst, die er vermittelt, der Angst vor der Bedrohung durch das Chaos, das hinter der Fassade der Ordnung lauert.

4.4. Inhalt

In *Vertigo* wird das Thema eines Liebenden, dessen Unfähigkeit, die Tote aufzugeben, diese in einem anderen Körper wiederkehren lässt, so abgewandelt, dass die eigenen Prämissen sichtbar werden. Ein wesentlicher Unterschied wird eingeführt, nämlich dass die verlorene und wiedergefundene Geliebte die Frau eines Freundes ist, und insofern eine verbotene Geliebte darstellt.

Vertigo könnte man irgendwie als negativen Gegenentwurf zu *Rear Window* sehen. Wieder geht es um die Liebesbeziehung zwischen zwei ungleichen Menschen. In *Vertigo* soll der ehemalige Polizeiinspektor Ferguson auf Bitten eines Schulfreundes dessen angeblich selbstmordgefährdete Frau beschatten. Ferguson, der an Akrophobie, einer Form von Höhenangst leidet, verliebt sich in sie, kann aber wegen seiner Schwindelanfälle nicht verhindern, dass sie sich von einem Glockenturm zu Tode stürzt. Er ahnt allerdings nicht, dass er einer raffinierten Täuschung aufgesessen ist. Von Selbstvorwürfen geplagt, kann Scottie Ferguson seine Liebe nicht vergessen. Eines Tages entdeckt er ein Mädchen, das der vermeintlich Toten ähnlich sieht. Wie von einer fixen Idee besessen, unternimmt er alles, um sie Schritt für Schritt in die Frau umzuwandeln, die er einst verloren hat. Durch Zufall findet er heraus, dass seine neue Freundin mit der Totgeglaubten identisch ist und sie ihm ein böses Spiel vorgegaukelt hat. Als sie beim Versuch, ihm alles zu erklären, wirklich zu Tode stürzt, ist Scottie endlich von seiner Akrophobie befreit.

4.5. Filmanalyse – die Darstellung des Mordes und der Schwindel der Liebe

Hitchcock findet immer in vielen seiner Filme, so auch in *Vertigo*, einen Weg um das zu zeigen, was nicht gezeigt werden darf, vordergründig wegen dem Production Code. Er hintergeht die beschränkenden Zensurauflagen und setzt Themen wie Sexualität, Mord und Tod subversiv, ästhetisch um und verknüpft sie miteinander.

Was Federico Fellini im Hinblick auf die Pornographie und die italienische Zensur beobachtet hat, trifft auch auf Hitchcock und das Hollywood-Kino zu. Fellini bemerkte, dass bestimmte allegorische Tricks allein durch die Zensur zustande gekommen sind, denn diese zwingt die Phantasie des Regisseurs dazu, nach anderen pornographischen Ausdrucksmitteln zu suchen, die nicht mit den Buchstaben des Gesetzes in Konflikt geraten. So suchte auch Hitchcock nach Surrogaten zur Darstellung von Liebe, Sex, Gewalt und Mord. Die Zensur potenzierte dabei den künstlerischen Erfindungsreichtum des Meisters.

Bekannt ist die Schluss-Szene in *North by Northwest*, wobei Hitchcock von dem sich im Schlafwagen küssenden Paar auf den Schnellzug, der ein Tunnelloch „penetriert“, schneidet. Dieser Film endet ähnlich, wie die Kusszene in *Vertigo*, mit einer „quasi“ zensierenden Abblende, wobei der Übergang vom farbigen, gegenständlichen Bild in die Schwärze als Untergang des Bewusstseins und Verlust der rationalen Kontrolle gelesen werden kann. Nicht von ungefähr bezeichnet George Bataille den Orgasmus als den „kleinen Tod“¹⁵, hier ist es ein simpel erscheinender Kuss, der zum Tode führt. Hitchcocks sexuelle Aufladung der Gewalt- und Mordszenen orientiert sich an einer sadistischen Denkweise, die Bataille als „abweichende Sinnlichkeit“¹⁶ beschreibt.

Vertigo ist eine Geschichte mit banalem Hintergrund: Hinter der faszinierenden Geschichte der von den Dämonen der Vergangenheit besessenen Frau, hinter dem existentiellen Drama eines Mannes, der eine Frau durch die exzessive Natur seiner Liebe in den Tod treibt, finden wir eine gewöhnliche, aber auch raffinierte Kriminalhandlung von einem Mann, der einer Erbschaft wegen seine Frau loswerden will, der sich aber nicht bewusst ist, dass der Held nicht bereit ist sein Phantasma aufzugeben: Er beginnt nach der verlorenen Frau zu suchen, trifft auf ein Mädchen, das Madeleine ähnelt und verzweifelt daran in ihr das Bild der Toten wiederzubeleben. Der Tick besteht allerdings darin, dass diese Frau, die er zuvor als Madeleine gekannt hatte, dieselbe ist. Es ist eine kosmische Identität von „Gleichen“ und „Sein“, das heraufbeschworen wird und welche zugleich eine tödliche Nähe ankündigt: Wenn

¹⁵ Vgl. Bataille: 1994.

¹⁶ Vgl. Ebda.

die falsche Madeleine sich gleicht, so darum, weil sie in gewisser Weise bereits tot ist. Die Subliminierung ihrer Figur gleicht einer Mortifikation im Realen, denn der Held weiß schließlich nicht dass die Frau die er tot glaubt, die Frau ist, die vor ihm steht.

In *Vertigo* folgt Hitchcock seinem eigenen „Regelbogen“ des Mordes, welcher fordert, dass die Technik des Mordens so gezeigt werden muss, dass sie nicht zur Nachahmung einlädt und weiters, darf brutales Töten nicht im Detail gezeigt werden. In *Vertigo* bekommt man vom Mord und vom Tod nur subversiv etwas mit, die Morddarstellung ist indirekt. Die Kamera ist zwar während der Tat temporal zugegen, aber der Meister verweigert den unverstellten Blick auf die Gewaltaktion, die Bedrohung wird von der Leinwand in den Kopf des Zuschauers transportiert. Die Verbrechen geschehen im unmittelbaren Off-Screen Raum und werden dem Zuschauer meist nur über den diegetischen Ton suggeriert, denn bei den indirekten Morddarstellungen steht nicht der physische Ton im Vordergrund. Die stilistische Minimierung geschieht zugunsten verschiedenster dramaturgischer und narrativer Effekte. In *Vertigo* ist es sogar so, dass Hitchcock dem erst spät aufgedeckten Mord an Elsters Frau noch nicht einmal im unmittelbaren Off-Screen Bereich stattfinden lässt. Hitchcocks Interesse gilt hier weniger den Opfern, sondern vielmehr der Psyche der Täter oder den zwischenmenschlichen Konflikten.

4.6. Der Tod als tödlicher Schwindel

In Wirklichkeit war es aber nicht Scottie, der Madeleine tötete, er glaubte das nur, weil er einem ausgezeichnet durchdachten Mordplan ausgeliefert wurde. Die Madeleine, die Scottie so liebte, wurde immer schon von der Geliebten Gavin Elsters personifiziert und war Bestandteil des Plans, der den Mord an der wirklichen Madeleine vertuschen sollte, damit der Gatte ihr Vermögen erben kann. Scottie sollte dabei als Zeuge bestätigen, dass es Selbstmord gewesen sei. Die Frau die er wiederfindet, ist absolut identisch mit jener, die er verloren glaubte, doch beide wurden derart verkleidet, dass sie als lebende Repräsentantinnen einer toten Frau fungieren konnten. Das Wiederfinden des toten Liebesobjektes ist aber auch gleichzeitig eine todbringende Illusion, ein tödlicher Schwindel.

Scottie verliebt sich in eine Frau, die sich mit ihrer toten Urgroßmutter identifiziert, während er im Zustand schuldbedrückter Trauer über seinen toten Freund, einem Kollegen ist, dem Scottie bei einer Verfolgung über die Dächer nicht folgen konnte und welcher statt ihm sprang und tödlich abstürzte, wobei Scottie nun gezwungen ist seine eigene Verletzlichkeit durch den Tod anzuerkennen. In Madeleine glaubt er jemanden wie sich selbst gefunden zu haben, denn beide fühlen eine innere Leere, am Ende liebt er sie jedoch zu Tode.

Die erste Hälfte der Geschichte endet mit einem doppelten Tod, dem buchstäblichen Tod der wirklichen Madeleine und dem figurativen Tod der falschen Madeleine (der vom Gatten für Scottie kreierten Frau), so endet die zweite Hälfte mit dem Tod der realen Judy, und dies impliziert auch den Tod der falschen Madeleine. Der zweite Tod beinhaltet das Töten des Doubles der Doppelgängerin, unter Beseitigung der als falschen Madeleine maskierten Judy, die eingesetzt wurde, um eine reale Madeleine vorzutäuschen, während diese reale Gattin immer unsichtbar bleibt, außer als erste weibliche Leiche.

Der letzte Tod ist hier als die Folge eines zweiten Sprunges, dessen Motiv komplex und ambivalent ist. Scottie provoziert den tödlichen Sprung nach Judys Geständnis, weil dieses Ich die Leere vorführt, aus der sein Begehren entstand, nicht nur die Abwesenheit einer realen Frau, sondern auch einer realen toten Ahnin, und so wird er mit seinem eigenen Tod konfrontiert, den zu verdrängen er überhaupt diese Liebesromanze anfang. Wenn er sie dafür bestrafen muss, dass sie nicht die lebendige Repräsentantin der Toten ist, bestraft er sie auch dafür, das sie sein Verlangen demaskiert, seine eigene Mortalität zu verleugnen, wofür seine Höhenangst ein Symptom erfolgloser Verdrängung ist.

4.7. Der Tod von Madeleine und Judy

Scottie ist nicht in der Lage den Selbstmord Madeleines zu verkraften. Er ist von ihr, oder besser gesagt, von dem Bild was er von ihr hat, fasziniert und wird vollkommen von dieser Projektionsfläche absorbiert. Geplagt von Alpträumen und Schuldgefühlen erleidet er einen Nervenzusammenbruch. In diesem erleidet er dieselben Halluzinationen wie einst Madeleine. So begegnet ihm in seinen Träumen die tote Charlotta Valdez und er fällt ebenso wie Madeleine/Judy von dem Glockenturm der Kirche. Es findet somit eine vollständige Identifikation seiner Person mit Madeleine statt. Nur langsam ist er in der Lage, wieder in das normale Leben zurückzukehren. Doch auch da kann er Madeleine nicht vergessen. Verzweifelt irrt er durch die Strassen von San Francisco und versucht sie in jeder Frau zu finden. Der Protagonist sucht somit nach einer Kompensation für das Verschwinden von Madeleine. Als Scottie erkennt, dass er Opfer einer Lüge ist und das sein Idealbild der Frau einer Illusion entspricht, geht seine einst magische Bindung an Madeleine in Aggression über, er erkennt, dass er getäuscht wurde. Er zwingt die falsche Madeleine zum Ort des Geschehens zurück, um die Wahrheit zu erfahren. Durch eine Nonne aufgeschreckt, glaubt Judy die wahre Madeleine sei von den Toten auferstanden und fällt vom Turm in die Tiefe. Wie Madeleine, so stirbt auch das Bild von Madeleine, Judy. Scottie stellt solange Bedingungen an die Frau die er liebt, bis sie stirbt.

Zum Schluss des Films läutet die Nonne die Glocken, als Symbol für die Wiederherstellung der kirchlichen und bürgerlichen Ordnung. Scottie kann in diesem Moment ohne Höhenangst vom Turm blicken. Durch den Tod seines Lustobjektes ist er nun geheilt, aber er bleibt auch als gebrochener Mann zurück, der sein Liebesobjekt verloren hat. Der Tod der Frau(en) am Ende entspricht einer typischen hitchcockschen Konsequenz: Die Frau, welche durch das Sündige den Mann ins Unglück gestürzt hat, wird vernichtet.

Hitchcock wird häufig bescheinigt, sich mit der Psyche gequälter Frauen zu befassen. Man sollte allerdings nicht zu sehr eine Wechselbeziehung zwischen Lebenserfahrung des Regisseurs und künstlerischem Werk sehen. Dennoch trugen seine tiefkatholische und kleinbürgerliche Erziehung, die enge, wahrscheinlich neurotisch getönte mütterliche Bindung dazu bei, dass er Frauen idealisiert und sich zugleich von ihnen bedroht fühlt. Dieses wird in einer aggressiven Weise verarbeitet und zwanghaft durch den immergleichen Frauentyp betont. Die kühle, nordische, schlanke Blondine. Keine seiner weiblichen Protagonistinnen sieht besonders sexy oder gar vulgär aus, sondern sie wirken in erster Linie unterkühlt und lassen dadurch der Phantasie großen Spielraum.

5. Chris Marker

Marker bezeichnet explizit *La Jetée* als Remake von *Vertigo*. Angeblich hat er *Vertigo* neunzehnmal gesehen. Er ist sogar nach San Francisco gepilgert, um sich die zentralen Orte an denen der Film gedreht wurde, anzusehen. Tatsächlich gibt es einige Parallelen zu *Vertigo* wie zum Beispiel die Markierungspunkte bei Muir Woods, einen Touristentreffpunkt in San Francisco. Dort steht ein Mammutbaum, dessen Schnittfläche im Stamm Auskunft über sein Leben gibt. In *Vertigo* deutet Madeleine auf den kleinen Abstand zwischen den konzentrischen Kreisen, an denen sich das Alter des Baumes ablesen lässt, und sagt: „Mein Leben hat sich in diesem kleinen Raum abgespielt.“ Sie zeichnet ihre Geburt und ihren Tod ein. In *La Jetée* zeigt der Protagonist, der aus der Zukunft kommt, seiner Begleiterin vor der Schnittfläche eines Mammutbaums im Pariser Jardin des Plantes einen außerhalb des Baumes liegenden Punkt und sagt: „Von dort komme ich.“ Er zeigt auf ein Dort, ein Jenseits der Zeit und des Raumes, auf etwas nicht Zeigbares, nicht Sagbares.

Aber wer steckt nun hinter dem Pseudonym Chris Marker?

Er ist Cineast, Filmemacher, Fotograf, Schriftsteller, Journalist, Videast, Herausgeber, Essayist. Chris Marker spielt eine Schlüsselrolle in der Entwicklung des modernen Kinos. Er ist ein „Mann im Hintergrund“, geheimnisvoll und abgewendet von der medialen Öffentlichkeit. Er ist am 22. oder 29. Juli 1921 geboren und russisch-amerikanischer Herkunft (wenn man dem Umschlag seines 1949 erschienen Romans „Le coeur net“ Glauben schenken darf). Sein wirklicher Name ist natürlich nicht Marker, es ist ein literarisches Pseudonym, vermutlich vom Englischen abgeleitet, er wurde unter dem bürgerlichen Namen Christian Francois Bouche-Villeneuve geboren. Aus Prinzip lässt er sich nicht interviewen oder fotografieren. Er verschwindet absichtlich hinter seinen Produkten. Wenn er gegenwärtig ist, dann nur als Geist, als Phantom in seinen Werken. Er lässt sein Material stellvertretend für ihn sprechen. Über 40 Jahre und über 40 Filme hat er bereits gemacht und keiner weiß so recht wer dieser Künstler ist. Das Rätsel Marker ist nur durch seine Filme mühselig zu ertasten. Viele seiner Filme sind zumindest teilweise auch Selbstportraits.

Er wollte nie einen langen Film produzieren, er hätte nicht die Geduld, die bei Dreharbeiten entstehenden Zwänge zu ertragen, wie zum Beispiel immer zur selben Zeit am Set sein zu müssen.

Er studierte nach dem Abitur Philosophie. Er schließt ab, als der Krieg ausbricht. Gegen Kriegsende soll er als Übersetzer für die amerikanische Armee tätig gewesen sein.

Von 1946 bis 1949 arbeitet er als Animateur bei der Vereinigung Travail et Culture, die der kommunistischen Gewerkschaft nahe steht.

Seine ersten eigenen Filmversuche macht er im Rahmen eines Lehrganges bei André Bazin. Er gehört der Rive Gauche an. Ein Begriff, welchen der amerikanische Kritiker Richard Roud etablierte. Er fasste unter diesem Begriff eine Vereinigung einer Autorengeneration (Alain Resnais, Agnes Varda, Marguerite Duras, Henri Colpi) zusammen und spielt auf die kulturell orientierten Universitätsviertel links der Seine an. Diese Generation hat den Krieg und die Résistance bewusst miterlebt.

Marker wird dem Essay-Film zugerechnet, eine Stilrichtung die auf die Stummfilm-Montage zurückgeht. Marker spricht sich allerdings gegen eine Kategorisierung aus, er meint, sie diene lediglich der Strukturierung und ist eine rein akademische Unterscheidung der Stilrichtungen. Innerhalb seiner Arbeiten greift er auf unterschiedliche Medientechnologien zurück, die dann wie Inter-Medial-Phänomene erscheinen.

Er kämpft um eine eigene Ausdrucksform zu definieren, ein Genre, das sich gegen die konventionalisierten Erzählmuster und vor allem gegen die Vorherrschaft der Prinzipien des Hollywood-Kinos stellt. Man kann es als eine Art Gegenbewegung, eine Kritik sehen. Godard bezeichnete diese Vorgehensweise als „Guerilla-Taktik“.

In unserer Erinnerung werden eher Einzelbilder gespeichert als eine Filmsequenz. Daher erschien es Marker nahe liegend, Fotos statt Filmaufnahmen zu verwenden.

Marker plädiert für ein „cinéma impur“¹⁷, ein unreines Kino, für die Mischung der Künste. Der Film ist nicht wichtiger als das was sich der Zuschauer dazu vorstellt. Die Leerstellen zwischen den Schwarzbildern, die Marker bewusst offen lässt, sind von Zuschauer selbst zu füllen.

Marker war einer der ersten Künstler, der das Fotografische im Film verwendete. Vor *La Jetée* kam nur ein einziger Dokumentarfilm heraus: Alain Resnais *Nuit et Brouillard*.

Kennzeichnend für einen Fotofilm ist die Erscheinung des Augenblicks.

Das typisch Filmische liegt bei Marker nicht in der Bewegung, sondern in der Zeitdauer der Einstellungen. *La Jetée* weißt keine Linearität, keine Chronologie und keine Bewegung auf (mit Ausnahme einer einzig bewegten Szene). Die Bilder sind achronologisch und fragmentarisch angeordnet. Er möchte damit zeigen, dass die Bewegung keine Notwendigkeit des Kinos ist und durch eine Abfolge unbewegter Bilder hergestellt werden kann. Er will Zeit und Raum überbrücken. Das Foto bricht und friert die Zeit ein.

¹⁷ Vgl. Bazin. Was ist Kino, 1975.

„Magier und Chirurg verhalten sich wie Maler und Kameramann. Der Maler beobachtet in seiner Arbeit eine natürliche Distanz zum Gegebenen, der Kameramann dagegen dringt tief ins Gewebe der Gegebenheit ein“.¹⁸

Er stellt Wort und Bild, Bild und Musik und Musik und Wort gegenüber. Die Grenzen zwischen Objektivem und Subjektivem, zwischen Wirklichkeit und Traum, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft verschwimmen.

Bei Marker ist das Bild von Beginn an verknüpft mit Sprache. Der direkte Zugang findet in unserem Denken, unseren Emotionen und im Unterbewussten statt.

Er verwendet viele filmische Stilmittel wie etwa Zooms, Überblendungen, Auf- und Abblende, Schwenks, Schwarzblenden, Einstellungsgrößen, Perspektivenwechsel, um die Illusion der Bewegung entstehen zu lassen. Ganz im Sinne Walter Benjamins:

„Die erstickte Perspektive ist Plüsch für das Auge“.¹⁹

Jedoch ist zu bedenken, dass Fotos leblos bleiben, sie sind für alle Ewigkeit von der Zeit losgelöst. Sie sind Momente einer Erinnerung die nur durch unsere Vorstellungskraft lebendig bleiben. Die Erinnerung als ein Museum des Gedächtnisses.

Die Bilder selbst sind die Erinnerung. Die Kamera ist für Marker ein Instrument mit deren Hilfe man das festhalten kann, was man gesehen hat, an was man sich erinnert und lässt es so zur Legende aufleben.

In einem Bild wird stets mehr sichtbar sein, als das Auge fassen kann, denn das Bild trachtet, den Blick zu entwinden. Diesen Vorteil hat Marker für sich im Film umgesetzt. Darum ist auch das Verlangen nach Bildern unstillbar: Marker ist ein Ikonoklast und macht den Zuschauer zu Mittätern, zu eigenen Ikonoklasten, wir möchten zerstören, wonach uns verlangt und es verlangt uns nach einer anderen (besseren) Welt.

5.1. Genre: Fotofilm

Die Fotografie ist Jagd, ist der Jagdinstinkt ohne die Lust zu Töten. Man schleicht sich an, man zielt, man schießt, - und klick! Anstelle eines Toten gibt es einen Verewigten.“²⁰

Marker nennt diesen Science-Fiction-Film *ciné-roman*, aber auch aufgrund seiner außergewöhnlichen Struktur, „roman-photo“.

Der Fotofilm, stellt ein eigenes Genre dar. Durch die Kamera werden Bilder abgefilmt, eine Fahrt, ein Schwenk nach links und rechts und ein gewisser Teil des Bildes bleibt übrig.

¹⁸ Benjamin: 1963. S. 32.

¹⁹ Ebda. S. 45.

²⁰ Kämper / Tode (Hg.): 1997. S. 76.

Der Film besteht aus einer Folge von Einstellungen von (fast) unbewegten Fotografien. Marker hatte als Erster die Idee zur intermedialen Verbindung von Foto und Film.

„Eine sehr einleuchtende Erklärung der verschiedenen Künste ist die, dass sie von Mustern sprechen, die wir erst dann erkennen können, wenn sie sich in Rhythmen oder Formen äußern.“²¹

Der Fotofilm bezieht seine Erzählform nicht aus der Fotografie, seine Inspiration gedeiht aus der Verschmelzung von verschiedenen Kunstformen wie Literatur, Fotografie, Malerei, Musik und Comics.

Es ist eben gerade die Intermedialität des Mediums die dieses so aktuell erscheinen lässt.

5.2. Inhalt

Chris Markers *La Jetée* ist ein „roman-photo“ wie er ihn selbst nannte. Ein Fotofilm, welcher nahezu aus Schwarzweiß-Fotografien besteht.

Die Geschichte beginnt auf der Besucherterrasse am Flughafen von Orly, es ist Sonntag. Auf dem Rollfeld sieht ein Junge das Gesicht einer Frau und einen stürzenden Körper eines Mannes, einige Jahre vor Ausbruch des Dritten Weltkrieges.

Ein namenloser Mann, der Held der Geschichte, lebt in einem postapokalyptischen Untergrundcamp als Kriegsgefangener in Paris, das während des Dritten Weltkrieges zerstört und radioaktiv verseucht wurde.

Forscher aus den Reihen der Kriegsgewinner experimentieren mit Zeitreisen, in denen Gefangene als Versuchspersonen benutzt werden und die es ermöglichen sollen letztendlich das Schicksal der Menschheit zu ändern. Doch verlaufen diese Experimente erfolglos.

Die Rolle des Experimentierleiters wird von Jacques Ledoux, den Abteilungsleiter der Cinémathèque Royale in Belgien und einem der Hauptsponsoren des Films, gespielt. Die meisten Versuchspersonen werden wahnsinnig oder sterben. Unser Protagonist ist besonders gut geeignet für die Zeitreise-Experimente, da er über stark mentale Bilder verfügt. Er fixiert sich auf ein Bild aus seiner Kindheit, das Bild einer Frau. Mit Hilfe von Injektionen wird er zunächst in die Vergangenheit geschickt. Diese extreme Verknüpfung an ein Bild aus seiner Vergangenheit soll dem Mann helfen in jene vergangene Zeit zurückzukehren. Ziel des Experiments ist es, Hilfe aus der Zeit herbeizuholen. Das Experiment gelingt und der Mann findet sich in dem Paris seiner Kindheit wieder. Während der Aufenthalte in der Vergangenheit trifft er die Frau aus seiner Kindheitserinnerung und es beginnt eine

²¹ Brook, Peter: 1975. S. 52.

ungewöhnliche Liebesgeschichte. Immer größer wird sein Wunsch ewig in dieser Zeit leben zu können, trotz des Schattens eines kommenden Krieges. Eines Tages eröffnen ihm die Wissenschaftler, dass sie ihn nicht wieder in die Vergangenheit schicken werden, sondern dass sein nächstes Ziel die weit entfernte Zukunft sei. Dort trifft er auf eine friedliche, hochtechnologisierte Kultur, die sich die Ressourcen des Mondes zu Nutze gemacht hat und für die Zeitreisen nichts Ungewöhnliches sind. Die Wesen aus der Zukunft bieten ihm ein Leben in ihrer scheinbar perfekten Welt an, doch der Mann bittet sie um ein kontinuierliches Leben in der Vergangenheit bei seiner großen Liebe.

Nach seiner Rückkehr in die Gegenwart werden Vorbereitungen getroffen, ihn zu exekutieren. Er war lediglich ein Mittel zum Zweck in den Händen der Wissenschaftler.

Sein einziger Wunsch ist es an Ort und Zeit seiner Kindheitserinnerung zurückzukehren. Als der Mann die Terrasse des Flughafens betritt, sucht er zuerst nach dem Gesicht der Frau aus seiner Vergangenheit, als er sie erblickt und auf sie zuläuft, wird er von einem Schuss niedergestreckt. Im Sterben kann er noch das Bild aus seiner Kindheit deuten: er hatte seinen eigenen Tod gesehen. An diesem Zeitpunkt hat die Geschichte begonnen, und hier endet sie. Man verliert die meiste Zeit damit, dass man Zeit gewinnen will.

Der Kreis schließt sich und der Protagonist begreift, dass man der Zeit nicht entfliehen kann. Am Ende von *La Jetée* entscheidet sich der Mensch, wie oben bereits angemerkt, gegen eine harmonisierte, vollkommene Zukunft, und bittet um Rückkehr in eine Welt, in der es "echte Gärten", "echte Vögel", "echte Frauen", aber eben auch "echte Gräber" gibt. Eine unvollkommene, sterbliche Welt, in der es aber viel reizvoller ist, lebenswerte, subjektiv als perfekt empfundene Dinge des alltäglichen Lebens, zu entdecken und zu lieben, als in einem totalitären Leben sich der technologisierten Perfektion hinzugeben.

5.2.1. Bedeutung des Titels

Der Titel des Films ist doppeldeutig: er bezieht sich sowohl auf den Schauplatz, die Aussichtsplattform (*la jetée*), als auch auf den Helden, der wie ein Flugkörper in die Zeit hineingeschleudert wird (*jeter* = werfen), die Kraft des Werfens als Akt, *projeter* heißt vorauswerfen, als eine Art „auf dem Sprung“ in Zeit und Raum. *Jetée* bedeutet Mole Hafendamm, Landungsbrücke, es wird der Ort des Reisenden bezeichnet.

Er bezieht sich auf den Anfang und das Ende des Films.

5.3. Fotografie als Memento Mori,²² zum Gedanken des Todes in *La Jetée*

Was hat die Fotografie mit dem Tod zu tun?

Die Fotografie ist oft als ein Medium des Todes verstanden worden. André Bazin nennt sie das Leichentuch der Realität. Er sagt „Eine Photographie legt sich um ein bestimmtes Ereignis wie eine Totenmaske um die letzten Züge der Verstorbenen.“²³

Folgen wir nun einmal den Überlegungen Roland Barthes. Historisch gesehen muss es zwischen der „Krise des Todes“, die im frühen 19. Jahrhundert einsetzt, und der Entstehung der Fotografie einen Zusammenhang geben. „Die Krise des Todes“ im 19. Jahrhundert – das ist die Säkularisierung aller mythischen und religiösen Todesvorstellungen. Der Tod gilt nicht länger als das eigentliche Leben, er ist kein Übergang in ein mythisches Schattenreich mehr, sondern schlicht das Ende des Lebens. Barthes formulierte die Dialektik des „es-ist-so-gewesen“ zum Noema des fotografischen Bildes. Die Aura des aufgenommenen Moments spielt eine besondere Rolle. Der auf die kalte und untaktile Fläche gebannte dargestellte Mensch erscheint Barthes bereits als „Tod in Person“, als unheimliche „Wiederkehr des Toten“ und letztlich als unüberbrückbare Distanz zur eigenen Gegenwart, also als Beglaubigung dessen, dass dieser Mensch einmal gelebt hat und daher auch gestorben ist oder sterben wird, genau das passiert mit dem Held in *La Jetée*. Die Fotografie berührt den verschwundenen Helden berührt ihn wie „das Licht eines Sterns“. ²⁴ Jedes Foto fixiert im Zeitkontinuum einen präzisen Augenblick, nämlich den ihres Entstehens, der, wenn man das Bild in Händen hält, immer schon Vergangenheit ist. Die anthropologische Revolution, die nach Barthes aufgekommen ist, bewirkte erstmals ein Bewusstsein, nicht mehr des Daseins, sondern des „Dagewesenseins“. ²⁵

Die festgehaltene Gegenwart des Helden, die sofort Vergangenheit wird, verweist auf die zukünftige Realität jedes Betrachters. Der gemeinsame Fluchtpunkt ist stets der Tod.

„Die Fotografie könnte als Erscheinung, die mit dem Verschwinden der Riten einhergeht, vielleicht mit dem Vordringen eines asymbolischen Todes in unseren modernen Gesellschaften korrespondieren, eines Todes außerhalb von Religion und Ritual, einer Art von plötzlichen Eintauchen in den buchstäblichen Tod. Das Leben – der Tod: Das Paradigma wird auf ein simples Auslösen beschränkt, jenes, das die

²² Memento mori kommt vom Lateinischen und bedeutet übersetzt „Gedanke des Todes“

²³ Bazin: Der Film und der Tod. In: DOK 50, Nr. 3, Stuttgart 1950, S. 65.

²⁴ Vgl. Barthes: Die helle Kammer. 1985.

²⁵ Vgl. Barthes: Die Rhetorik des Bildes. 1990.

Ausgangspose vom fertigen Abzug trennt. Mit der Fotografie betreten wir die Ebene des gewöhnlichen Todes.“²⁶

Die Fotografie hatte eine Vorliebe für die toten Dinge, arrangiertes Utensil auf dem Tisch, Häuserfassaden, alles, was ruhte.

„Jede Fotografie“, so sagt Susan Sontag, „ist eine Art memento mori. Fotografieren bedeutet Teilnehmen an der Sterblichkeit. [...] Eben dadurch, daß wir diesen einen Moment herausgreifen und erstarren lassen, bezeugen alle Fotografien das unerbittliche Verfließen der Zeit.“²⁷

Die Fotografie ist das „Leichentuch der Realität“, behauptet Kracauer, jedes Foto ist ein Memento Mori, ein Abzug des Lebens. Das letzte Bild, das wir in *La Jetée* zu Gesicht bekommen, ist jenes erstarrte Bild des Helden, der genau in diesem Moment stirbt, wo das Bild einfriert und somit zu seinem und unserem persönlichen Memento Mori in die Geschichte und unser Gedächtnis eingeht. Das Foto bzw. der Blick erweist sich als „bewegende Mumie“. Das Foto referiert als Projektion immer auf etwas Vergangenes, das er als Gegenwart präsentiert. Die Referenz auf Vergangenes und die Suggestion von Präsenz generiert eine Spannung, in die das Memento Mori inhärent eingeschrieben ist. Der Filmzuschauer wird so zum Zeit-Touristen, der nostalgisch Vergangenes, das ihm als Gegenwärtiges vorgeführt wird, wahrnimmt, nach Ablauf des Fotos jedoch in seine eigene Zeit zurückfinden muss.



Kriegsbilder²⁸

Die Kriegsbilder strahlen ganz nach Benjamin'scher Theorie eine „erstarnte Unruhe“ aus.

Der Tod ist nichts anderes als der Sieg der Zeit, die Mumifizierung der Versuch, den Toten

„[...] aus dem Strom der Zeit künstlich herauszureißen, ihn an das Leben zu fesseln“.²⁹

²⁶ Barthes: 1985. S. 103.

²⁷ Sontag: 1980. S. 21.

²⁸ <http://www.sorianowrites.blogspot.com>

²⁹ Bazin: 1975. S. 21-27.

Alle Künste beruhen auf der Gegenwart des Menschen, schreibt Bazin, nur die Photographie ziehe ihren Nutzen aus seiner Abwesenheit³⁰. Was eine Photographie zeigt, existiert nicht mehr. Zwar kann man an den Ort zurückkehren, den ein Foto abbildet, aber nicht in die Zeit seiner Aufnahme. Bazin leitet hieraus für die Photographie und auch für den Film einen „Mumienkomplex“ ab, er nennt Filmbilder „sich bewegende Mumien“. Sie haben den Augenblick der Aufnahme einbalsamiert und heben ihn auf, er existiert im Bild weiter und ist doch nicht mehr da.

Die Photographie biete die vollendete Vergangenheit und setze den Tod in die Zukunft: So kreisen Roland Barthes' Reflexionen um den Punkt, an dem die Photographie ihr eigentümliches Verschwinden des Menschen in Gang bringt. Das Photo selbst ist Zeuge, der für dieses Verschwinden bürgt.

Fotografie hält ein exaktes Zeitmoment fest, einen ganz bestimmten Augenblick, der sonst unwiderruflich verstrichen wäre. Indem sie dieses tut, tötet sie ihren Gegenstand, macht also das, was sie darstellt, zu ihrem totalen Objekt, indem sie eine lebendige Bewegung stillsteht, so dass wir in der bildlichen Darstellung mühelos das Tote erkennen können. Die Fotografie ist gleichsam schockgefrorene, stillgestellte Zeit und Zeitmaschine in einem.

Die Furcht vor dem Tode ist die Furcht vor dem Verlust der Vergangenheit. Die Vergangenheit verlieren heißt die Kontinuität mit dem ganzen bisherigen Leben verlieren, also völlig vernichtet zu werden. Das ist auch der Grund, warum sich der Protagonist in *La Jetée* so sehr an das Bild der Frau klammert. Dieses Bild ist der Beweis dafür, das es eine Vergangenheit gegeben haben muss, woher kommt sonst seine Erinnerung. Und diese Erinnerung wiederum ist der Beweis das er existiert haben muss. Wenn wir fühlen, leben wir. Der Augenblick des Todes in *La Jetée* ist jener, als der Protagonist das Bild aus seiner Kindheit deuten kann, dieser Augenblick ist, um mit den Worten von Roland Barthes zu sprechen, ein „Punktum“³¹, ein Zeitpunkt, der wie ein Flash die gesamte Tragik der Tabuverletzung des Memento Mori enthüllen. Das Bild liefert eine Schnittstelle zwischen einer naturzyklischen, in ruhigen Bahnen verlaufenden Zeit und dem dramatischen Punktum eines mythisch-finalen Zeitverlaufes. Das Gleichmaß repetitiver Lebenstätigkeiten und die jähe Einmaligkeit des Todes sind auf eine Bildfläche gebannt. Ein „schockgefrorenes Bild“³², das hier einen ganz bestimmten, unwiderruflichen vergangenen Augenblick, nämlich das Eindringen des stürzenden Körpers in die Gegenwart, ins Hier und Jetzt, darstellt.

³⁰ Vgl. Bazin: 1975.

³¹ Vgl. Barthes: 1985.

³² Vgl. Ebda.

Das Bild findet seinen wahren Sinn darin, etwas abzubilden, was abwesend ist und allein im Bild da sein kann. Es bringt zur Erscheinung was nicht im Bild ist, sondern im Bild nur erscheinen kann. Das Bild eines Toten; in diesem Fall unser Held - der sich selbst, als Junge durch diese Kindheitserinnerung – im Moment des Todes erlebt; ist also keine Anomalie, sondern der Ursinn dessen, was ein Bild ohnehin ist. Der Tote ist immer schon ein Abwesender, der Tod eine unerträgliche Abwesenheit. Sterben heißt demnach: in sein eigenes Abbild transformiert zu werden.

Es ist ein magischer Wunsch, den Menschen durch sein Abbild zu retten, in *La Jetée* ist aber leider genau dieses Abbild, jenes der Liebe, das den Protagonisten in den Tod führt.

Der Tod ist so ein gespenstisches Wesen, das er nur ist, wenn er nicht ist, und nicht ist, wenn er ist. Genau so ein Gespenst ist der Protagonist aus *La Jetée*.

Die fotografischen Bilder bemächtigen sich hier also der Realität, weil eine Fotografie nicht nur ein Bild ist, sondern zugleich eine Spur, etwas wie eine Schablone des Wirklichen, wie ein Fußabdruck oder gar eine Totenmaske; ein Beweis das man einmal „da-gewesen-ist“.

5.4. Ein Blick im Augen-Blick - Bewegte Szene als bewegende Szene

„Für alle hat der Tod einen Blick“

Cesare Pavese, geschrieben 1950, wenige Wochen vor seinem Freitod

„Your cruel device
Your blood like ice
One look could kill
My pain, your thrill“
Alice Cooper, „Poison“

Oft sagt ein Blick mehr als tausend Worte und wenn dieser Blick von einem (Liebes)Objekt ausgeht, das als verloren gilt, so ist dieser Blick besonders schmerzhaft, in manchen Fällen auch tödlich, denn mit dem Verschwinden des Objekts stirbt ein Teil in uns mit und entschwindet somit. Das passiert dem Helden der sich in ein Bild einer Frau verliebt, was mit einem Blick auf ihn begann, endete tödlich, „one look could kill“...

Dieser Blick ist bei Marker der Wichtigste und Ausgeprägteste, welches anhand der einzig bewegten Szene ersichtlich ist. Es ist der Blick der Frau, der virtuelle Brennpunkt seines Lebens, der Blick, welcher ihn am Leben hält und doch ist es am Ende so, dass deren Liebe so groß war, dass sich im Leben dafür kein Platz fand, und alles am Ende in Trümmern liegt, begraben unter Staub und Asche.

Es gibt viele unterschiedliche filmische Blicke. Ich möchte hier und vor allem in Bezug auf Marker, die vier wichtigsten Blickarten herausheben:

profilmische Blick: die Kamera blickt auf die Welt.

innerfilmische Blick: auch diegetische Blick genannt, der Blick der Figuren untereinander, aufeinander oder auf Objekte.

rezeptive Blick: der Blick des Publikums zurück auf Blick eins und zwei.

ultrafilmische Blick: die Figuren der Leinwand blicken auf das Publikum im Saal. Die Frau blickt frontal in die Kamera, d.h. sie sieht das Publikum direkt an, oder zumindest hat es den Anschein als ob.



Die Frau bewegt sich und blickt in die Kamera³³

In dieser Szene werden Raum und Zeit überbrückt, es ist die einzige bewegte Filmaufnahme, der Augenaufschlag der geliebten Frau.

Die einzelnen Fotos werden so schnell ineinander übergeblendet, dass man im Kontrast zum vorherigen Tempo meint, die junge Frau wird lebendig. Das Glück manifestiert sich hier in der Empfindung der Lebendigkeit.

Diese Szene unterbricht die Bewegungsfolge stehender Kader. Zuerst werden Phasenbilder der Frau gezeigt, dann blickt sie direkt in die Kamera. Die Fotografie wird plötzlich für eine Sekunde zum Film. In immer schnelleren Überblendungen erwacht die Frau auf filmischer Ebene durch ihren Augenaufschlag. Um einem Foto aber erst eine erinnernde Qualität zuschreiben zu können, muss es, wie Barthes es nennt „beseelt“ werden.

„In dieser trübsinnigen Öde begegnet mir auf einmal ein bestimmtes Photo; es beseelt mich, und ich beseele es. Ich muss die Anziehung, der es seine Existenz verdankt, mithin so benennen: Beseelung.“³⁴

Durch diese Beseelung wird das Bild der Frau lebendig, zumindest im Moment unserer Erinnerung.

³³ <http://www.filmlinc.com>

³⁴ Barthes: 1985. S. 29.

„Von diesem Zeitpunkt an, wo wir außer uns sind – in dieser Ekstase, die das Bild ist -, gerät das Wirkliche in ein zweideutiges Reich, in dem es keine Grenze mehr gibt, weder Zwischenraum, noch Zeitpunkte, und in dem jedes Ding, aufgesogen in der Leere seines Widerscheins, sich dem Bewusstsein wieder annähert, das selber sich durch eine namenlose Fülle hat ausfüllen lassen.“³⁵

Der Kino-Effekt thematisiert sich in dieser Sequenz, um die Frau zu bewegen wird die Bewegung beschleunigt. Diese bewegte Szene soll bewusst machen dass es sich um Fotofilm handelt. Benjamin nennt dies den Schock um das Kunstwerk zu verlängern.

Wenn die Figuren auf der Leinwand uns direkt anblicken, dann ist das eine Bestätigung der Wahrnehmung unseres Blickes auf sie, womit die vorangestellte Fiktion gebrochen wird, und das ist genau was Marker mit dieser plötzlich bewegten Szene verfolgt. Der Blick der Figuren von der Leinwand auf das Publikum ist eine Durchbrechung der getrennten Sphäre zwischen Projektionskabine, Saal und Filmereignis, es ist eine Verletzung der Kontinuität erfahrener und gewohnter Fiktion. Das ist es aber auch zugleich was diese Szene so besonders und erinnerungswürdig macht. Es ist eine Erweiterung dieses strukturalen Blickmodells. Dieser Blick ertappt uns als Beobachter und enthüllt uns als Voyeure. Dadurch gewinnt der Blick eine besonders soziale Dimension. Auf der einen Seite wurden wir im Akt des Voyeurismus erwischt, auf der anderen jedoch wurden wir zum Mitmachen eingeladen. Der Blick macht aus dem rezeptiven Blick einen aktiven, einen voyeuristischen Blick.

Diese leidenschaftliche Liebe zwischen dem Helden und seiner Angebeteten, die in der Sinnlichkeit, im Begehren des Unerreichbaren gründet, wird immer dieser Mystik des Augenblicks verfallen sein, wird versuchen, Zeit zu negieren, denn die Zeit ist ihr Tod.

5.5. Under your skin - Folterer Szene

*„Will I live tomorrow?
Well, I just can't stay
But I know for sure
I don't live today
No sun coming through my windows
Feel like I'm living at the bottom of a grave
I wish you'd hurry up and rescue me
So I can be on my miserable way“
Jimi Hendrix, „I don't live today“*

In unterirdischen Laboratorien werden Versuche an Menschen, welche in die zwangsläufige Rolle von Probanden schlüpfen, durchgeführt. Der „day after“ ist eingeleitet und die

³⁵ Blanchot: Die zwei Fassungen des Bildlichen, 2007. S. 34.

Versuchsleiter experimentieren, wollen Strategien finden um das Überleben zu sichern. An einer Stelle ist das Geflüster und Murmeln der Folterer zu hören, die sich in deutscher Sprache über den Fortgang der Versuche unterhalten. Eine Anlehnung Markers an den Nationalsozialismus, soll an die unmenschlichen Versuche von deutschen KZ-Ärzten erinnern. Dies sind die einzigen direkten Dialogfetzen des Films.

Das Gefängnis seines Inneren wird dem Zuschauer geöffnet, durch die Zeitreisen und die Erinnerung per se. Es ist für den Zuschauer eine Chance in sein Gefängnis zu schauen und sein Inneres nach Außen zu stülpen.

Es ist vielleicht auch die Angst vor dem Chaos, das uns umgibt, der ungewissen und unsicheren Zukunft zu entkommen, welche die Versuchsleiter dazu treibt, so grausame Experimente durchzuführen, regelrecht die Seele eines Menschen zu vergewaltigen. Es handelt sich um einen Raub der Seele und der Freiheit. Freiheit ist hier mehr als ein kostbares Gut der Einbildung zu verstehen.

5.6. Erkenntnisprozess mit tödlichem Ausgang – der Tod als Chiasmus

Der Tod markiert den Anfang und das Ende in *La Jetée*. Der Anfang als Ende und das Ende als Anfang. Eine Art wieder kehrender Moment, der Tod klopft zweimal an die Pforten. Das Setting der ersten Erinnerung bildet zugleich – gleichzeitig – simultan auch das letzte, an dem der Tod geschieht, geschehen ist und wird somit in die Zukunft wie Vergangenheit gesetzt. Der Protagonist stirbt ja auch in der vergangenen Gegenwart seiner Kindheit. Er erlebt den Tod als einen Tod des anderen, als ein Ereignis das er nicht bewusst erleben kann, welches aber genau wie die Geburt ein Beweis des „da-gewesen-sein“ markiert.

Das Sterben eines anderen Menschen setzt hier einen Zeugen ein: Ein Zeuge des Ereignisses das die Gegenwart des anderen Menschen aufhebt, ohne genau zu offenbaren was mit ihm geschieht, denn auch der Tod von anderen ist unvorstellbar. Er zeigt nur den Rücken des Abschieds. Hier ist es der Junge der seinen eigenen Tod beobachtet, aber eben nicht weiß, das es sein eigener Tod ist, also glaubt er dass er den Tod eines anderen vor Augen hat.

Marker weist auf ein allzu bekanntes mythisches und symbolisches Thema hin, die Narration, dass man im Augenblick des Todes sein Leben noch einmal in Bildern in einem Flashback erlebt, wurde in literarischen und filmischen Erzählungen oft verwendet. Im Film geht es sehr oft inhaltlich um Liebe und Tod. Es ist eine Bilderflut der Vergangenheit, welche einen im Moment der Jetztzeit einholt. Das Leben zerfällt in Momentaufnahmen, genau wie der Film selbst. Der Mann, den man in die Vergangenheit versetzt, versucht vor den Wissenschaftlern zu fliehen, da sie ihn töten wollen, jedoch muss er sterben, weil man aus der Zeit nicht

ausbrechen kann. So lebt die Liebe in der Utopie weiter. Der Tod ist in diesem Fall eventuell auch eine Art Manifest, eine Bestätigung, dass der Sterbende je wirklich existiert hat. Er erkennt, dass das photographische Bild der Ordnung des Todes zugehörig ist. Die Liebe erstarrt einerseits im Zeichen des Todes und lässt andererseits im Tod die Zeichen der Liebe zur Ewigkeit werden.

6. Woody Allen – wir amüsieren uns zu Tode

Love, Sex, Death and the meaning of life, so könnte man Woody Allens Schwerpunkte im Leben und auch im Film zusammenfassend beschreiben.

*„I don't want to sound pretentious, but my description is why I'm drawn to philosophy, so acutely interested in Kafka, Dostojewski, and Bergman. I think, I have all the symptoms and problems that those people are occupied with: an obsession with death, an obsession with God or the lack of God, and the question of why are we here. Answers are what I want. Almost all of my work is autobiographical – exaggerated but true. I'm not social. I didn't get an enormous input from the rest of the world. I wish I could get out but I can't.“*³⁶

Eine der wesentlichen Aufgaben symbolischer Sinnwelten, wie sie eben bei Woody Allen vorkommen, besteht in der Legitimation und Sinngebung des Todes. In *Love and Death* taucht eine Figur auf, von der sich Boris verspricht, dass sie direkte Antworten zu Tod und Jenseits geben kann, weil sie schon tot, aber dennoch zur Kommunikation fähig ist.

In den Krisen und Sehnsüchten des von Woody Allen verkörperten „kleinen Mannes“ lässt sich in all seinen Filmen ein Lebensgefühl, dass vom Misstrauen gegenüber der großen Welt der Politik und der Gesellschaft gekennzeichnet ist, erkennen. An Woody nagt der intellektuelle Zweifel an ewigen Werten und die Angst vor dem Tod.

Der Komiker muss das Bild des gesellschaftlichen Außenseiters stellvertretend für uns erdulden, die Zwänge, wie auch die Möglichkeiten eines bestimmten, einseitigen Gesellschaftssystems. Aber Woody Allen zeigt uns, dass wir mit diesen Einschränkungen des Lebenswandels umgehen können, durch Komik. Vielmehr ist es so, dass wir durch Lachen Zugang zu den Antworten erhalten, die Boris Gruschenko, stellvertretend für uns und Woody Allen im Film *Love and Death* stellt.

Woody, der Entertainer, der Performer, bricht die herrschende Logik auf, auch die der Handlung, der in seinem exzentrischen, in Woodys Fall durchaus selbstreflexiven Spiel, gesellschaftliche und mediale Konventionen bloßstellt. Der Komiker reizt zum Lachen – über die Welt und über sich selbst.

*„Wann immer ein Problem auftaucht, kitzelt es der Komiker, macht sich darüber lustig, lässt er die Luft heraus und entflieht ihm auf diese Weise“.*³⁷

Der Narr, in unserem Fall nimmt dieser die Gestalt von Allen ein, darf der Gesellschaft den Spiegel vorhalten, auch seinem Publikum. Woody Allen will mit seiner Komik nicht nur auf

³⁶ Felix: 1992. S. 32.

³⁷ Woody Allen in einem Interview 1978. In: Felix: 1992. S. 36.

amüsante Weise Thematiken entlarven und gesellschaftliche Tabus brechen, sondern auch aus den Problemfeldern des Alltagslebens entführen, wenn die Welt dem Lachen preisgegeben wird und dabei identifikationsträchtige Helden als Sympathieträger präsentiert werden, die selbst permanente Zurückweisungen und Frustrationen erstaunlich souverän bewältigen können.

„How I got into this predicament, I'll never know. Absolutely incredible. To be executed for a crime I never committed. Of course, isn't all mankind in the same boat? Isn't all mankind executed for a crime it never committed? The difference is that all men go eventually, but I go at six o'clock tomorrow morning. I was supposed to go at five o'clock, but I have a smart lawyer.“³⁸

So können wir uns freuen, dass bei Woody die Schwachen und Unterdrückten einmal als Sieger hervortreten, zumindest die moralischen und zumindest im Kino. Doch lange wird ihr Glück nicht dauern. Im nächsten Film werden sie wieder leiden, damit wir lachen können, zumindest im Kino. Woody Allen ist ein Komiker, der eben stellvertretend und zu unserem Vergnügen leidet. Ihm ist es gelungen, latente Ängste und Sehnsüchte unter der Oberfläche der Alltagsroutine hervorzukehren und so zum Sympathieträger eines internationalen Massenpublikums zu werden. Er ist die lebende Personifizierung des „neurotic everyman“.

Absurde Komik als Waffe gegen das absurde Dasein.

6.1. Genre: Komödie

„Die Angst vor allem Heiligen und Verbotenen, vor göttlicher und menschlicher Macht, vor Geboten und Verboten, vor dem Tod und der Sühne nach dem Tod, vor der Hölle, vor allem, was furchterregender ist als die Erde, schien im Lachen besiegbare.“³⁹

„Komik“ kommt vom Wort „Kosmos“ und bedeutet so viel wie das Fest, das Gelage zu Ehren des Weingottes Dionysos, was wiederum zu Woody Allen sehr gut passt, welcher immer wieder Elemente der griechischen Mythologie in seinen Filmen verwendet.

Das Lachen ist sicher nicht einer der grundlegendsten, aber doch einer der kontroversesten und faszinierendsten Gegenstände der Philosophie, bei dessen Analyse verschiedene philosophische Disziplinen zusammenarbeiten müssen – die philosophische Anthropologie, die philosophische Soziologie und die eigentliche Ästhetik. Daher tut jeder Philosoph, der einer allgemeinen Theorie des Lachen interessiert ist, wohl daran, jene Werke zu studieren, die Menschen zum Lachen bringen, und Woody Allen kann beanspruchen, einen bestimmten

³⁸ Boris Gruschenko in Love and Death.

³⁹ Bachtin: 1995. S. 140.

Menschentyp des späten 20. Jahrhunderts - hauptsächlich westliche, insbesondere europäische Intellektuelle, zum Lachen zu bringen wie niemand sonst.

„Das Komische ist die Seite im Menschen, mit der er einer Sache ähnelt, die Ansicht menschlicher Vorgänge, die durch ihre eigenartige Starrheit schlechtweg eine Imitation des Mechanischen, des Automatismus, kurz der unlebendigen Bewegung darstellt. Es drückt eine individuelle oder kollektive Unvollkommenheit aus, die unmittelbare Korrektur verlangt. Das Lachen ist eine bestimmte soziale Gebärde, die eine bestimmte Zerstreutheit von Menschen und Vorgängen unterstreicht und zurückweist.“⁴⁰

Der Ernst durchschaut das Komische, und je tiefer er sich selber von unten heraufholt, um so besser, aber er vermittelt nicht. Was er im Ernste will, hält er freilich, insofern er es selber will, nicht für komisch, darum aber kann er doch gern das Komische daran sehen. Dergestalt läutert das Komische das Pathetische, und umgekehrt gibt das Pathetische dem Komischen Nachdruck. Am vernichtendsten wäre somit eine komische Auffassung, die auf solche Weise gestaltet ist, dass heimlich in ihr die Indignation wirkt, doch so, dass niemand sie merkt vor lauter Lachen.

Die Wahrnehmung des Zuschauers hat zentrale Bedeutung für die Realisierung des Komischen. Weniger was wir sehen, sondern wie wir es wahrnehmen, konstituiert Effekte des Komischen im Film. Alles kann, wie die Filmgeschichte von Anfang an immer wieder gezeigt hat, zum Sujet von Filmkomödien werden, selbst so Ernstes wie der Tod.

Die Bezeichnung Komödie, laut Woody Allen, deckt extrem unterschiedliche Arten von Filmen ab; es handelt sich nicht um eine Gattung im strengen Sinn. Alles was das Publikum angeblich zum Lachen bringt, ist auf die eine oder andere Weise eine Komödie. Die heutigen Mittel des Komischen sind für Allen ziemlich infantil. Es gibt vereinzelte Fälle, die ihm sehr gefallen, in Richtung verrückt oder grotesk, die Art von Irrsinn, die Monty Python erneuert hat, aber das sind Ausnahmen. Komische Filme, deren Protagonisten gewöhnliche Menschen sind, die normal reden oder handeln, wie in den großen Filmen eins Lubitsch, McCarey, Capra, Mankiewicz usw. haben dagegen Seltenheitswert.

6.1.1. Woody und seine bewusst unbewusste Beziehung zum Witz

Wir Lachen, weil wir unterhalten werden, aber wir Lachen auch, da wir durch das Lachen eine Befriedigung unserer aggressiven Impulse erfahren. Freud unterscheidet in seiner Abhandlung *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* zwischen harmlosen und

⁴⁰ Bergson: 1972. S. 60.

tendenziösen Witzen, wobei die letzteren obszöne, aggressive, blasphemische oder skeptische Bedürfnisse befriedigen. Wir sind gewöhnlich darin gehemmt unsere sexuellen oder aggressiven Wünsche zu befriedigen; aber wenn es eine Möglichkeit gibt, dies durch eine Anspielung in einem Witz zu tun, wird es möglich, den inneren Zensor zu umgehen. Der Aphorismus in Allens Werken hat sicherlich nicht primär das Ziel den religiösen Glauben lächerlich zu machen, er ist mindestens ebenso sehr eine Satire auf Menschen, für die der vermutete Tod Gottes weniger katastrophal ist als die Verstopfung ihrer Toilette, und er verspottet die Kluft zwischen tiefen Theorien und Banalitäten des Lebens, eine Kluft, deren Überspringen von den Menschen täglich erwartet wird. Es ist diese Ambivalenz, die Allens Witze so gut macht. Durch das Lachen, durch den Humor kann man sich selbst, Geist und Trieb, Tier und Mensch überwinden und „endlich“ werden.

6.2. Love and Death – gibt es ein Leben nach dem Tod?

„There are worse things in life than death [...] If you'd ever spent an evening with an insurance salesman you know what I mean.“⁴¹

Seit *Love and Death* ist die existentielle Dimension von Allens Komik und die existentialistische Grundhaltung seiner Filmfiguren unübersehbar. Der einzelne im Angesicht eines absurden, feindlichen Universums, verzweifeln an der menschlichen Vergänglichkeit und nach Antworten auf die letzten Fragen forschend.

„Isn't all mankind executed for a crime it never committed?“

Mit dieser aus dem Off an sein Publikum gerichteten, rhetorischen Frage benennt Woody Allen als Boris Gruschenko jene ultimative Frage, die jenseits aller persönlichen, sozialen und politischen Unterschiede universelles Gehör finden kann. Es ist aber auch vor allem die Konfrontation von tragischer Situation und witziger Auflösung, die philosophisch-tiefsinnige Fragestellung und Alltagsbanalität, die zu den Grundmechanismen in *Love and Death* gehören, und den Film auch auf intellektueller Ebene sehenswert machen.

„Not only is there God, but try getting a plumber on weekends.“⁴²

In *Love and Death* konnte der Komiker die Obsessionen ausleben, die seine Stadtneurotiker später berühmt machten, genauer gesagt, mit den Worten James Monacos:

„große Literatur und morbide europäische Sensibilität.“⁴³

⁴¹ Boris Gruschenko in *Love and Death*.

⁴² Felix: 1992. S. 33.

⁴³ Ebda. S. 98.

Die Abenteuer des Boris Gruschenko im zaristischen Rußland zur Zeit der napoleonischen Invasionen sind zum einen Parodien auf das Genre des Kostüm- und Historienfilms, zum anderen der bis zu diesem Zeitpunkt ernsthafteste und persönlichste Film Woody Allens. Das Leben scheint für Boris eher ein Warten auf den Tod zu sein.

6.3. Inhalt

Boris Gruschenko wächst Ende des 18. Jahrhunderts in einem russischen Dorf in der Nähe von Sankt Petersburg auf. Während seine zwei Brüder zu stattlichen Männern heranwachsen, entwickelt er sich zu einem schwächlichen Schöngeist, der mit seiner attraktiven Cousine Sonia über Gott und den Tod philosophiert. Als Napoleons Truppen beginnen, Europa zu überrennen, muss er unter dem Druck seiner Familie in den Krieg ziehen. Weil er sich auf dem Schlachtfeld verirrt, wird er durch einen absurden Zufall zum Kriegshelden. Nach Sankt Petersburg zurückgekehrt, wird er in Ehrenhändel verwickelt. Nachdem er das Duell unerwartet gewonnen hat, muss seine inzwischen verwitwete Cousine Sonia ein leichtfertig gegebenes Eheversprechen einlösen und ihn heiraten. Es folgen einige Monate durchwachsener Ehe in Armut, angefüllt mit philosophischen Debatten. Als sich das Paar endlich arrangiert hat und Kinder haben will, marschiert die französische Armee in Russland ein. Boris will fliehen, wird aber von der egozentrischen Sonia dazu überredet, stattdessen ein Attentat auf Napoleon zu verüben.

Getarnt als Abgesandte der spanischen Krone reisen sie nach Moskau, treffen aber nur auf einen Doppelgänger Napoleons. Das Attentat scheitert unter aberwitzigen Umständen. Während Sonja die Flucht gelingt, landet Boris im Gefängnis und wartet auf seine Hinrichtung. In der Zelle erscheint ihm ein Engel und prophezeit ihm die Begnadigung in letzter Minute. Doch die Begnadigung kommt nicht und Boris wird hingerichtet.

6.4. Filmanalyse – eine Allensche Parabel auf Leben und Tod

„The difference between sex and death is that with death you can do it alone and no one is going to make fun of you“.⁴⁴

Um Allens Parabel auf Liebe und Tod, Gott und der Welt zu erzählen, begibt er sich in ein Russland um 1812. Sein Held, Boris Gruschenko, wird gleich zu Beginn des Filmes in einer typisch Allenschen Manier, metaphorisch dargestellt: unschuldig abgeurteilt wartet er auf

⁴⁴ Woody Allen, in "Newsweek" 1975.

seine Hinrichtung. Konfrontiert mit der Gewissheit der Hinrichtung am kommenden Tag, flieht Boris in Erinnerungen zurück, denn schon als Kind rang er um Antwort auf jene Frage, die ihn sein ganzes Leben begleitet. Die erste Kameraeinstellung, in der er als Junge zu sehen ist, kontrastiert Boris gegenüber seinen Brüdern: er hängt an einem Holzkreuz. Todesfälle und Todesträume überfordern schnell die Vorstellungskraft des Jungen, woraufhin er sich hilfesuchend an Pater Nikolai wendet. Die ersten beiden „Fachleute“, die Boris in Sachen Metaphysik befragt, der Tod und der Priester, können leider nicht genug Auskunft geben.

„Obwohl ich nicht an ein Leben nach dem Tod glaube, werde ich doch Unterwäsche zum Wechseln mitnehmen.“⁴⁵

„Es gibt Schlimmeres als den Tod“, befindet Boris Gruschenko in *Love and Death* und weiß seine Behauptung sofort zu illustrieren, „wer einmal einen Abend mit einem Versicherungsvertreter verbracht hat, weiß wovon ich rede.“

Der Tod ist in Woody Allens Werk ein immer wiederkehrendes Thema, eines von schier unerschöpflicher Faszination, dem er immer wieder in seinen Filmen Tribut einräumt. Schon der Filmtitel *Love and Death* weist auf die Thematik des Todes und die des existentiellen Daseins hin. Während der deutsche Filmtitel *Die letzte Nacht des Boris Gruschenko* weder Assoziationen zu diesem Thema weckt, noch Parallelen zu Tolstois *Krieg und Frieden* oder Dostojewskijs *Schuld und Sühne* weckt, spielt der französische Titel *Guerre et Amour*, noch deutlicher als der Originaltitel auf Tolstois Geschichtsepos an. Der Tod ist in diesem Film also allgegenwärtig.

In *Annie Hall*, sagt sie zu Allen treffend: „Alle Bücher über Tod und Sterben, die gehören dir.“ Das erste Buch das Annie Hall von ihrem Freund (Allen) geschenkt bekommt, trägt den Titel „Die Verleugnung des Todes“. Allen geht immer wieder sehr ironisch mit diesem Thema um, so lässt er beispielsweise Kleinmann in *Tod* sagen:

„Ich habe keine Angst vorm Sterben. Ich möchte nur nicht dabei sein, wenn’s passiert.“⁴⁶

Er behandelt das Thema bis in absurde Verzerrung hinein. Die Komik am Rande des Todes reizt Allen immer wieder wegen der Schwere des Themas.

Allen selbst bestätigt die Beschäftigung mit diesem Thema als autobiographisch:

„Mehrere Filme hindurch war ich regelrecht besessen von dieser Frage. Ich glaube sogar, daß eine permanente Besessenheit in all meinen Werken ist.“⁴⁷

⁴⁵ Lebrun: 1980, S. 33.

⁴⁶ Woody Allen: 1981. S. 64.

⁴⁷ Begegnung mit Woody Allen im Manhattan Film Center. In: cinema plus Nr. 3 IV/86, S. 59.

Woody Allen polarisiert und erweitert in *Love and Death* stark den Spannungsbogen zwischen Komödie und Tragödie. Die Entwicklung hin zu tragischeren Themen ist nachvollziehbar, er selbst verweist auf seine Anfänge, in denen er als Teenager den surrealen Humor der Marx Brothers nacheiferte und definiert als weiteres, heutiges Vorbild den Humor und die Darstellungsweisen von Tschechow. Groucho Marx war ein immer präsentenes Vorbild in seinen Filmen. Der Name „Gruschenko“ beispielsweise, ist eine russifizierte Form von Groucho. In Dostojewskis Werk *Die Brüder Karamasov* gibt es auch eine Figur Namens Gruschenka.

„Die beste Komik schließt auch die tragischen Seiten des Lebens ein.“⁴⁸

Bekanntlich kann jeder nur einmal sterben, und der Tod kann einen jederzeit treffen, deshalb provozieren die Komödien unbekümmert die größten Lebensgefahren. Da Komödien von der Unwahrscheinlichkeit des Todes ausgehen, erhöhen sie die Schwierigkeit des Lebens.

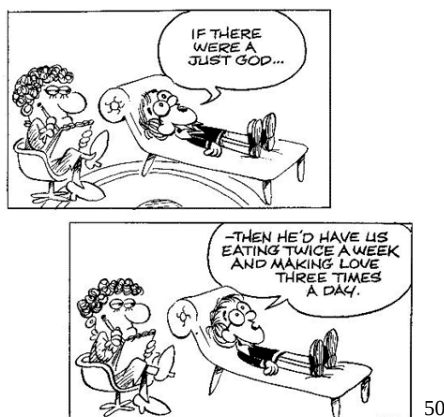
Die Groteske wird geboren, indem der Sinn des Todes kollabiert, der Skandal für den Geist kommt zum Vorschein.

„Das Hauptproblem beim Tod übrigens ist die Furcht, daß es kein Leben danach geben könnte - ein bedrückender Gedanke, besonders für diejenigen, die sich noch die Mühe gemacht haben sich zu rasieren. Es gibt auch die Furcht, daß es ein Leben nach dem Tode gibt, aber niemand weiß, wo es stattfindet. Auf der Plusseite ist der Tod eines der wenigen Dinge, die im Liegen erledigt werden können.“⁴⁹

6.5. Woody Allens Umgang mit dem Tod

„Des Todes ist man gewiss: warum sollte man nicht heiter sein?“

Friedrich Nietzsche „Menschliches Allzumenschliches“



50

⁴⁸ Krenn: 1990. S. 53.

⁴⁹ Woody Allen: Ohne Leit kein Freud. 1981. S. 77.

⁵⁰ Stuart Hample: At the psychiatrist. In: Inside Woody Allen. London: Robson Books, 1978.

„Habt ihr nicht von jenem tollen Menschen, der am hellen Vormittage eine Laterne anzündete, auf den Markt lief und unaufhörlich schrie: Ich suche Gott! – Da dort gerade viele von denen zusammenstanden, welche nicht an Gott glaubten, so erregte er ein großes Gelächter. [...] Der tolle Mensch sprang mitten unter sie und durchbohrte sie mit seinem Blick. Wohin ist Gott? rief er, ich will es euch sagen! [...] Gott ist tot! Gott bleibt tot! Und wir haben ihn gehört! Wie trösten wir uns, die Mörder aller Mörder?“⁵¹

Philosophische Themen sind in Allens Filmen auf zwei unterschiedliche Niveaus allgegenwärtig und wichtig – einerseits gibt es ständige Anspielungen auf Philosophische Probleme in seinen Wortspielen und Witzen, andererseits konzentrieren sich einige seiner Geschichten in ihrer Struktur auf klassische philosophische Fragen wie das Identitätsproblem. Es versteht sich zudem von selbst, dass die Probleme des Todes und der Liebe in seinen Filmen oft präsent sind. Man kann mit Sicherheit behaupten, dass es keinen anderen lebenden Regisseur gibt, der die großen philosophischen Fragen so offen angeht wie Woody. Allen weist dem Tod einen absurden Platz in seinen Filmen zu. In *Love and Death* praktiziert ein Heringshändler den Kult in seinen Markenartikel bis ins Letzte, denn er spricht nur von Heringen, hat diese Tiere sogar über seinen Kamin gehängt, verschenkt Heringsparfüm beim Liebeswerben und träumt noch in Todesagonie davon, hinauszuschwimmen in die offene See wie der große, wilde Hering. *Love and Death* karikiert Krieg und Frieden.

„Beschäftigt euch beizeiten mit der Sache! Ihr beginnt schon nach der Geburt zu sterben! Wem das absurd erscheint, der möge darüber nachdenken, ob es nicht noch absurder ist, daß es Männer mit Gamaschen gibt.“⁵²

Love and Death ist ein Film mit einer Fülle an visuellen Anspielungen auf fast jeden Film, der nach Vorlage eines russischen Romans gedreht wurde, gehört zu den vielen unterschätzten Werken aus Allens Schaffen. Die Frage nach dem Sinn des Lebens, nach dem „Danach“ ist hier gleichbedeutend mit der Frage nach der Existenz Gottes.

Das Interesse der russischen Literaten ist der Grund warum Woody sich der russischen Literatur so nahe verbunden fühlt:

I don't think that one can aim more deeply than at the so called existentialist themes, the spiritual themes. That's probably why I'd consider the Russian novelists as greater than other novelists. Even though Flaubert, for example, is a much more skilled writer

⁵¹ Nietzsche: Die fröhliche Wissenschaft. 2000.

⁵² Krenn: 1990. S. 99.

*than, I think, either Dostoyevsky or Tolstoy...his work can never be as great, for me, personally, as the other two.*⁵³

Existenz vor Essenz, so könnte das (Lebens-)Motto von Woody Allen lauten. In allem interessiert ihn das Wie- Sein mehr als das Was- Sein. Wie ist es, tot zu sein, kann Gott, wenn er sein Ebenbild ist, Brillenträger sein, die Komik enthüllt die Intention des Fragenden. Allens Bewusstsein fragt immer wieder nach Gott.

Love and Death ist, wie hier gezeigt wurde, ebenso dem Existentialismus verpflichtend, wie der Parodie. In dieser ironischen Ambivalenz liegt Allens Umgang mit dem Tod und allen Fragen die sich rund um den Tod aufbauen, bzw. aufstauen.

6.6. Der lebendige, personifizierte Tod

Woody Allen hat eine deutliche Vorliebe für Anthropomorphismen. So verwundert es nicht, dass in seinen Werken auch des Öfteren eine Todesfigur auftritt, wie zum Beispiel in *Love and Death*. Diese Figur ist eingehüllt in einem weißen Laken, gänzlich verhüllt, womit die Mimik entfällt, was bleibt ist die hallende Stimme und die Sense als Attribut.



Boris und der Tod⁵⁴



Der dance macabre⁵⁵

Der Tod soll für Gruschenko Auskunft geben über das „Danach“. Boris Gruschenko befragt den Tod in typischer Allenscher intellektueller Ausgewogenheit zwischen philosophischen Interessen und aufkeimender Pubertät, ob es zum Beispiel einen Gott gäbe, eine Hölle, Wiedergeburt und, als Schlüsselfrage, ob es nach dem Tod „Mädchen“ gäbe. Der Tod antwortet leider nicht.

*„Das ewige Nichts ist okay, wenn man entsprechend gekleidet ist.“*⁵⁶

⁵³ Hösle,; 2001, S. 82.

⁵⁴ <http://www.weblogs.variety.com>

⁵⁵ <http://www.nextbook.org>

⁵⁶ Woody Allen: *Wie du dir, so ich mir*. 1980. S. 177.

Es ist aber nicht die einzige Todesbegegnung von Boris Gruschenko, am Ende des Films folgt ihm Boris nach seiner Hinrichtung und sie tanzen den „dance macabre“, entlang einer Allee. Alleine dieses alte Motiv der Fortbringung nach dem Tode, oft einfach verbildlicht durch einen Weg, eine Reise oder einen Tanz, hält, auch nach der Gewissheit des Todes, die Frage eines Wohin“ offen. Es mag ein Ansatz einer Hoffnung bei Woody Allen sein, das man in dieser „Reise“ den Anfang eines „Danach“ sieht, weshalb man sich nach dem grotesken Tanz, zum rechts unten am Bildrand erscheinenden End Title „The End“ durchaus ein kleines Fragezeichen denken kann.

Abseits der verbalen Bildersprache paraphrasiert er in *Love and Death* Todesträume. In einer Randszene entsteigen einer Anzahl aufrecht gestellter Särge Oberkellner, die ein groteskes Ballet beginnen. Die Särge dienen hier als offensichtliche Todessymbolik und unterstreichen diese weiters.

6.7. Exkurs: Slapstick oder was am Tod so lustig sein kann

Mit diesem Begriff wurde ursprünglich der Schlagstock eines Harlekins oder einer Kasperlfigur bezeichnet, umfasst im wesentlichen körperliche, optische Situationskomik.

„*Körperliche Komik [...] entsteht aus der Diskrepanz dessen, was der Körper tun will, und was er tun soll.*“⁵⁷

Ein Beispiel für solch einen Slapstick finden wir in Allens Werke immer wieder, so auch in *Love and Death*, als Sonia und Boris versuchen, den spanischen Gesandten mittels einer Weinflasche, als Schlaginstrument, zu betäuben, oder als Boris vergeblich versucht mit Schusswaffen zu hantieren. Diese Waffen kommen in den Händen des Rekruten Gruschenko nie zu ihrer Funktionstätigkeit. Allen verwendet gerne die Mitteln der Bergsonschen Transposition:

„*Man erzielt eine komische Wirkung, wenn man den natürlichen Ausdruck einer Idee in eine andere Tonart überträgt.*“⁵⁸

Die Sprache des Slapstick agiert bewusst gegen das Erwartete, gegen die Logik. Natürlich ist Woody Allen primär jemand, der die Komik durch das Wort übermittelt, dennoch kann man unbestritten behaupten, dass die Allen-Kunstfigur dem Slapstick zutiefst verhaftet ist. Denn, er ist nicht nur ein talentierter Mann, sondern auch jemand, der weiß wie er sein Äußeres geschickt einzubringen hat. An *Love and Death* kann man sehen, dass er zwischen Komik und Tragik eine Brücke spannen kann, die funktioniert.

⁵⁷ Krenn: 1990. S. 37.

⁵⁸ Ebda. S. 38.

6.7.1. Die Komödie des Lachens – mit und über Woody Allen

Auf Lacher war Woody Allen, als Autor, Darsteller und Regisseur von Anfang an aus. Seit *Annie Hall* bohrt er jedoch auch in die psychologische Tiefe. Aber er hat das Fundamentale des Lachens nicht vergessen. Er weiß, in jedem Lachen steckt etwas Widerborstiges, etwas im allgemeinen Positiven nicht Auflösbares. Er weiß, dass der Lachende auch seine Angst, die Kehrseite des Lachens, hinausjagt. Das Lachen zeigt auch immer eine Krise an, wer lacht, hat es nötig, die Angst zu besiegen. Im Lachen bricht sich Erleichterung Bahn, ein Gefühl, das dem Druck der Verhältnisse nicht mehr standhält. Lachen führt ab. Darauf zu verzichten kam für Allen deshalb nie in Frage, denn das wäre so etwas, wie die seelische Verstopfung, unter der Intellektuelle ohnehin leiden, noch zu fördern, immerhin heißt es bei Henri Bergsons *Le rire*, das das Komische eine Anästhesie, eine Unempfindlichkeit des Herzens voraussetzt, es wendet sich also an den reinen Intellekt. Das Komische entsteht, wenn eine Anzahl zusammengehöriger Menschen ihre Aufmerksamkeit alle auf einen lenken, ihr Gefühl beiseite schieben und nur der Intellekt spricht.⁵⁹

6.8. Der Tod und Boris – Boris und der Tod

Love and Death ist also nicht nur eine Parodie der russischen Literatur des 19. Jahrhunderts, insbesondere Tolstojs *Krieg und Frieden*, der Film ist auch voller Anspielungen auf Bergmans *Das Siebente Siegel*. Sowohl Antonius Block als auch Boris suchen nach Zeichen, die die Existenz Gottesbeweisen sollen, beide setzen sich mit dem Tod auseinander und begegnen dem personifizierten Tod, schließlich enden beide Filme mit einem Totentanz, im Rahmen dessen die Helden aus dem Gesichtskreis verschwinden. Boris hat natürlich neben seinen religiösen auch erotische Probleme (die durch sein Interesse an der Frage verbunden sind, ob es nach dem Tod Mädchen gibt).



Boris in der Schlinge⁶⁰

⁵⁹ Vgl: Bergson: 1972.

⁶⁰ <http://www.mustsharejokes.com>

Das Leben scheint für Boris eher ein Warten auf den Tod zu sein. In der Eingangssequenz berichtet Boris in einem voice over-Kommentar von seiner bevorstehenden Exekution, die Lebensgeschichte wird retrospektiv erzählt, und mit der Schluss-Sequenz ist auch der von Boris' Anwalt erwirkte Aufschub vorüber – kein Happy End. Doch trotz diesen tragischen Ausgangs überwiegt die Komik. Mit Slapstick, zynischen Witzen und Satire setzt sich Boris gegen die Absurdität des Daseins zur Wehr.

Boris glaubt nicht an die Wunder der Wissenschaft und steht mit den Errungenschaften der (Kriegs)Technik zumeist auf Kriegsfuß. Er misstraut jeglichem politischen Engagement und zweifelt an transzendenten Sinngebungen.



Boris der Soldat⁶¹

Statt auf den Fortschritt in der Geschichte oder auf ein Paradies im Jenseits setzt er seine Hoffnungen auf das Hier und Jetzt und glaubt vor allem an zwei Dinge:

„Sex and Death. Things which happen once in a lifetime.“⁶²

Die Figur des Boris Gruschenko, ist eine von den typischen Allenschen Kunstfiguren des so witzigen, verzweiferten Mannes, den die Vergänglichkeit der romantischen Liebe und des eigenen Lebens immer wieder in tiefe Sinnkrisen stürzt. Boris ist Allens erste Filmfigur, welcher das unumgängliche Faktum des eigenen Todes bewusst wird, ihn plagen als ersten metaphysische Zweifel. Er fühlt sich unschuldig zum Tode verurteilt, genauer: zu einem vergänglichen Leben, dessen Sinn er zu begreifen sucht, aber nicht begreifen kann. Nachdem er als einer der wenigen das Gemetzel der Napoleonischen Feldzüge überlebt hat, als er nach jahrelangem vergeblichem Werben endlich das häusliche Glück mit seiner einzigen wahren Liebe genießen könnte, wird er plötzlich von tiefen Depressionen heimgesucht. So schreitet Boris zur Tat. Mit dem Wissen um die eigene Unendlichkeit und dem Nichtwissen um die Existenz Gottes kann er kein sinnvolles Leben führen. In letzter Sekunde zieht er noch den

⁶¹ [http:// www.movieactors.com](http://www.movieactors.com)

⁶² Miles Monroe (Woody Allen) in *Sleeper*.

Kopf aus der Schlinge, die er sich selbst um den Hals gelegt hatte. Der Gedanke an Oralsex ist verlockender als der Gang in den einsamen Tod. Das einmal aufgebrochene Bewusstsein der irdischen Vergänglichkeit und der Sinnlosigkeit des menschlichen Daseins, bleibt bestehen. Love fades...und wie die Liebe so vergeht auch das Leben.

Boris Gruschenko irrt im Krieg– Militärparodien, die Allen von Chaplin über Keaton bis Laurel & Hardy, sowie natürlich *Duck Soup* von den Marx Brothers studierte und sich inspirieren ließ – zwischen den Hoffnungen für Russlands Ehre umher und verwandelt den Schnellkurs der Ausbildung zu militärischem Kanonenfutter in eine Don Quijoterie. Zwischen Toten, Sterbenden und Verwundeten schließt Boris zynisch, dass es ja auch schlimmer hätte kommen können:

„Es hätte vielleicht geregnet.“⁶³

Boris Gruschenko überlebt den Krieg, natürlich durch Zufall, wie auch sonst, er wird sogar zu einem Kriegshelden. Er sucht und findet Sonia und nimmt seine Suche nach Gott wieder auf. Seine Frage nach einem „Danach“, hat nun auch noch einen existentiellen Grund: nach einem Liebesabenteuer mit einer Gräfin fordert der, in seinem Stolz verletzte Graf, Boris zum Duell. Da der Eifersüchtige im Gegensatz zu Boris ein geübter Schütze ist, sieht Gruschenko – zum wiederholtem Male – dem Tod entgegen. Boris überlebt das Duell, heiratet Sonia und versucht im Kreise der Familie sich niederzulassen. Doch auch darin sieht er keinen wahren Sinn für seine Existenz. Depressionen und Selbstmordgedanken suchen ihn heim. Die Entscheidung, ob das Leben sich lohne oder nicht, beantwortet die Grundlagen der Philosophie. Alles andere ... kommt erst später.

Der Selbstmordversuch misslingt natürlich, er beschließt Gedichte zu schreiben, Kinder zu haben und sich ohne zu viele Fragen zu stellen dem Leben zu überantworten. Doch nun kommt etwas Unerwartetes, Napoleon greift Russland an. Boris beschließt statt passivem Widerstand, „aktive Flucht“. Sonia hingegen will statt zu fliehen, lieber versuchen Napoleon, in Form eines politischen Mordes zu töten. Am Ende dieses Mordversuches findet sich Boris – siehe Ausgangspunkt des Films - im Gefängnis und wartet auf seine Erschießung. Getötet wurde zwar nicht Napoleon, sondern nur sein Doppelgänger, und auch der weder von Sonia noch Boris, doch Gruschenko muss das Maß der Schuld voll tragen. In der Nacht vor seiner Hinrichtung hat Boris plötzlich eine metaphysische Erscheinung: ein Engel Gottes prophezeit ihm, dass er nicht hingerichtet wird, woraus Boris schließt, dass es einen Gott geben muss, der ihm von dem Unheil bewahren wird. Die Hinrichtung findet aber programmgemäß statt.

⁶³ Love and Death.

Bei Allen entsteht auf diesem Wege in erster Linie vor allem der verbale Slapstick:

„Gibt es ein Leben nach dem Tod? Und wenn ja, werden sie in der Lage sein, einen Zwanziger zu wechseln?“⁶⁴

Boris verkörpert also den „Champion of the Underdogs“. Eine Figur voller Neurosen und Ängste, romantischer Liebesvorstellungen und metaphysischer Sehnsüchte, er kämpft gegen das, was ihn Tag für Tag kaputt macht.

7. David Lynch – kurze Einführung in Lynchville

„Es gibt Dinge im Leben, die man stärker spürt oder fühlt, als daß man sie rational wahrnimmt. Wir empfangen oft Signale, die uns sagen, dass gewisse Dinge von weither kommen, aus etwas wie einem Vorher. Sie finden einfach nicht in diesem Moment statt. Das sind Signale, die von der Seele kommen, aus dem Verborgenen. Man weiß einfach nicht, was hinter der Tür ist, die sich am Ende dieses dunklen Korridors befindet, von dem man geschluckt wird. Aber man kann es sich vorstellen. Ich mache Filme, um diese Tür vor dem Nichts zu öffnen.“⁶⁵

Lynch denkt wie ein Maler, nicht wie ein Schriftsteller: Nie spricht er von Themen oder Botschaften; was ihn interessiert sind Strukturen, Stimmungen, Kontraste, Momente. Seine Geschichten handeln meist vom Unterbewusstsein, von Träumen, Visionen und Voyeurismus. Die gesamte Ontologie von Lynchville besteht vornehmlich auf dem Auseinanderklaffen, auf dem Kontrast zwischen der aus sicherer Distanz beobachtenden Realität und der absoluten Nähe des Realen. Seine elementare Vorgehensweise besteht in der Bewegung von eröffnenden Totalen der Realität hin zur irritierenden Nähe, die die abstoßende Substanz des unzerstörbaren Lebens sichtbar werden lässt.

Lynch hat in *LH* einen aktuellen und allgegenwärtigen Aspekt unserer Gesellschaft aufgegriffen: der Widerspruch zwischen dem Realen und der Realität. Ist es in der heutigen Gesellschaft nicht so, dass wir nur das sehen was wir auch sehen wollen? Und was passiert wenn wir plötzlich mit der Wahrheit, der harten Realität konfrontiert werden? Vielen fällt es schwer damit umzugehen und wir fallen in ein tiefes Loch, in eine Krise. Lynch verwendet die Psychose als eine zivilisatorische Metapher.

Mit gewohnter Bescheidenheit hat Lynch *LH* bezeichnet als:

„A love story in the city of dreams.“⁶⁶

⁶⁴ Ebda.

⁶⁵ David Lynch in einem Interview, 1997, In: Donlon: 2008, S. 30.

⁶⁶ Seeßlen: 2000, S. 224.

Die Leute sollen ermutigt werden ihren eigenen Gefühlen zu trauen. Je abstrakter etwas ist, desto weiter wird die Spanne der Interpretationen sein.

David Lynch bezeichnet sich selbst als Träumer und will in seinen Filmen Platz zum Träumen schaffen. Er schickt die Zuschauer auf eine Reise, in der er ihre geheimsten, inneren Sehnsüchte offenlegt, aber sie eben auch mit ihren dunklen Seiten konfrontiert.

7.1. Genre: Phantastischer Film / Film noir

Der phantastische Film ist eine Genrebezeichnung für Spielfilme, in denen übernatürliche Geschehnisse und Gestalten eine tragende Rolle spielen. Subgenres sind Horrorfilm, Science-Fiction-Film und Fantasyfilm. Kennzeichnend sind das fantastische Sujet sowie der Einsatz von Filmtricks, welche Faszination und Furcht zugleich hervorrufen.

Kriminalität, insbesondere Mord, ist ein Kernelement fast aller Film noirs, wobei häufig Motive wie Geldgier oder Eifersucht zum Tragen kommen. Die Aufklärung des Verbrechens, mit der ein Privatdetektiv, ein Polizeikommissar oder eine Privatperson befasst sein kann, ist ein häufiges, aber dennoch nicht vorherrschendes Thema. In anderen Plots mag es um einen Überfall, um Betrugereien oder um Verschwörungen und Affären gehen. Film noirs drehen sich tendenziell um Helden (eigentlich Antihelden), die ungewöhnlich lasterhaft und moralisch fragwürdig sind. Sie werden häufig als „alienated“, also entfremdet bezeichnet, oft sind sie erfüllt von existenzieller Verbitterung, was man an Fred gut beobachten kann. Unter den archetypischen Charakteren des Film noir finden sich hartgesottene Detektive, Femmes fatales, korrupte Polizisten, eifersüchtige Ehemänner. Typisch für den Film noir sind außerdem auch die urbanen Schauplätze, wobei Los Angeles, San Francisco, New York City und Chicago wohl zu den beliebtesten zählen. Die Stadt steht meist sinnbildlich für ein Labyrinth, in dem die Protagonisten gefangen sind; Bars, Nachtclubs und Spielhöllen sind die üblichen Schauplätze der Handlung. Film noir ist grundsätzlich pessimistisch. In den Geschichten finden sich die Figuren in unerhofften Situationen gefangen und kämpfen gegen das Schicksal, das ihnen in der Regel ein schlimmes Ende beschert.

„Das Kennzeichen des Film noir ist sein Sinn für in einer Falle sitzende Menschen – gefangen in einem Netz von Paranoia und Angst, unfähig, Schuld von Unschuld zu unterscheiden, echte Identität von falscher. Die Bösen sind anziehend und sympathisch [...]. Seine Helden und Heldinnen sind schwach, verstört. Die Umwelt ist düster und

verschlossen, die Schauplätze andeutungsweise bedrückend. Am Ende wird das Böse aufgedeckt, aber das Überleben der Guten bleibt unklar und zwiespältig.“⁶⁷

7.2. Lost Highway

„Lost Highway basiert im Grunde auf Barry Giffords Buch Night People. Allerdings ist Night People nicht die Geschichte dieses Films, sondern eine der Figuren in dem Buch benutzt die Worte »lost highway«. Sie ließen in meinem Kopf diese Idee und dieses Mysterium entstehen, das mir sehr gut gefiel.“⁶⁸

„Ich glaube, dass die meisten Menschen unter der Angst leiden, die Kontrolle zu verlieren. Einen Geist oder eine sonstige Gestalt zu sehen – den »Mystery Man«, den sonst niemand sehen kann – und sich mit ihm zu unterhalten, das bedeutet wirklich, die Kontrolle zu verlieren. [...] Ich glaube, dass Lost Highway unsere Zeit reflektiert. Momentan findet eine große Revolution statt, was die Anforderungen an unser Gehirn betrifft; die Dinge ändern sich so schnell, dass man scheinbar nicht mithalten kann. Ich glaube, dass der Film für uns eine Metapher ist.“⁶⁹

7.3. Inhalt

In *LH* geht es um einen Mann, der seine Frau umbringt der mit dem Schrecken der Tat aber nicht fertig wird und daher in einem mentalen Zustand Zuflucht sucht und sein ganzes bisheriges Leben zu verleugnen versucht und daher in eine neue Identität schlüpft.

Lynch hat mit *LH* einen Film innerhalb einer amerikanischen Metaphysik geschaffen, welcher Thematiken wie Gewalt trifft auf Zärtlichkeit, Wachsein trifft auf Traum, Blond trifft auf Brünett, Lippenstift trifft auf Blut, eine Welt, wo etwas sehr süßliches einen bitteren Nachgeschmack auf der Zunge hinterlässt, eine bittersüße Note, die am Ende zu einer makaberen, gefährlichen und gewaltsamen Symphonie wird. Die Grenze der Gegensätzlichkeiten wird abstrakt und ununterscheidbar, sie verschwindet allmählich – inmitten des Lost Highways, eine Fahrt zur Hölle, kaschiert als Ehedrama.

7.4. Die Ebenen des Films

Bei genauerer Betrachtung funktioniert der Film auf vier in sich schließenden Ebenen.

⁶⁷ Sklar: 1994. S. 243.

⁶⁸ David Lynch im Interview, 1997. In: Donlon: 2008. S. 61.

⁶⁹ Barry Gifford im Interview, 1997. In: Donlon: 2008. S. 162.

7.4.1. Die Ebene der Erzählstruktur

Auf einer Ebene könnte man sagen, dass der Film als die Geschichte eines Mannes, der auf jeder Phase einer unglücklichen Beziehung mit einem neuerlichen, schizophrenen Schub reagiert, oder, anders herum gesagt, der mit jeder Erkenntnis über das Wesen seiner Frau einen größeren Apparat an Phantasietätigkeit in Gang setzt um somit die Selbsterkenntnis zu verweigern, gelesen werden kann.

Auf einer anderen Ebene funktioniert der Film als ein phantastischer Film, der die grundlegende Dramaturgie des Genres außer Kraft setzt, nämlich dass das Phantastische eine Kraft ist, die in das Alltägliche einbricht, um nach erheblichen Opfern und Ansprüchen wieder daraus vertrieben zu werden. Das Phantastische und Alltägliche verknüpft sich hier also zu einer Meta-Struktur.

7.4.2. Die Ebene der Figuren – Verdoppelungsstrategie

Die dunkelhaarige Renée Madison und die blonde Alice Wakefield werden von der gleichen Schauspielerin dargestellt, und auch die Beziehung der männlichen Charaktere bleibt unklar: Die Verwandlungen von Fred in Pete und umgekehrt lassen die Frage offen, von wem eigentlich erzählt wird, denn der Mystery Man führt mit Fred, als auch mit Pete ähnliche Dialoge, diese sind teilweise sogar identisch. Dann wäre da noch Dick Laurent, der ebenfalls in beiden Figurenebenen auftaucht, im Leben von Pete als Mr. Eddie und im Leben von Fred als Dick Laurent.

Diese Figurenkonstellation führt beim Rezipienten zu vielen ungeklärten Fragen: Sollen Fred und Pete nur eine Figur sein, die jeweils andere also nur die Vision des anderen Charakters verkörpert? Warum werden Renée und Alice nur von einer Schauspielerin gespielt, wenn das männliche Paar von zwei Darstellern gemimt wird?

Eine mögliche Schlussfolgerung könnte sein, dass Fred und Pete die gleiche Frau begehren. Renée Madison und Alice Wakefield sind dieselbe Person. Als Pete Alice fragt, ob sie sowohl Alice als auch Renée sei, formuliert er nicht nur die Frage, die sich die Rezipienten ebenfalls stellen, sondern erhält auch die Antwort, die der Vermutung widerspricht, es würde sich bei den zwei Frauen um die gleiche Person handeln, denn Alice zeigt im Bild auf sich und sagt, dass sie Alice sei. Später wiederum, in der Hütte des Hehlers, als sich Pete wieder in Fred zurückverwandelt, sucht er nach Alice, der Mystery Man beantwortet ihm die Frage nach dem Verbleib von Alice damit, dass ihr Name nicht Alice sei, sondern Renée. Wobei die Verwirrung perfekt ist, denn eigentlich dürfte Fred Alice nicht kennen, es könnte aber auch ganz einfach sein: die dunkle und die feenhaft helle Frau sind Verwandlungen voneinander

und ineinander. Aber eben nur fast, denn statt beiden Frauen ist nun nur mehr Renée auf dem Bild zu sehen. In diesem Moment scheint sich fast die Verwirrung aufzulösen. Es scheint fast so, als wären Alice und Pete der Vorstellungskraft von Fred entsprungen. Allerdings löst sich diese Vermutung bald wieder in Luft auf, denn die Polizisten finden in der Wohnung von Andy Fingerabdrücke von Pete Dayton. Wie kann eine Figur, die der Phantasie von Fred entsprungen zu sein scheint, in Andys Haus Spuren hinterlassen? Diese Subsequenz nimmt in Bezug auf das Problem der Figuren eine Schlüsselposition ein, da sich daran die Unmöglichkeit aller möglichen Figurenkonstellationen der Protagonistenpaare zeigen lässt. Die Rolle von Mr. Eddie/Dick Laurent bleibt ebenso vage, wie die des surrealen Mystery Man. Einige Gespräche zwischen den Figuren gleichen sich teilweise bis ins Detail. Es sind Figuren, welche nicht mehr Werdende darstellen, sondern Menschen die sich vollständig verloren hatten.

7.4.3. Die Konstante: dial M for Mystery Man

Auf Freds Frage nach der Identität des Mystery Man gibt es dann auch keine richtig befriedigende Antwort. Sein Lachen kann interpretiert werden als: „Wissen sie das etwa nicht?“ oder auch als „welchen von uns beiden meinst du?“ Denn er befindet sich während Freds Telefongespräch, gleichzeitig in Freds Haus und im räumlich entfernten Haus von Andy – neben Fred stehend, dies wäre ein Indiz für die tatsächliche Doppelsexistenz des Mystery Man.

Der Mystery Man ist, wie der Name schon andeutet, die mysteriöseste Figur des Films, gerade weil sich seine Identität, seine Herkunft und nicht zuletzt seine Ziele für den Zuschauer nicht offenlegen. Innerhalb der Sekundärliteratur wird er unter anderem als Goeth'scher Mephistopheles, Dämon, Repräsentant des Anderswo, Verkörperung des Unheimlichen, Vampir, Incubus, oder Todessymbol gedeutet. Paradoxerweise stellt er die unheimlichste Figur des Films dar, obwohl er als einziger Protagonist während des ganzen Handlungsablaufs konstant und damit nicht fantastisch bleibt.

Er erweckt den Eindruck als habe er als einzige Figur die Metamorphosen und Identitätswechsel unter Kontrolle, was wiederum dafür spricht, dass er dafür verantwortlich ist, wofür er eine übermächtige Kraft benötigen würde, vielleicht ist er ja der Teufel in Person, heißt nicht Diabolus (vom griechischen abgeleitet) so viel wie „Entzweier“, „Durcheinanderwerfer“ oder „Verleumder“.

7.4.4. Die Ebene der Zeit

Der Tod Dick Laurents führt zu einer weiteren Herausforderung. Jeder Versuch, das dargestellte Geschehen in eine chronologische Reihenfolge zu setzen, scheitert. Es ergeben sich zahlreiche zeitliche Paradoxien, diese Inkohärenzen lassen sich nicht auflösen, Beispielsweise erzählt Fred auf Andys Party dem Gastgeber, dass Dick Laurent Tod ist. Allerdings wird Dick Laurent, wie man im Film sehen kann, erst nach dem Tod von Andy, also dem Mann dem Fred von Dick Laurents Tod erzählt hat, von Fred, beziehungsweise dem Mystery Man, ermordet.

7.4.5. Die Ebene des Raumes

Der Film ist geradezu übersät mit Darstellungen innerer Vorgänge, ohne dass diese als solche gekennzeichnet oder Figuren zugeordnet wären. Man kann sich als Rezipient nie ganz sicher sein, ob gerade die Realität, also der reale Raum innerhalb der Fiktion gezeigt wird, oder ein Traum, die Vision einer Figur, also ein subjektiver Raum. Eine deutliche Trennlinie zwischen objektiven und subjektiven Raum ist zunächst nicht möglich.

Diesen fünf Ebenen ist es zuzuschreiben, dass der Film beim Rezipienten Verstörung hervorgerufen wird, aber genau diese Ebenen sind es, die den Film zu dem machen, was er laut Lynch eigentlich ist:

„It’s a kind of horror film, a kind of a thriller, but basically it’s a mystery. That’s what it is. A mystery.“⁷⁰

7.5. Lost on the Highway - Erzählstruktur

Detective: Do you own a video camera?

Renee: No. Fred hates them.

Fred: I like to remember things my own way.

Detective: What do you mean by that?

Fred: How I remembered them. Not necessarily the way they happened.

(LH 0’21’41)

Was wird in *Lost Highway* eigentlich erzählt? Diese Frage ist alles andere als leicht zu beantworten. Vielleicht muss diese Antwort sogar gänzlich ausbleiben. Bei Lynch ist die Frage nachdem *Was* des Erzählten nicht von großer Bedeutung, sondern eher die Frage nach dem *Wie* etwas erzählt wird.

⁷⁰ Lynch: Lynch on Lynch. S. 231.

Der auffällige Bruch mit dem klassischen Erzählmustern zeigt sich am Ende des Films, wenn es dem Anschein erweckt, die erzählte Zeit der Handlung sei zirkulär strukturiert und laufe in sich selbst zurück. Die Filmhandlung offenbart erst an diesem Phänomen gespiegelt ihre Rätselhaftigkeit: die zeitliche Verflechtung ist ein weiterer Bestandteil der Unauflösbarkeit des Films. Damit erreicht *LH* eine Gleichzeitigkeit von Ursache und Wirkung. Der Film steckt sozusagen in einer Möbiusschleife fest. Die Möbius-Struktur ist eine Referenz der Filmerzählung auf ihre eigenen Bedingungen in zweifacher Hinsicht: Zum einen verweist das Ende des Films auf seinen Anfang, ist vielmehr sogar der Anfang aus der konträren Perspektive heraus gezeigt. Die Handlung scheint stecken zu bleiben, scheint nicht voranzuschreiten, sondern zu einer „Wiederkehr des Immergleichen“⁷¹ auszuarten, denn bei Nietzsche wird Zeit und Ewigkeit als eine Einheit gedacht, „alles geht, alles kommt zurück, es rollt das Rad des Seins“. An dieser Stelle könnte der Film ein weiteres Mal starten.

*„David Lynch zerstört das, was wir den cinematographischen Horizont nennen können, was nicht nur das Zurechtfinden im Newton-Kosmos, die lineare Konstruktion der Zeit, die Eindeutigkeit des Raumes und die Identität (das mit mir selber eins sein) der Person voraussetzt, sondern auch die Grammatik der Identifikationen.“*⁷²

Das Kino glaubt nicht mehr an die große Umwälzung, sucht zugleich aber in den verborgenen Tiefen und den Abgründen das Geheimnisvolle; es klärt nicht mehr auf, sondern beschreibt Beziehungen in immer neue Vernetzungen hinein. Der Inhalt verbirgt sich nicht mehr in der Form der Story, der Plot wird einem Prozess der Dekonstruktion unterzogen.

Der Tod beendet das Leben, er zersetzt den organischen, ganzheitlichen Körper in seine Bestandteile und überführt ihn in eine anorganische Substanz. Elisabeth Bronfen bemerkt:

*„Der Tod ist eine Auflösung jeglicher Form, ein Zerschneiden ästhetischer Einheit.“*⁷³

Diese ästhetische Einheit fällt bei Lynch der Dekonstruktion zum (Todes)Opfer, wodurch aber neue Perspektiven für den Film geöffnet werden.

Das Fantastische und das Alltägliche verknüpft sich zu einer Metastruktur. Die Hierarchie der Erzählung ist einfach verschwunden, untergetaucht, aus einer erzählenden Phase kann abrupt eine surreale Episode entstehen und umgekehrt. Um den Film mit Lacans Psychoanalyse zu deuten könnte man sagen, dass sich der Film auf drei Ebenen in sich verwickelt: Lacan nennt diese die symbolische, die imaginäre und die reale.⁷⁴ Lynch begeht einen Bruch zwischen

⁷¹ Vgl. Nietzsche: Die Wiederkehr des Immergleichen, vor allem in den Werken „Also sprach Zarathustra“ und „Von Wille und Macht“.

⁷² Seeßlen: 2000, S. 171.

⁷³ Bronfen: 1994, S. 91.

⁷⁴ Vgl. Jacques Lacan: The Seminar of Jaques Lacan Book II. 1988.

Abbild und Sinnbild auf der Leinwand. Bei Lynch ist es mit den Filmbildern so, dass sie keinen Inhalt haben, sie sind ihr Inhalt. Dies ist genau was er mit *LH* macht. Erzählt wird eine Alltagsgeschichte der Gesellschaft welche wir nur zu gut nachvollziehen können, und welche in unserer heutigen Gesellschaft realer gar nicht auftreten könnte. Das oben angeführte Zitat zeigt sehr gut, wie die Gesellschaft die Wirklichkeit unter den herrschenden sozialen und materiellen Bedingungen auffasst, eine Gesellschaft die sich in immer neuen Systemen von Überwachung verstrickt, das ihre objektive Beobachtung am Ende vollkommen irrationale Bilder produziert. Wenn man schnell und zusammenfassend beschreiben will, worum es in *LH* geht, könnte man von der Geschichte eines schizophrenen Mörders ausgehen, der nicht nur mental, sondern ganz direkt materiell in eine andere Person schlüpft, um der Realität, den Problemen zwischen ihm und seiner Frau zu entfliehen.

Eine weitere mögliche Erklärung, warum der Film rational nicht analysiert werden kann, sind die ultra Closeups, welche den intimen Blick ins Bildfeld rücken. Diese Closeups bewirken eine Desorientierung der Wahrnehmung, sind in erster Linie nur Textur. Immer wieder Tauchen in Lynchs Œuvre solch fremdartige, schwer zu lesende Bildfelder auf, wie z.B. die wachsartige Struktur der Haut von Fred Madisons Gesicht am Anfang des Films. Ich denke Lynch versucht durch diese Closeups ein Gefühl für die physikalische Materialität der gezeigten Dinge hervorzurufen, um sie dann ihrer Referenzialität zu berauben. David Lynch war Maler, bevor er begann zu filmen. Diese Leidenschaft spiegelt sich in seinem filmischen Schaffen wider, vor allem in der Ambiguität der Blickkonstruktionen, welche Forderungen nach Gemälden nachkommen, die sich Bewegen, oder sich in Bewegung befinden.

Lynch antwortete auf die Frage im Interview mit Chris Rodley, ob er das Publikum verwirren wolle folgendes:

„No, No. It needs to be a certain way and it's not to confound, it's to feel the mystery. Like someone said, Mystery is good, confusion is bad, and there's a big difference between the two. I don't like talking about things too much because, unless you're a poet, when you talk about it, a big thing becomes smaller. But the clues are all there for a correct interpretation, and I keep saying that in a lot of ways it's a straight-ahead story. There are only a few things that are a hair off.“⁷⁵

Bei *Lost Highway* handelt es sich um ein Geheimnis und ein Mysterium, es ist ein endlos geflochtenes Möbiusband. In der Literatur wird das Möbiusband als strukturierendes Modell des Films hingewiesen:

⁷⁵ Lynch; Gifford: *Lost Highway* (Script), Introduction. S. xii.

„Ein Möbiusband ist eine zweidimensionale Fläche in der Topologie, die nur eine Seite hat. Das Objekt geht derart in sich selbst über, daß man, wenn man auf einer der scheinbar zwei Seiten beginnt, die Fläche einzufärben, zum Schluß das ganze Objekt gefärbt hat.[...] Interessant am Möbiusband ist, daß man an einem Punkt beginnend, auf ihm fortschreiten kann, ohne an ein Ende zu gelangen und dabei alle Bereiche des Papierstreifens durchschreitet.“⁷⁶

Zuerst Konvulsion (Schüttelkrampf), dann Katatonie (Form der Schizophrenie mit Krämpfen und Wahnideen). Selbst wenn das Licht im Kinosaal wieder angeht, so bleibt das Geschehene dennoch im Dunkeln. Aber da es eben Lynch ist, bricht er sämtliche Konventionen und bedient sich dem ganzen Repertoire der Filmtechnik um den Film ästhetisch und unkonventionell umzusetzen. Ein übersinnlicher, psychotischer Thriller mit logischen Schleifen, die nicht mehr in einer linearen Erzählweise aufzulösen sind, das ist worum es geht. Die Dinge verhalten sich nicht spiegelverkehrt zueinander, sondern dreidimensional, so dass sie jeweils neue Aspekte aufweisen, abhängig davon, bei welcher Spiraldrehung man zu sein glaubt. Es ist eine Logik des Rubikwürfels. Es ist eine Reise in die Schattenseiten der Seele und die dunkleren Bereiche, die jenseits der integralen Person liegen. Es ist ein Phänomen, welches man sich wie die zwei Seiten einer Münze vorstellen kann, denn jede Seite für sich ist eine abgeschlossene Welt, die ohne die andere aber nicht existieren könnte. Diese Thematik erinnert stark an Platons Höhlengleichnis: Platon beschreibt einige Menschen, die in einer unterirdischen Höhle von Kindheit an so festgebunden sind, dass sie weder ihre Köpfe noch ihre Körper bewegen und deshalb immer nur auf die ihnen gegenüber liegende Höhlenwand blicken können. Licht haben sie von einem Feuer, das hinter ihnen brennt. Zwischen dem Feuer und ihren Rücken befindet sich eine Mauer. Hinter dieser Mauer werden Bilder und Gegenstände vorbeigetragen, die die Mauer überragen und Schatten an die Wand werfen. Die „Gefangenen“ können nur diese Schatten der Gegenstände wahrnehmen. Wenn die Träger der Gegenstände sprechen, hallt es von der Wand so zurück, als ob die Schatten selber sprächen. Da sich die Welt der Gefangenen ausschließlich um diese Schatten dreht, deuten und benennen sie diese, als handelte es sich bei ihnen um die wahre Welt. Aber ist es letztendlich nicht unsere eigene Sichtweise und welchen Blickwinkel wir den Dingen gegenüber einnehmen, was zählt? Es ist unsere eigene Sicht der Dinge, die Licht ins Dunkel bringt. Diese Thematik ist genau jene, die Lynch dem Publikum vermitteln möchte. Auf ein Objekt hin bezogen, gibt es genau so viele Sichtweisen, wie Blicke, die auf das

⁷⁶ www.de.wikipedia.org/wiki/Möbiusband

Objekt gerichtet sind. Jeder Rezipient kreiert seine eigene „Lynchworld“. Es gibt ein interessantes Bild von Hans Holbein, *Die Gesandten*. Von vorne betrachtet weist das Bild unterhalb der Titelfiguren einen „schwummrigen Fleck“ auf. Erst wenn der Betrachter das Bild von der Seite anschaut, erkennt er in der anamorphischen Verzerrung das Bild eines Totenschädels.



Blick von Vorne Blick von der Seite

Die Sichtweise- und Position die wir einnehmen (wollen) ist also wichtig, zum Verständnis der Thematik.

Auch bezüglich der Genrezuordnung betont Lynch mehrmals, dass er sich nicht festlegen möchte, denn *LH* ist vieles und nichts gleichzeitig: es ist weder ein Horrorfilm, noch ausschließlich ein Thriller oder Film Noir. Wie im Thriller geschieht ein Verbrechen und die Protagonisten werden einer Bedrohung ausgesetzt; wie im Film Noir gibt es den Typ der femme fatale. Lynch selbst bezeichnet *LH* gerne als Mystery.

LH ist im Grunde genommen ein Film, der Bewegungslosigkeit und der Ortlosigkeit. Es handelt sich um einen mehrfach gebrochenen Tagtraum, der, so behauptet es jedenfalls Lynch selbst, seinen Ausgang ironischerweise in einem wirklichen Geschehen nimmt: Tatsächlich hat irgendwer eines Tages bei Lynch ins Haustelefon die Worte „*Dick Laurent is dead*“ gesprochen haben, und tatsächlich war, als er aus dem Haus sah, niemand mehr da, und tatsächlich kennt Lynch niemanden der Dick Laurent heißt. Der Film ist also alles in allem realistischer als man ihm am Anfang zurechnen möchte, könnte.

7.6. Der Anfang ist Tod – das Ende ist Tod

„Das Leben ist ein Symbol, der Körper auch ... Das Geheimnis des Lebens besteht darin, die Grenzen zu überschreiten und herauszufinden, was diese Symbole bedeuten.“⁷⁸

⁷⁷ Hans Holbein: Die Gesandten, 1533.

„*Dick Laurent is dead*“⁷⁹, der erste und der letzte Satz der Reise. Am Ende Fragen sich die Zuschauer in den Kinosesseln was soeben passiert ist, aber vielleicht kann man *Lost Highway* nicht begreifen, sondern nur befürchten. Ein Befürchten, dass die dunkle Macht, die hinter der Fassade der scheinbaren Realität lauert, in sich zusammenfällt.

*„I learned that just beneath the surface there’s another world, and still different world as you dig deeper. [...] There is goodness in those blue skies and flowers, bit another force – a wild pain and decay – also accompanies everything.“*⁸⁰

Der Film beginnt ganz real, indem Fred Madison durch die Gegensprechanlage seines Hauses, den Tod von Dick Laurent bekannt gibt. Danach geschehen unerklärliche Dinge: Auf einer Party wird Fred von einem Mystery Man angesprochen, der ihn auffordert bei sich zu Hause anzurufen, denn er befinde sich gerade in seinem Haus. Fred greift zum Telefon, tatsächlich geht diese Person an den Hörer, die aber gerade vor ihm steht.



Fred ⁸¹

Die surrealen Begebenheiten häufen sich, bis Fred des Mordes an einer Frau angeklagt und zum Tode verurteilt wird, ohne dass er oder die Zuschauer wissen, ob dies der Tatsache entspricht oder nicht. In der Todeszelle verwandelt sich Fred in den 24-jährigen Automechaniker Pete Dayton. Pete wird freigelassen und trifft dann auf Personen, die eng mit Fred in Beziehung stehen. So lernt er zum Beispiel seine Frau kennen, Alice Wakefield, die Renée Madison verblüffend ähnlich sieht, nur in der Haarfarbe unterscheiden sie sich voneinander. Diese mysteriöse Alice ist bald nicht mehr nur die Geliebte von einem gewissen Mr. Eddie, welcher von Polizisten, die Pete beschatten, als Dick Laurent identifiziert wird, sondern auch von Pete. Alice und Pete wollen fliehen, um ungestört zusammen bleiben zu können, ohne Furcht von Mr. Eddie entdeckt zu werden, so beschließen sie den Mann auszurauben, auf dessen Party Fred den Mystery Man getroffen hat: den Porno Produzenten

⁷⁸ David Lynch im Interview, 1978. In: Donlon, 2008. S. 33.

⁷⁹ LH: 0’02’38 und 2’02’35

⁸⁰ Lynch; Gifford: *Lost Highway* (Script), Introduction. S. xiv.

⁸¹ <http://www.lynchnet.com/lh/lhpics1.html>

Andy, der schon mit Alice gearbeitet hat. Alice/Renée spielte in einem Porno mit Andy und Dick Laurent mit, welcher Fred vom Mystery Man am Ende in der Wüste gezeigt wird. Das ist der Grund, warum Fred, Dick Laurent umbringen will und wahrscheinlich auch seine eigene Frau ermordet hat: Diese Videoaufnahme führt Fred vor Augen, wie die Dinge passiert sind, und haben auch Fred wohl die Augen geöffnet, wie seine Frau ihn betrogen hat.

Andy stirbt bei dem Überfall und Alice und Pete warten in der Wüste auf den Hehler mit dem sie ihre Diebesware in Bares umtauschen möchten. Plötzlich verwandelt sich Pete zurück in Fred, Alice verschwindet und der Mystery Man taucht erneut auf. Fred fährt in sein Hotel, wo er entdeckt dass seine Frau Renée mit Mr. Eddie schläft. Renée verlässt das Gebäude und Fred bringt Mr. Eddie in seine Gewalt, fährt mit ihm in die Wüste, wo er ihn gemeinsam mit dem Mystery Man ermordet. Danach fährt Fred zu seinem eigenen Haus, klingelt, spricht den Satz „*Dick Laurent is dead*“ durch die Gegensprechanlage – von der man zu Beginn des Films gesehen hat, wer diesen Spruch hört, nämlich Fred selbst. Dies ist aber nicht das eigentliche Ende des Films, denn Madison flüchtet in die Wüste, wird von Polizeiwagen verfolgt, sein Gesicht, das wir von vorne sehen, ist von heftigen Deformationen erfasst. Hier endet der Film. Die große und herausfordernde Frage, die sich hierbei stellt ist: warum lässt Lynch aber nicht den Film mit der Übermittlung der Botschaft von Madison an sich selbst enden? Vielleicht sind diese Deformationen auch eine Andeutung auf eine beginnende Metamorphose.

*„Wir sind aber nicht gewohnt, starke Affekte ohne Vorstellungsinhalt in uns zu verspüren und nehmen daher bei fehlendem Inhalt einen irgendwie passenden anderen als Surrogat auf, wie etwa unsere Polizei, wenn sie den richtigen Mörder nicht erwischen kann, einen unrechten an seiner Stelle verhaftet. Die Tatsache der falschen Verknüpfung erklärt auch allein die Ohnmacht der logischen Arbeit gegen die peinigende Vorstellung.“*⁸²

Vielleicht verwandelt er sich in jemanden ganz anderen, und nicht mehr Pete Dayton, wobei neue Konstellationen und eine neue Geschichte entstehen könnte. Kann man dann noch immer von der „Wiederkehr des Immergleichen“ sprechen? Handelt es sich bei der Erzählstruktur nicht vielmehr um eine ästhetische Figur, die auf merkwürdige Weise Offenheit und Geschlossenheit zugleich darstellt? Vielleicht experimentiert Lynch in diesem Film nur mit den Grenzen des Todes, indem er die Grenze zwischen Geburt und Tod einfach im Totenreich verschwinden lässt.

⁸² Sigmund Freud, Bemerkungen über einen Fall von Zwangsneurose. In: Bitomsky, Hartmut: 2003. S. 106.

Die Sequenzen des Vor- und Nachspanns, den „framing shots“, unterscheiden sich nicht voneinander, was darauf hindeuten soll, dass zwischen diesen Sequenzen kein linearer Zeitbogen aufgespannt wird, es ist eher ein zusammengeschrumpfter Raum, den das rasende Auto scheinbar durchläuft. Jean Baudrillard, der in seiner Studie *Amerika* über das Fahren und die Wüste schreibt:

„Fahren erzeugt eine gewisse Unsichtbarkeit, Transparenz und Transversalität der Dinge dank der Leere.“⁸³ oder: „Fahren ist eine spektakuläre Form von Amnesie. Alles ist zu entdecken, alles auszulöschen“⁸⁴, genau wie Nietzsches Prinzip der „ewigen Wiederkehr des Immergleichen“.

LH handelt also von einem Helden, der entdecken muss, dass er selbst das Problem ist. Er ist seine eigene Hölle. Er spielt gleichsam auf ewig die Kette der möglichen Morde durch: den Mord an dem besitzenden Vater der Frau, den Mord an dem erfolgreichen Rivalen, und schließlich den Mord an der untreuen Frau selbst. Die drei Morde zusammen sind absurd, einer müsste jeweils den anderen ausschließen, aber keiner ist genug um sich zu befreien. Das Ende der Erzählung durch den einleitenden Satz „*Dick Laurent is dead*“ markiert gleichzeitig die Erzählung ohne Ende.

7.7. Die Videobänder als mediale Zeugen des Mordes

Die Videobänder stellen ein wichtiges Medium im Film dar, denn neben ihrer Präsentation finden sogar Gespräche über sie statt, womit sie einen höheren Wirklichkeitsstatus erhalten. Die von Fred und Renée gefundenen Videotapes stellen eine regelrechte Bedrohung dar, keine Aufschrift, kein Absender und das darauf enthaltene Bildmaterial gibt Anlass zur Sorge. Die erste Szene auf den Tapes ist noch nicht so heikel, man sieht „nur“ schwarz-weiße Aufnahmen ihres Hauses, eine Fahrt bis zur Haustür und langsam auf diese zu, dann endet der Film im Rauschen.

Die zweite Kassette findet Renée früh morgens. Wieder werden Außenaufnahmen gezeigt, dann erfolgt ein Schnitt im Videobild, dann erleben wir eine Kamerafahrt durch die Wohnung. Die Fahrt führt uns ins Schlafzimmer, wo wir zwei schlafende Körper zu sehen bekommen. Das dritte Video sieht sich Fred alleine an. Wieder sehen wir die Außenaufnahme, wieder die Fahrt ins Schlafzimmer, aber diesmal hat sich dort eine andere Szene abgespielt. Fred ist gebeugt über den zerstückelten Leichnam von Renée zu sehen. Für Außenstehende (nicht nur der Zuschauer, sondern auch die Polizei) bekommt dieses dritte Videoband Beweischarakter:

⁸³ Baudrillard: 2004. S.16.

⁸⁴ Ebda. S.20.

Fred ist über die Leiche seiner Frau gebeugt, woraus wir als aller erstes schließen: er muss sie ermordet haben. Aber genauso gut kann das Bild bedeuten, dass er sie ermordet aufgefunden hat. Diese Aufnahme wird noch gestützt durch seinen verzweifelten Blick in die ihn von oben beobachtende Videokamera und seinen erschreckenden Ruf nach Renée, als er diese Aufnahme in seinem Fernsehgerät sieht. Warum ihm aber erst durch das Video bewusst wird, dass Renée tot ist, bleibt ungeklärt im Dunkel stehen. Wir stehen allein mit der scheinbar objektiven Aussage des Mediums Video da. Diese Videoaufzeichnung macht eine unwirklich gewordene Vergangenheit aktualisierbar und präsentierbar. Eine Objektivitätszuweisung an das Medium Kamera findet statt, denn es bildet sich ein Dissens zwischen Realität und medialer Virtualität. Was ist Wahrheit? Ist es das was sich abbilden lässt oder das, an das wir uns erinnern?

7.8. Die tödliche Formel - Mystery Man = Murder?



Mystery Man⁸⁵

Der Mystery Man bedient sich selbst eines Mediums: Als Pete wieder in Fred zurück verwandelt wird, findet er den Mystery Man vor, der vor ihm erklärt, dass Alice und Renée ein und dieselbe Person sind. Daraufhin verfolgt er Fred mit der Videokamera, als wäre diese eine Waffe. Diese Videokamera könnte dazu gedient haben, die Bilder in Freds Wohnung aufgenommen zu haben. Diese Hypothese wird gestützt durch das Gespräch, das Fred mit dem Mystery Man auf der Party bei Andy hatte und in dem dieser ihm klar gemacht hat, dass er gerade in seinem Haus sei.

„seine [Freds] Flucht wird durch den Sucher der Videokamera gefilmt. Tatsächlich ist also auch dieses Wesen, das zugleich an verschiedenen Orten sein kann und nur kommt, wenn es eingeladen ist zweigeteilt, hat eine freundliche und eine mörderische Seite,

⁸⁵ <http://www.lynchnet.com/lh/lhpics1.html>

oder anders gesagt ist zugleich ein Gegenüber, das Reflexion ermöglicht, und ein Es, das entfesselt wird durch die dunklen Phantasien von Lust und Rache.“⁸⁶

Man kann aber den Mystery Man auch als Freds Doppelgänger deuten. Der Held, also Fred, ist kein Held der die Wahrheit sucht, sondern – ähnlich wie bei Dostojewskis Protagonisten – trägt er sie schon immer in sich. Sich selber kann er nicht sehen, ohne sich im Blick des anderen wahrzunehmen, wie der *Doppelgänger*, der sich im Siegel als bleich und böse sieht. Wie bei Dostojewski geschieht die Verwandlung des Mannes für den Blick der abwesenden Frau. Der Mystery Man ist für mich aber vor allem ein „Beobachter“, ein „Bewacher“ und erinnert irgendwie an Georges Orwells *1984*, an den Überwachungsstaat oder auch an Aldous Huxleys *Brave New World* wo in Zukunft der Weltstaat überwacht wird. Die Macht, die der Mystery Man verkörpert, wird ihm nur durch die mediale Technik möglich. Medium = Macht = Mystery Man. Könnte also der Mystery Man der eigentliche Mörder sein?

⁸⁶ Seeßlen: 2000. S. 168.

8. Alfred Hitchcock und David Lynch

Mit den Filmen Hitchcocks verbinden Lynch einige Gemeinsamkeiten. Lynch bezeichnet sogar *Rear Window* als einen seiner Lieblingsfilme. Lynch zitiert die Werke Hitchcocks nicht nur, sondern reformuliert dessen Motive innerhalb seiner eigenen Motivgeschichte.

8.1. Figuren – *Lost Highway* und *Vertigo*

Die Figurenkonstellation in *Lost Highway* und *Vertigo* weist einige Ähnlichkeiten auf. Madeleine Elster und Judy Barton werden von der gleichen Schauspielerin (Kim Novak) verkörpert. Als Madeleine hat sie jedoch blondes, als Judy dunkles Haar, das sie sich später wieder blond färbt. Sie nutzt diese Verwandlung dazu, um sich vor Scottie zu tarnen. In *LH* werden die Figuren Renée Madison und Alice Wakefield ebenfalls von der selben Schauspielerin (Patricia Arquette) verkörpert und wiederum ist die eine blond und die andere brünett.

Es gibt auch eine interessante Anspielung auf *Vertigo* in Lynchs Film *Twin Peaks*. In *Vertigo* stirbt die Heldin und es folgt der Versuch von Scottie, diese Figur gleichsam zu ersetzen; er tötet sie ein zweites Mal, die eigene Höhenangst überwindend, während die Nonne erscheint, um die Glocke des Todes und der Freiheit zu läuten. Lynch paraphrasiert dieses Motiv in *Twin Peaks*, wenn Madeleine Ferguson als Cousine der ermordeten Laura Palmer auftaucht: Madeleine ist Kim Novaks Name in diesem Film, und James Stewart heißt mit Rollennamen Ferguson.

8.2. Motive

Weiters verwenden beide Regisseure das Motiv der gespaltenen Persönlichkeit, denn Doppelfiguren wie Fred/Pete, Renée/Alice, oder Laura Palmer/Madeleine Ferguson sind Ausdruck dessen in beiden Filmen.

Auffällig ist auch die Ähnlichkeit zwischen Hitchcocks und Lynchs männlichen Protagonisten. Bei beiden Regisseuren sind die Helden oft allein mit ihren Problemen. Erst später gesellt sich ihnen eine Frau hinzu, die sie nicht selten durch die Gefahr kennen und lieben gelernt haben, die aber auch oft der Grund für die Gefahr, für ihr Übel sind.

Auch das Motiv des Ortes des Privaten als Schauplatz des Verbrechens teilen sich beide Autoren. Das Verbrechen wird bei Hitchcock heraus aus der Anonymität hinein in die Privatsphäre gezogen, um die Bedrohlichkeit und den „Thrill“ für den Zuschauer zu verstärken. Je kleiner der Kontext, desto größer die Wirkung. Ähnlich ist es in *LH*, hier wird uns ein privater Raum eines Paares – dem wir auch bei intimen Dingen zusehen dürfen -

näher gebracht, das aber, anders als in *Vertigo*, ihre Bedrohlichkeit erst durch diese mediale Inszenierung der Videokameras erhält.

8.3. Erzählstrategien und die Verwendung des MacGuffin

Ein MacGuffin ist ein Element der Erzählung, dass im Vordergrund stehende Handlungen zwar auslöst, dabei jedoch selbst relativ unbestimmt im Hintergrund bleibt. Er ist Auslöser jener Handlungen, von denen in der Erzählung berichtet wird, dabei aber ein dramatisches Abstraktum, irgendetwas Wichtiges oder Bedrohliches bleibt.

Auch in *LH* werden MacGuffins eingesetzt, die für die Kriminalhandlung durchaus von Bedeutung sind. In *LH* sind es die Videobänder, die später den Mord Freds an seiner Frau dokumentieren und entlarven. Dem Zuschauer bleibt jedoch völlig unklar, woher die Kassetten stammen und auch Fred hält sich selbst für unschuldig am Mord von Renée.

Auch der Mystery Man kann als personifizierter MacGuffin angesehen werden. Auf die Frage Freds an Andy, wer der mysteriöse Fremde sei, bekommt er zur Antwort: „*I don't know his name. He's a friend of Dick Laurent's I think*“. Offenbar allen Beteiligten, außer Dick/Mr. Eddy unbekannt, hat der mysteriöse Fremde dennoch folgenswerten Einfluss auf die Filmhandlung: Für den Tod an Renée kann er als Täter vermutet, für Dick Laurents, bestätigt werden. Die Tatsache, dass die Figur von Lynch im Casting als „Mystery Man“ betitelt wird, charakterisiert ihn nicht nur treffend, sondern verdeutlicht auch sein Wirken auf die Erzählung.

9. Erinnerung

Der Tod verbirgt kein Geheimnis. Er öffnet keine Tür. Er ist das Ende eines Menschen. Was von ihm überlebt, ist das, was er anderen Menschen gegeben hat, was in ihrer Erinnerung bleibt.

9.1. Vertigo

Die Besessenheit beginnt bei Scottie in dem Moment als er Madeleine zum ersten Mal im Restaurant sieht. Die Dinge nehmen ihren Lauf und er klammert sich nach ihrem Tod fest an dieses Bild, von diesem Abend, als er sie zum ersten Mal erblickte und erinnert sich an das schöne, anmutige Wesen, dem er einst das Leben rettete.

Die Verfolgung Madeleines durch Scottie erreicht ihren Höhepunkt als sie versucht sich durch einen Sprung ins Wasser zu töten und er sie vor dem Ertrinken bewahrt. Er bringt sie daraufhin zu sich nach Hause, wo er sie auszieht und sie in seinem Bett schlafen lässt. Die Tatsache, dass er sie ausgezogen hat und somit nackt gesehen hat, verdeutlicht Scotties Phantasien über den weiblichen Körper und dem Bild welches er von Madeleine hat, das ihn niemals wieder loslassen wird.

Im zweiten Teil nimmt die Thematik der Frau als erotische Projektionsfläche erst ihren Lauf. Scottie glaubt in Judy das wiederbelebte Bild von Madeleine gefunden zu haben. Er ist nicht in der Lage, sie als eigenständige Person zu erfassen und anzuerkennen. Dies wird besonders deutlich in der Restaurantszene. Scottie ist unfähig auf Judy einzugehen. Er kann sie nicht küssen, sondern betrachtet statt dessen eine Frau, die Madeleine ähnlich zu sein scheint. Seine Begierde zur Herstellung des immer gleichen Weiblichkeitsbildes grenzt schon fast an manische Besessenheit.

Madeleine möchte von Scottie um ihrer selbst willen geliebt werden, jedoch ist dieser Widerstand vergeblich. Ihr gelingt es nicht Eigenständigkeit zu erlangen, da sie nur eine symbolische Repräsentation von Madeleine und somit kein eigenständiges Leben führt. Denn indem die wahre Judy der falschen Madeleine gleicht, so ist sie in gewisser Weise schon tot. Denn der Protagonist des Films liebt sie als Madeleine, insofern besitzt Judy keine eigene Identität, und daher gibt es in Bezug auf Judy ja auch keinen Erinnerungswert für Scottie, diesen erhabenen Wert hat nur Madeleine inne.

Erst als Scottie Judy perfekt nach seinen Wünschen umgeformt hat und ihre Haare hochgesteckt sind und sie dem Erinnerungsbild Scotties immer näher kommt, ist er in der Lage die falsche Madeleine zu küssen. Als sie nach der vollständigen Verwandlung den Raum

betritt, eingetaucht in das typische grüne Licht welches die reale Madeleine immer begleitet, scheint es, als sei die wahre Madeleine von den Toten auferstanden.

9.2. Im Garten der Erinnerungen – Museumsszene in La Jetée

Der Protagonist ist in die Welt seiner Kindheit zurückgekehrt und trifft dort die Frau wieder, die ihn in die Vergangenheit führte. Sie treffen sich in einem Museum, welches voll mit ewigen Tieren ist. Die ausgestopften Tiere stehen meiner Meinung nach als Ersatz für den Menschen, um den voyeuristischen Blick, eine ungehinderte Schaulust zu gewährleisten. Sie stellen aber auch eine Herabwürdigung des Menschen zum Tier dar. Marker hat einen besonderen Bezug zu Tieren, vor allem zu Katzen. Seiner eigenen Katze hat er sogar Werke gewidmet, was aber eher als privater „Joke-Charakter“ zu deuten wäre. Markers Einstellung bezüglich der Beziehung zwischen Tier und Mensch wird in der oben erwähnten Szene übertragen. Für ihn sind Katzen auch Menschen, ich denke er meint damit das man Achtung vor jeglicher Schöpfung haben sollte und wie man mit Menschen umgeht, so sollte man auch Tiere behandeln.

Das Museum symbolisiert den Ort des Neubeginns, an dem die Gegenstände darauf warten wieder zum Leben erweckt zu werden – durch einen Blick – so werden sie in das Denken der Menschen zurückbefördert.

Die ausgestopften Tiere symbolisieren Relikte aus einer anderen Zeit, für alle Ewigkeit von der Zeit losgelöst.

Ein Objekt ist tot, wenn der lebendige Blick, der darauf gerichtet war, verschwunden ist. Die Statuen sterben, wenn sie aus ihrem lebendigen, kulturellen Zusammenhang herausgerissen werden, sie werden musealisiert. Die toten Gegenstände erwachen allerdings wieder zum Leben, wenn ein anderer Blick auf sie gerichtet ist – der lebendige Blick.

Ausgang hierbei ist die Unvergänglichkeit des Körpers, da der Körper künstlich erhalten wird und die Zeit siegt. Wie die Menschen, wenn sie tot sind in die Geschichte eingehen, so gehen die Statuen, wenn sie sterben, in die Kunst ein. Photographie ist für Barthes Einbalsamierung, die das Subjekt zum Objekt werden lässt und es so tot in die Geschichte eingeht, genau wie hier die Statuen.

„In der Phantasie stellt die Photographie jenen äußerst subtilen Moment dar, in dem ich eigentlich weder Subjekt noch Objekt, sondern vielmehr ein Subjekt bin, das sich

Objekt werden fühlt: ich erfahre dabei im kleinen das Ereignis des Todes: ich werde wirklich zum Gespenst.“⁸⁷

Zum Gespenst wird auch der Protagonist in *La Jetée* verbannt, in alle Ewigkeit. Das Museum ist ein Ort, in dem Überzeitliches einbalsamiert wird, verewigt wird, und daher wahrscheinlich mit dem Tod zu assoziieren wäre.

9.3. Lost Highway

Was geschieht hier mit den Erinnerungsbildern? Es gibt sie zwar, doch haben sie sich verselbständigt, sie erscheinen in der Gestalt von Videokassetten, bzw. Videobildern und treten sozusagen in der Gestalt von außen an Fred heran. Die reine Erinnerung, so wie sie Bergson versteht, kann nicht gefunden werden. Die Videobänder, auf denen sich Fragmente des Mordes an Renée befinden, diese Bilder sind auch jene, die Fred und Pete immer wieder sehen. Dennoch werden sie nicht von ihnen produziert, sondern von einer Figur, die in der Literatur auch des öfteren als eine der wenigen Konstanten des Films interpretiert wurde, und daher für eine fixierte Gegenwart stehen könnte: der Mystery Man. In der Literatur wird diese Figur wahlweise als Produzent der Geschichte, als Erzählerinstanz, als personifiziertes perverses Sehprinzip, oder als Verkörperung des Unheimlichen in der Welt, als Dämon, der einen Ausbruch des Wahnsinns hervorruft, gesehen.

⁸⁷ Barthes: 1985. S. 22.

10. Der dreiteilige Ankleidespiegel - Vergangenheit-Gegenwart-Zukunft

"Dreifach ist der Zug der Zeit:

Zögernd kommt die Zukunft herangezogen ,

pfeilschnell ist das Jetzt entflohen,

ewig still steht die Vergangenheit. "

Friedrich Schiller

Das Unheimliche, zugleich Vertraute und zutiefst Fremde des Todes ist seine Zeitlosigkeit. Filme illustrieren das Abfließen der Zeit. Auf der einen Seite verhält sich der Film, wie sonst nur die Musik, mimetisch zum Schwund der Zeit, auf der anderen bewahrt er die Spuren des Verschwindens. Er bezeugt, dass etwas war, wo nichts hätte sein können.

„Der Tod ist nichts anderes als der Sieg der Zeit“⁸⁸

Eine Fotografie oder ein Filmbild kann also gleichzeitig eine Tötung (Entlebendigung in *Lost Highway*), eine Mumifizierung (Schutz gegen den Ablauf der Zeit in *La Jetée*), eine Errettung durch das Doppelgängermotiv (in *Vertigo*) sowie als Zeugenschaft (in *Love & Death*) eines unwiderruflichen vergangenen Zeitpunktes gesehen werden. Erst wenn man den Tod vor Augen hat, weiß man, dass man (noch) lebt.

So ist das Kino eben nicht nur schockgefrorene Zeit und Zeitmaschine, sondern zugleich ein besonders intimes Verhältnis zur Idee des Fortlebens, ein dynamisches Denkmal. Die Kinohelden mögen den Showdown nicht überleben, dennoch sind sie unsterblich: Forever young.

„Der Tod gehört nicht zur Zeit: er ist der Ausgangspunkt, der absolute Nullpunkt. [...] der Tod steht zur Dauer wie der Sexualakt zur Liebe im allgemeinen, er ist die allerhöchste Erfahrung in einer Art Koitus mit der Zeit.“⁸⁹

10.1. Vertigo

Hitchcock definiert die Todes- und die Liebeserfahrung als ein Durchbrechen des Zeit-Raum-Kontinuums, als einen subjektiv erlebten Stillstand der Zeit im Sinne eines auf Progression und dauerberuhenden Prinzips. Dennoch kann man sagen, dass bei *Vertigo* die Zeit geradlinig abläuft, es gibt keine gröberen Zeitsprünge, die Vergangenheit wird meist durch Erzählungen und Erinnerungen dargestellt. Am Ende kann man jedoch feststellen dass die Zeit die Wunden

⁸⁸ Bazin: 1975. S. 21.

⁸⁹ Bazin: 1950. S. 65.

nicht heilt, große, vor allem innere Narben bleiben als Körperschriften in Geist und Seele als Erinnerungsspuren eingemeißelt, für alle Ewigkeit.

10.2. La Jetée

Ich war, ich bin, ich werde sein; Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft wird hier als Totalität der Geschichte begriffen und die chronologische Zeitachse manipuliert. Viele imaginäre, symbolische und reale Räume koexistieren hier Hand in Hand mit einer zeitlichen Utopie.

*„Es gibt in der Wirklichkeit für einen Beobachter keine Zeit- und keine Raumsprünge, sondern eine raum-zeitliche Kontinuität. Nicht so im Film. Die gefilmte Zeitstrecke lässt sich an einem beliebigen Punkt abbrechen. Sofort darauf kann eine Szene vorgeführt werden, die zu völlig anderer Zeit spielt. Und ebenso lässt sich das Raumkontinuum unterbrechen“.*⁹⁰

Zur selben Zeit an zwei Orten gewesen zu sein ist ein klassisches Rätsel der Kriminalliteratur, dieses Phänomen lässt sich in den Filmen *Lost Highway* und *La Jetée* verstärkt aufdecken. In letzterem Fall begibt sich der Rezipient der Gegenwart auf Spurensuche in die Vergangenheit, um die Zukunft zu deuten. Er schlüpft in die Rolle des Sherlock Holmes.

Die vergangene Gegenwart reicht in die augenblicklich gelebte Gegenwart hinein, wobei sich die Erinnerungen im sichtbar gemachten, unsichtbaren Bild der verschiedenen Zeitschichten manifestieren. Die Räume dieser Zeitschichten könnten Heterotypien sein, es gibt schließlich keinen Beweis dafür, dass sie nicht parallel existieren, verschiedene Parallelwelten der dreigeteilten Zeit. Eine magische Zeugenschaft innerhalb dieser drei Ebenen entsteht.

Barthes charakterisiert das Wesen der Fotografie als Verbindung der Elemente „Realität“ und „Vergangenheit“, die sich in der wiederkehrenden Formel des „es-ist-so-gewesen“ ausdrücken.

*„Die Photographie sagt (zwangsläufig) nichts über das, was nicht mehr ist, sondern nur und mit Sicherheit etwas über das, was gewesen ist.“*⁹¹ *„Jegliche Photographie ist eine Beglaubigung von Präsenz.“*⁹²

Der Held in *La Jetée* spielt genau auf diese Thematik an:

⁹⁰ Arnheim: 2002. S. 34.

⁹¹ Barthes, Roland: 1985, S. 95.

⁹² Ebda, S. 97.

„Ein Morgen in Friedenszeiten. Ein Schlafzimmer in Friedenszeiten. Ein wirkliches Schlafzimmer, Wirkliche Kinder. Wirkliche Vögel. Wirkliche Katzen. Wirkliche Gräber.“

Es sind jene Bilder, die für den Protagonisten eine vergangene oder verlorene Wirklichkeit darstellen, von der bis zum Schluss unklar ist, ob es sie je gegeben hat. Es kann auch sein, dass die Bilder des Glücks aus vergangenen Tagen nicht mehr das bedeuten, was sie einmal bedeutet haben, sie deuten aber auf etwas hin, was sie noch nicht sind. Sie sind „auf der Suche nach der verlorenen Zeit“.

*The more I stay in here
The more it's not so clear
The more I stay in here
The more I disappear
As far as I have gone
I knew what side I'm on
But now I'm not so sure
The line begins to blur*
NIN, „The line begins to blur“

Die Zeitschichten verdichten sich so sehr, dass die Linien ineinander verschwimmen, „the line begins to blur“ bekommt hier eine starke, neue Bedeutung zugewiesen.

Die verschiedenen Zeitschichten kommen besonders gut in einer Szene zum Vorschein, als das Paar einen Spaziergang durch den Garten macht:

„Sie fragte ihn nach der Kette, die er trug in dem Krieg, der einmal ausbrechen wird.“⁹³

Die Welt liegt in Schutt und Asche. Nichts ist mehr übrig außer Ruinen, in denen die Menschen unterirdisch hausen wie Ratten. Jedes Bild, jeder Gang, jede Katakomben atmet Düsternis, jedes Gesicht ist von Gefühllosigkeit gekennzeichnet.

In der Chronologie des Erzählens bedeutet jede Sekunde den Anfang vom Ende.

Die Menschheit sucht einen Ausweg aus ihrer ausweglos erscheinenden Situation. Einen Ausweg aus ihrem eingegengten Raum durch ein Loch in der Zeit, und müssen später feststellen, dass man der Zeit gegenüber machtlos ist. Man kann sie nicht ändern oder umgehen. Die Menschen gehen in dem Gefängnis der Zeit und des Raumes unter.

Eine Sequenz endet sogar mit einem Schwenk auf den Arc de Triomphe, dessen Bogen im Krieg zertrümmert wurde. Es handelt sich natürlich um eine Fotomontage, die aber als Illusion funktioniert.

⁹³ Erzähler im Film *La Jetée*

Das Bild das von Paris gezeigt wird, ist eine Montage/Collage aus verschiedenen Städten (Paris, Berlin, Hiroshima,...), welche man als Markers eigene kleine Welt bezeichnen könnte. Der Held begreift am Ende, dass man der Zeit nicht entfliehen kann und dass jener Moment den er als Kind erlebt hatte, der seines eigenen Todes war. Der Kreis schließt sich und die Erinnerung stirbt mit dem Protagonisten mit. Er glaubte, wie wahrscheinlich auch die Wissenschaftler, die Liebe habe die Stärke und verfüge über die Möglichkeit die Zeit zu besiegen, womit das Schicksal einen anderen Lauf eingeschlagen hätte. Die Idee eine verlorene Liebe wieder zu finden würde, welche auch die Macht hätte die Zeit zu besiegen, das Herz eines jeden Menschen berühren, und trotzdem scheitert er.

10.3. Lost Highway

„...*Funny how secrets travel...*“
David Bowie „I’m Deranged“

„Time itself is unrepresented. The present isn’t present but a series of references to past, which itself sells to materialize. Simultaneously, it’s a-present and a-past, by being juxtaposed, are in effect spatialized and denied both their temporal nature and their linear or narrative comprehensibility.“⁹⁴

Die Zeit spielt bei Lynch eine große Rolle, denn seine Filmhandlungen lassen sich in keine Epoche eingliedern, sondern sind Kombinationen verschiedenste Stilelemente von unterschiedlichen Dekaden.

David Lynch hebt die Linearität der Zeit auf, lässt eine Rekonstruktion zur Unmöglichkeit werden. Die Zeit beginnt zwischen zwei Eben zu kreisen: Was auf der einen Ebene der Erzählung geschehen wird, ist auf der anderen längst Vergangenheit und Lynch Personen blicken in die Zukunft, während sie sich in der Vergangenheit bewegen. Sie erleben die Geburt als Tod und den Tod als Geburt.

Lynch hebt die Linearität der Zeit auf, so dass eine vollständige Rekonstruktion nicht mehr möglich ist. Die Zeit beginnt zwischen den verschiedenen Ebenen der Erzählung zu kreisen: Was auf der einen Ebene geschehen wird, ist auf der anderen längst Vergangenheit.

Bergson und Deleuze gehen von einer Spaltung der Zeit aus, die nie ganz vollendet ist, sondern sich immer aufs Neue teilt. „Der Ursprung der Zeit, wie es Deleuze nennt, passiert in jedem Augenblick, die Vergangenheit bildet sich nicht nach der Gegenwart, sondern gleichzeitig mit ihr, daher muss sich die Zeit in jedem Augenblick der Gegenwart und

⁹⁴ Burke: Aesthetics and Postmodern Cinema, 1988. S.199-204.

Vergangenheit aufteilen.“⁹⁵ Jeder Augenblick spaltet sich also zur selben Zeit, wo er auftritt und bewirkt eine Koexistenz von Gegenwart und Vergangenheit. Es stellt sich die Frage, ob es nicht vielmehr diese Spaltung der Zeit als jene von Freds Psyche ist, wie vorhin erwähnt, welcher er in *LH* ausgesetzt wird.

Es ist kein Verlassen der Narration, sondern eher ein Ausreizen der Grenzen, was auch die Intensität und die ästhetische Spannung des Films ausmacht. Das Auto, welches man in Vor- und Nachspann zu sehen bekommt, könnte auch als ein Symbol für die Straße die ins Nirgendwo führt stehen, denn *LH* führt ins dunkle Nichts, es ist eine Geschichte ohne Einheit und Schließung, ohne Anfang, Mitte, Ende; es gibt eben keinen Ausweg aus der deliriumsähnlichen Welt, die den Lost Highway umgibt.

Die Störungen in der Konstitution der Zeit spiegeln sich auch in der Erinnerung wider. Fangen wir mit dem Ende und dem Anfang des Filmes an, dass Dick Laurent tot sei. Die Vergangenheit ist gleichzeitig die Gegenwart, die Gegenwart auch gleichzeitig die Vergangenheit. In *LH* zeigt sich das, was Deleuze mit Bergson als „Ur-sprung der Zeit“, der in der Spaltung liegt, bezeichnet hat. Deleuze sagt, die Zeit lässt die Gegenwart vorübergehen und bewahrt zugleich die Vergangenheit in sich. Sie ermöglicht daher zwei Zeit-Bilder:

*„[...] das eine gründet in der Vergangenheit, das andere in der Gegenwart. Jedes ist komplex und gilt als das Ganze der Zeit.“*⁹⁶

Der Anfang, bzw. das Ende des Filmes, also die Nachricht vom Tode des besagten Dick Laurent, bildet den Fixpunkt des Filmes, bzw. der Tod ist das Fixum der Zeit im Film. Figuren werden ermordet, die zur selben Zeit noch leben. Die Gegenwart beginnt zu schweben – eine Neuerung, die Deleuze Alain Resnais zuschreibt:

*„Der Tod fixiert keine aktuelle Gegenwart, so viele Tote es auch geben mag, die die Vergangenheitsschichten heimsuchen. [...] Kurz, die Gegenüberstellung der Vergangenheitsschichten geschieht unmittelbar; jede vermag die Funktion einer relativen Gegenwart in Bezug auf die andere zu erfüllen [...].“*⁹⁷

Die Handlung verhält sich wie die mathematische magische Acht, das Zeichen für Unendlichkeit und umschlingt deren Zentren: den Mord und den Sex, die Tötung der untreuen Frau und die Verdammung des Protagonisten durch sie und die Spaltung als dessen Konsequenz.

⁹⁵ Vgl. Deleuze: 1997. S. 111.

⁹⁶ Deleuze: 1997. S. 132.

⁹⁷ Ebda. S. 155.

Keines der Geheimnisse in *LH* wird je gelöst werden, denn darum geht es nicht im Film, sondern um das Spannungsverhältnis zwischen Verslossenheit und dem beweglichen Charakter eines Prozesses, in dem alles Provisorische und Mögliche enthalten ist.

„Es ist dies ein Raum des Anbrechens und endlosen Wartens, ein Klima motivloser Affekte und wetterleuchtender Entladungen, die die Personen durchziehen. Es folgen Anfänge auf Anfänge, und was angefangen hat, ist schon vergangen oder wird erst künftig oder niemals geschehen. [...] Völlige Erstarrung und höchste Flüchtigkeit gehen ineinander; alles kann geschehen, alles ist möglich, wobei das Wesentliche nicht in der Fortsetzung eines Geschehens, sondern in der Verdichtung des Möglichen liegt.“⁹⁸

⁹⁸ Vogl: 1996. S. 260.

11. Metamorphosen, Identitätsspaltungen und das Doppelgängermotiv

Jede Verwandlung kann eine Flucht vor dem Tod sein, und jeder Tod eine Flucht in die Verwandlung...

„Jeder Tote ist ein Double. Er unterscheidet sich von seinem lebendigen Zwilling, ohne ein anderer zu werden.“⁹⁹

11.1. Vertigo

Die Lust am Verschmelzen mit dem anderen Körper birgt immer auch die Gefahr des temporären Identitätsverlusts: in Hitchcocks geschaffener Welt ist das Verschmelzen sowohl ein elementarer, gesellschaftlicher Wunsch, als auch eine Bedrohung.

Hitchcock inszeniert beispielsweise den Kuss meist als eine bedrohliche, identitätsgefährdende Verschmelzungsphantasie.

In *Vertigo* wird betont, dass es keine ursprüngliche Geliebte gibt, nur eine Frau, die in einem Akt der Täuschung, eine von einem Geist heimgesuchte Frau wiederholt, die außerdem keine ursprüngliche lebendige Frau ist, sondern Repräsentation einer Toten, deren Porträt in einem Museum, als ihr Modell benutzt. Die Madeleine, die Scottie begehrt und wiederzufinden entschlossen ist, ist nicht nur von Anfang an eine Leiche, sondern tatsächlich die leblose Kopie eines leblosen Körpers, existierend nur in mündlichen Berichten aus der Vergangenheit, und in Ölfarbe. Das Objekt des Begehrens war also immer nur das Körper-Double.

11.2. Lost Highway

„Ich finde nicht, dass mein Film krank ist. Der Film beschreibt eine Krankheit, die psychogene Fugue, den Wandertrieb, das ist eine dissoziative Störung. Es geht um jemanden, der aus sich selbst flüchtet, um jemand anderes zu werden – das geschieht nicht nur in seinem Kopf, sondern er nimmt eine ganz neue Gestalt an.“¹⁰⁰

⁹⁹ Assmann: 2000. S. 100.

¹⁰⁰ David Lynch im Interview, 1997. In: Donlon: 2008. S. 61.



Freds Gesicht – Ausdruck der Spaltung¹⁰¹

Was Fred hier durchlebt und wir als Rezipienten erleben und was Freud *Das Unheimliche* nennt, ist nicht das Monster, das wir alle sehen können und worüber wir uns einig sind, dass es ein Monster ist. Das wirklich Unheimliche ist die Fassade, die sich als Fassade entpuppt, die aber jederzeit rissig werden kann. Laut Freud ist alles unheimlich, was ein Geheimnis ist, dass im Verborgenen bleiben sollte und nun hervorgetreten ist. Freud bringt als Beispiel aus der Literatur das klassische Doppelgängermotiv.

*„Denn der Doppelgänger war ursprünglich eine Versicherung gegen den Untergang des Ichs, eine energische Dementierung der Macht des Todes, und wahrscheinlich war die unsterbliche Seele der erste Doppelgänger des Leibes“.*¹⁰²

Doppelgänger können also als die unheimlichen Vorboten des Todes gesehen werden. Unheimlich in dieser Hinsicht wäre das gleichzeitige Auftreten zweier Personen, die vollkommen identisch sind, oder der Fall einer Person, die sich so sehr mit einer anderen identifiziert, dass sie in Zweifel darüber gerät (oder auch wir als Zuschauer), wer sie nun wirklich ist. Es ist die alptraumhafte Wiederholung des Immergleichen, wie im Traum, wo man immer wieder aufs neue im Kreise geht, oder auch die Unmöglichkeit festzustellen, ob etwas Totes lebt und umgekehrt. Unheimlichkeitsgefühle können aber auch entstehen, wenn die Grenze zwischen Wirklichkeit und Fiktion verwischt.

*„[...] dies Unheimliche ist wirklich nichts Neues oder Fremdes, sondern etwas dem Seelenleben von alters her Vertrautes, das ihm nur durch den Prozeß der Verdrängung entfremdet worden ist.“*¹⁰³

Bei Lynch kommen diese Metamorphosen und Verwandlungen oft in Form von Negationen zur Erscheinung. Dabei sind es nicht nur Menschen sondern auch Räume die einer ständigen Negation unterworfen werden. Dies offenbart sich vor allem darin, dass für sie häufig keine

¹⁰¹ <http://www.lynchnet.com/lh/lhpics1.html>

¹⁰² Freud: *Das Unheimliche*, 1994. S. 154.

¹⁰³ Ebda. S. 160.

physikalischen Gesetzmäßigkeiten mehr geltend gemacht werden können. So kann es zum Beispiel vorkommen, dass sich eine Person in eine andere verwandelt (Fred/Pete) oder eine Person zwei Figuren Verkörpert (Reneé/Alice) oder sich an zwei Orten gleichzeitig befindet (Mystery Man). Dasselbe Schicksal erfahren die Räume, denn sie sind ineinander verschachtelt, enthalten mehrere Ebenen oder Unterdimensionen, sie entstehen und verschwinden.

Bei *LH* ist jede Verwandlung eine Flucht vor dem Tod und jeder Tod eine Flucht in die Verwandlung.

Durch die Metamorphose von Fred Madison in Pete Dayton wird die Grenze zwischen Realität und Phantasie visualisiert.

Das Erklärungsmodell des schizophrenen Mordes, bzw. des gespaltenen Mörders, ergibt sich aus der Genese der Schizophrenie, deren jeweilige Schübe stets ausgelöst werden durch das Verhalten der Partnerin. Diese Ebene der Erzählung könnte man die Dostojewski Ebene nennen, die innere Schilderung eine Auflösung von Person, Perspektive und Wahrnehmung. Die Schizophrenie des Mörders breitet sich über seine Erzählung aus, es ist, als verwandle sich stets eben jener abgespaltene Teil der Person in den Erzähler, der als Fremder zum Wesen außerhalb seiner werden musste.

Fred kennt die Wahrheit, trägt sie in sich, will sie aber nicht sehen und kann sie auch nicht, ohne sich im Blick des anderen wahrzunehmen.

LH ist also zusammengefasst (wahrscheinlich, denn nichts ist sicher) die Geschichte eines schizophrenen Saxophonspielers, der höchstwahrscheinlich seine Frau umbringt. Doch dabei bleibt es nicht, denn die Form des Erzählens ist selbst schizophren. Georg Seeßlen schreibt:

*„Die Schizophrenie des Mörders breitet sich über seine Erzählung aus [...].“¹⁰⁴
 „[...] was die Wirkung einer Handlung scheint, erweist sich zugleich als ihre Ursache (wie die zunächst kryptische Botschaft vom Tode Dick Laurents), [...]. Genausogut wie ich sagen könnte, dies sei ein Film über einen schizophrenen Mörder, könnte ich sagen, dies sei ein mörderisch schizophrener Film über einen übermüdeten Saxophonspieler.“¹⁰⁵*

Vielleicht wird einfach nur der Wahnsinn als eine innere Wahrheit des Menschen filmisch umgesetzt, eine Art Rückkehr zu einer Vorstellung, in der Wahnsinn und Wirklichkeit, innen und außen nicht voneinander unterschieden werden können. So könnte man weiters, die Atmosphäre des Hauses als ein „Abbild der Seele“ sehen, denn die Videokassette, auf der sich

¹⁰⁴ Seeßlen: 2000. S. 171.

¹⁰⁵ Ebda. S. 172.

Fred scheinbar selbst beim Mord an Renée sieht, ist das Gefühl eines Schizophrenen, sich eben selbst von außen zuzusehen, eine Art Astralreise. Fred tritt also eine Wanderung außerhalb des Körpers an.

LH ist auch als ein Film anzusehen, der die Persönlichkeitsspaltung thematisiert, denn er zeigt den Zerfall eines Menschen in verschiedene Identitäten, und neben dieser Identitätsstörung ist die Schizophrenie eine weitere Erscheinungsform im Menschen, nämlich die Verbindung zum Wahnsinn. Ein altes sudanesisches Sprichwort besagt: „Suche den Feind im Schatten deiner Hütte oder in dir selbst“, für Fred wird dieses Sprichwort zum leibhaftigen Kampf mit und gegen sich selbst. Er wird von dunklen Fantasien von Lust und Rache geleitet im Unbewussten Freudschen Sinne bedeutet dies, dass das mörderische Über-Ich sich ankündigt. Auf die Moralität des Fantastischen scheint der sich spaltende Geist hinzuweisen, wenn er behauptet, Fred habe ihn eingeladen. Tatsächlich wird ja im Fantastischen das Böse immer auf eine gewisse Weise „eingeladen“, und dieser Geist, der ja möglicherweise auch den Mord begehen wird, ist vielleicht nichts anderes als das in Fred lauende mörderische Böse. Es ist eine Reise durch den „Highway“ des eigenen Inneren, als ein Versuch, nicht nur die Tat selber zu verdrängen, sondern auch die Krankheit zu behandeln, die wiederum gespalten ist, in einen Teil des abgewehrten Begehrens und einen anderen Teil der Schuld: Fred erfindet sich nicht nur selbst als Pete, er erfindet auch die Frau neu, um in erster Linie dem Mord zu entkommen. Als der Mord schließlich begangen wird, wird der Protagonist auf sich selbst zurückgeworfen, und muss sich wieder neu erfinden, wieder als Mörder einer Frau, die in allen Maskierungen doch immer wieder die eine sein wird.

Am Ende geht es um einen Mann, der nicht eins mit sich selbst sein kann, ganz nach dem psychologischen Modell „ich bin, aber ich habe mich nicht“. Ein Mann, der sich an der Frau, die er ermorden, aber nicht besitzen kann und sich daher vollständig gespalten hatte, dass er den Weg seines Lebens nur in einer Endlos-Schleife zwischen Innen- und Außenwelt, zwischen Traum und Wirklichkeit fortsetzen konnte.

Es ist ein endlos geflochtenes Band, das die Erzählung ausmacht. Eine Entknotung, die durch Verwandlung des unfertigen, nicht zu Ende geborenen Mannes nicht gelöst werden kann und welche sich in einen Teil des Vorher und des Nachher spaltet.

12. Thanatos & Eros - Jeder tötet was er liebt

„Doch alle Lust will Ewigkeit, will tiefe, tiefe Ewigkeit!“
Friedrich Nietzsche, „Also sprach Zarathustra“

„Die Erotik ist das Jasagen zum Leben bis in den Tod. Das psychische Bestreben, das die Erotik ausmacht, ist unabhängig von der Funktion, die mit ihr verbunden ist: ein Bestreben, dem die paradoxe Anziehung, die der Tod auf das Lebewesen ausübt, nicht fremd ist. Dem Mord kommt, nach Sade, die Bedeutung eines sexuellen Erregungsmittels zu.“¹⁰⁶

Im Schnittpunkt der Erotik findet sich alles wieder. Mit dem Leben des Menschen erreichen wir die eigentliche Ebene der inneren Erfahrung. Die äußeren Momente, die wir konstatieren, werden zuletzt auf ihre Innerlichkeit zurückgeführt. Was den Übergängen von der Diskontinuität zur Kontinuität in der Erotik ihre Besonderheit verleiht ist das Wissen um den Tod: ein Wissen, das von Anfang an im Geist des Menschen den Bruch der Diskontinuität – und das darauffolgende Hinübergleiten in eine mögliche Kontinuität – mit dem Tod verknüpft.

Eros ist der Trieb des Lebens und der Erhaltung der Substanz. Seine Energie ist die Libido. Thanatos ist der Trieb der Aggression, der Auflösung und Zerstörung, der geradewegs in den Tod führt. Das Begehren ist immer auf einen anderen gerichtet, es ist sozusagen eine Egomanie. Begehren ist eine Form von Einverleiben, Lieben eine Form von vernichten. Jedes Ausgesprochene oder angedeutete „Ich liebe dich“ ist auch gleichzeitig eine versteckte, eventuell auch unterbewusste Drohung, eine Evokation dessen, dass Eros und Thanatos nicht sein kann.

Nichts ist so von Amivalenz gekennzeichnet wie das Gefühl, das wir Liebe nennen.

Zu nahe am Objekt der Begierde zu sein verursacht Beklemmung und Angst.

Ich liebe, also bin ich....

Man könnte sagen, dass alle ekstatischen Exzesse etwas gemeinsam haben. Sie zeigen unkontrollierte Krämpfe oder Zuckungen, einen Körper, der außer sich ist, unbeherrscht durch sexuelle Lust, Furcht, Schrecken.

Die menschliche Welt ist, um mit Lacan zu sprechen:

„it isn't a world of things, it isn't a world of being, it is a world of desire as such.“¹⁰⁷

¹⁰⁶ Bataille: 1994. S. 287.

¹⁰⁷ Vgl. Jacques Lacan: The Seminar of Jaques Lacan Book II. 1988. S. 222.

Im Übergang vom normalen Zustand zur Begierde liegt die grundlegende Faszination des Todes. Auch die größte Liebe kann sich nur im Schmerz des Verlustes, im quälenden Gedanken daran, voll bewusst werden. Die Wahrheit und Größe jeder Liebe, zeigt sich erst wenn das Objekt bereits verloren ist. Schmerz und Liebe gehen eine untrennbare Lebensbeziehung ein, das Eine kann niemals ohne das Andere existieren.

Mord- und Gewaltdarstellungen werden oft als seltsam erotisch und Liebesszenen als bedrohlich und identitätsgefährdend beschrieben. Indem sich der Regisseur mit der Legierung von Eros und Thanatos nicht nur zwei tabuisierten Themen widmet, sondern diese miteinander verknüpft und dadurch als noch attraktiver und reizvoller darstellt, begeht er einen doppelten Tabubruch. Nennen wir es die ästhetische Paarung von Eros und Thanatos, eine Verflechtung von Sexualität und Tod.

Liebes- und Todeserlebnisse gehören seit jeher zu den elementaren, emotionsgeladenen Erfahrungen der Menschheit, deren Faszinationskraft immer wieder Besucher in die Kinos lockte und locken wird.

Der Mord und die Liebe sind durch eine untrennbare Einheit miteinander verknüpft. Die Liebe ist die mächtigste, stärkste Kraft überhaupt – die Sache, welche die ganze Reise überhaupt lohnend macht. Wenn man nicht für die Liebe tötet, für was dann? Erst töten, dann lieben. Nur wenn man Tod bringen kann, hat man Ekstase, einen kleinen Sade'schen Kick. Wir töten, was wir lieben, wir lieben, was wir töten, und weder in der Liebe noch im Tod gibt es die Erlösung von der Erfahrung der Fremdheit. In *Vertigo* haben wir zwei Liebende, deren Liebe so groß war, dass im Leben dafür kein Platz war, ähnlich wie in *La Jetée*. Man sieht sich im Jenseits wieder. Der Thanatos verfolgt das Ziel, Zusammenhänge aufzulösen und so Dinge zu zerstören, man spricht daher auch vom Todestrieb bzw. Dekonstruktionstrieb.

12.1. Vertigo – tödliche Begierde

„Es war unmöglich, nicht zu sehen, daß alle Liebesszenen wie Mordszenen gefilmt waren und alle Mordszenen wie Liebesszenen. [...] Auf der Leinwand nichts als Spritzer, Knallkörper, Ejakulationen, Stöhnen, Keuchen, Schreie, Blutvergießen, Tränen, verdrehte Handgelenke, und mir ging auf, daß in Hitchcocks - eher sexuellem als sensuellem – Kino der Liebesakt und der Tod eins sind.“¹⁰⁸

¹⁰⁸ Truffaut: 1997. S. 243.



Scottie mit der „echten“ und der „falschen“ Madeleine¹⁰⁹

Truffaut weist auf die Verschmelzung von Eros und Thanatos hin, indem er vor allem den filmischen Körper rekuriert. Die psychologischen Empfindungen der Figuren werden hier doppelt kodiert, als etwas das zugleich lustvoll und schmerzhaft ist. Hitchcock führt in seinen Liebes- und Todesszenen einen von psychischen Empfindungen regierten Körper vor.

In *Vertigo* kann man zusammenfassend sagen, erlebt Scottie einen zweifachen Verlust. Der erste, ist ein einfacher Verlust eines geliebten Objektes, dieser ist eine Variation über das Motiv des Todes einer zerbrechlichen Frau, des idealen Liebes-Objekts. Obwohl dieser Tod als ein entsetzlicher Schock wirkt, könnten wir sagen, dass er wirklich nichts Unerwartetes an sich hat: es ist eher so, als ob die Situation selbst in einer Weise danach rief. Das ideale Liebes-Objekt lebt am Rande des Todes, ihr Leben ist überschattet durch den bevorstehenden Tod, immerhin ist sie gezeichnet durch einen verborgenen Fluch oder durch selbstmörderischen Wahnsinn. Ihr Schicksal ist vorbestimmt. Das schöne Liebes-Objekt, ist zu schön um wahr zu sein, daher ist von Beginn an klar, dass diese Schönheit nicht von langer Dauer sein wird, es handelt sich um eine fatale Schönheit, und diese Art von Schönheit ist immer tragisch. Durch den Tod verliert sie aber nicht an Faszinationskraft, im Gegenteil, es ist gerade ihr Tod, welcher ihre absolute Herrschaft über ihn, den Liebenden besiegelt. Ihr Verlust wirft den Helden in eine langwährende melancholische Depression, und der romantischen Ideologie entsprechend, kann er sein Subjekt nur aus der Depression befreien, indem er es für den Rest seines Lebens zelebriert.

Nur wenn der Poet seine Dame verliert, kann er sie erreichen. Hier liegt auch eine verborgene Dimension des Todestriebes: Der Poet will den Tod seiner Dame, damit er sie in Ruhe und alleine in Frieden feiern kann.

¹⁰⁹ <http://www.imdb.com/title/tt0052357/mediaindex>

Freuds Erörterung des „Todestriebs“ in *Jenseits des Lustprinzips* legt eine ähnliche Unterscheidung nahe. Einerseits bewirkt der Todestrieb und der Verlust der geliebten Frau eine Art von Melancholie – Scottie zieht sich schließlich von der Welt zurück, er hat ausschließlich die Tote mit seinem Begehren besetzt.¹¹⁰ Die Welt der Lebenden findet sein Interesse erst wieder, als er sieht, dass er sein verlorenes Liebesobjekt wiederfinden kann, indem er sich in eine zweite Frau verliebt, die der ersten gleicht. Weil sie als Objekt benutzt wird, indem die verlorene Frau wiedergefunden und dann wiederbelebt wird, fungiert der Körper der zweiten Frau auch als Ort eines Dialoges mit der Toten, einer Bewahrung und Beschwörung des Geistes der ersten Frau. Die mit dem toten Körper verknüpften Erinnerungen und Hoffnungen werden gerade durch den Umweg über den Körper einer anderen Frau bewahrt, denn die andere Frau wird nur gewählt, weil sie der ersten unheimlich ähnlich sieht und Erinnerungen an sie geweckt werden. Die zweite Geliebte muss ein identischer Ersatz für ihre Vorgängerin werden, so formt Scottie „einen Menschen nach seinem Bilde“, doch diese „Sünde“ ist von vornherein zum Scheitern verurteilt, denn heißt es nicht in der Bibel: „du sollst dir kein Bildnis machen...“. Scottie durchlebt, was Freud den „Wiederholungszwang im Triebleben“¹¹¹ nennt, die Rückkehr zu immer wieder erlebten Situationen und Handlungsmustern, auch dann, wenn das Lustprinzip offenkundig damit verletzt erscheint. Triebe, so Freud, haben prinzipiell einen beharrenden, konservativen, ja regressiven Charakter, ihr letztes Ziel, das Endziel alles Organischen Strebens ist nicht die Evolution zu etwas Neuem, sondern die Rückkehr zu etwas Altem, und dieses Gewohnte, Alte ist bei Scottie eben das Bild das er von Madeleine hat und neu in dem Körper von Judy erschafft.

Der zweite Verlust ist von ganz anderer Natur: Als Scottie erfährt, dass Madeleine eigentlich Judy war, d.h. dass er schließlich die wirkliche Madeleine wiederbekommt, löst sich die Figur der Madeleine auf, die Struktur des Phantasmas fällt auseinander. Dieser zweite Verlust ist in gewisser Weise die Umkehrung des ersten: Wir verlieren das Objekt genau in dem Moment, wo wir uns seiner Realität bewusst werden. Mit ihrem zweiten Tod verliert Scottie sich endgültiger und hoffnungsloser, denn er verliert nicht nur Madeleine, sondern auch seine Erinnerung an sie.

Die Ambiguität der Figur der Madeleine/Judy wird nochmals am Ende des Films paraphrasiert. In der letzten Einstellung, als Scottie vom Rande des Glockenturms in den Abgrund hinunterschaut, der gerade Judy verschlungen hat, zeigt sich Scottie einerseits

¹¹⁰ Vgl. Freud: *Jenseits des Lustprinzips*. In: *Das Ich und das Es*. 1917. S. 237-260.

¹¹¹ Vgl. Ebda.

glücklich – denn er ist geheilt, er kann in den Abgrund schauen, und auf der anderen Seite unglücklich – er ist nun gebrochen, da er den Halt, der seinem Dasein Konsistenz gab, verlor. Dieser Abgrund, des „Mangels im Anderen“, ist der eigentliche Schwindel, den der Protagonist nicht aushalten konnte.

„Wir sterben mit den Sterbenden:

Sieh, sie gehen, und wir mit ihnen.

Wir werden geboren mit den Toten:

Sieh, sie kehren wieder und bringen uns mit sich.“

T.S.Eliot „Vier Quartette“

12.2. La Jetée – die letzte Erinnerung

In *La Jetée* ist es nicht wie in den andern Filme, wie in *LH* und *Vertigo*; wo die Liebe zum anderen Geschlecht einen psychisch und physisch herunterzieht und innerlich immer mehr zerfrisst; hier ist es gerade die Erinnerung an die Frau die den Protagonisten am Leben erhält. Denn durch die Hoffnung diese Frau wieder zu sehen gewinnt er Stärke und Kraft und treibt ihn voran, er sucht in der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft nach ihr und findet sie schließlich auch und darf sogar ein wenig Zeit mit ihr verbringen, die wohl glücklichste Zeit in seinem Leben, denn bald wird er sterben... Er nimmt die Erinnerung and die Frau und die gemeinsam verbrachte Zeit mit ins Grabe.



Der Moment des Todes¹¹²

¹¹² <http://www.lukegilman.com>

12.3. Love and Death – Lachen bis zur Ekstase



113

Liebe ist für Woody Allen eine schwer zu erreichende Stufe des menschlichen Daseins. In *Love and Death* heißt es:

„Sie waren jetzt vierzig Jahre miteinander verheiratet, und sie hassten sich immer noch so wie am ersten Tag.“

Insgesamt besitzt Woody eine skeptische Grundeinstellung zur Liebe, aber er äußerte sich manchmal auch zustimmend. Für ihn beginnt die Liebe zwischen Mann und Frau erst, wenn die Partner sich physisch berühren.

Für den Außenseiter sind die Geliebten und meist zugleich stets erotisch attraktiven Frauen die einzigen Verbündeten in einer feindlichen, wie unmoralischen und absurden Welt, was die Beziehung zwischen den Geschlechtern natürlich nicht einfacher macht.

Aus der männlichen Perspektive offenbaren sich in *Love and Death* Harmonie und Disharmonie, in der Liebesbeziehung zwischen Boris und Sonia, vor allem im gemeinsamen Humor und in der körperlichen Vereinigung. So werden Lachen und Ekstase zu Garanten von Lust und Liebe.

Es ist ein ewiges Hin und Her, ein Wechselspiel zwischen Witz und Gefühl, männlichen Beziehungsängsten und weiblichem Emanzipationsdrang.

Durch Boris Lebensanschauung über die Vergänglichkeit des eigenen Daseins und der Sinnlosigkeit der Welt verliert er allmählich die Hoffnung auf ein weltliches Glück.

„What if there is no God? [...] What if we are just a bunch of absurd people who’re running around with no rhyme or reason?“¹¹⁴

Jedoch ist es wieder mal die Frau und deren weiblichen Reize, die ihn seine Pläne und Sinnfragen vergessen lässt. „*Are you joking?*“ erwidert Sonia und will Boris Absurditätsverdacht philosophisch ad absurdum führen, um anschließend ihre Vorstellung

¹¹³ Stuart Hample: *Troubles in Sexlife*. In: *Inside Woody Allen*. London: Robson Books, 1978.

¹¹⁴ Boris Gruschenko in *Love and Death*.

vom Lebensglück zu erläutern. Es sind die *three great aspects of love – intellectual, spiritual and sensual*, die das Leben erst lebenswert machen und diese Einstellung beeindruckt Boris. Doch so sehr Sonia ihren intellektuellen Gesprächspartner auch schätzt, als Mann ist der kleinwüchsige Boris für sie nicht attraktiv. Es muss für sie die Balance zwischen Körperlichem und Geistigem gehalten werden, und so sieht es eher trist für Boris aus.



Boris und Sonia¹¹⁵

Das Zusammenleben der beiden ist zunächst alles andere als harmonisch, und die junge Ehefrau weigert sich ihre ehelichen Pflichten zu erfüllen, aber irgendwie raufen sie sich zusammen, kochen und musizieren zusammen und sind glücklich – vorerst. Inmitten der glücklichsten Zeit wird Boris von Depressionen heimgesucht. Nicht wie in den anderen Filmen wird hier der Mann von der Frau verführt und hinangezogen, anscheinend ist es in (dieser) Komödie anders. Hier ist der Liebestrieb stärker als der Sinntrieb und so kommt Boris durch die Vorstellung, das Bild was er von Sonia als erotische Frau hat sozusagen vom Selbstmord gerettet. Zu einer tieferen Einsicht über denn Sinn des Lebens gelangt Boris jedoch nicht. In der Komödie gibt es wohl kein ganzes Happy End.

*Tatsächlich sind die hübschesten Mädchen fast immer die Langweiligsten, und deshalb haben einige Leute das Gefühl, es gibt keinen Gott.*¹¹⁶

12.4. Lost Highway – schizophrener, zweifacher Mord

*„Es geht um eine Beziehung zwischen Mann und Frau, und der Mann verachtet Frauen. Er bringt seine Frau um, kann es aber nicht zugeben, deshalb taucht er in die Identität dieses Jungen, attraktiven Mannes ab. Die Frau kommt zurück und will ihn, aber sogar in seiner Fantasie geht alles schief. Er hat einfach zu viel Angst vor ihr.“*¹¹⁷

¹¹⁵ <http://www.homevideos.com>

¹¹⁶ Woody Allen: Ohne Leit kein Freud, 1979. S. 109.

¹¹⁷ Patricia Arquette im Interview, 1997. In: Donlon: 2008. S. 161.

In *LH* geht es um die Geschichte eines schizophrenen Mörders, der nicht nur mental, sondern ganz direkt materiell in eine andere Person schlüpft, um der Realität, den Problemen zwischen ihm und seiner Frau, und dem Fakt dass sie ihn betrügt und er sie in Rage, Verletztheit und Eifersucht ermordet, zu entfliehen versucht. Es sind die Grundbedürfnisse der Gesellschaft, an deren Schwierigkeit sie lösen zu können, Fred

scheitert und zerbricht in zwei Hälften, genau wie sein Herz. Die Schwierigkeiten miteinander zu sprechen, sexuelle Probleme, die Spiele der alltäglichen Gemeinheiten auf einer Party, und nicht zuletzt, das Misstrauen und die Lüge. Und wie wir es aus einem Thriller gewohnt sind, kulminieren diese Entfremdungen in einer Tötungsphantasie, oder genauer gesagt, in drei miteinander vernetzten Tötungsphantasien: die untreue Frau, ihr Liebhaber und der sadistische Vater sind die Opfer, und ein Mord erscheint wie die Sühne für den anderen und aus der seelischen und partnerschaftlichen Krise ergibt sich eine Zeitschleife, die keinen wirklichen Weg mehr nach außen bietet.

In der letzten Nacht hatte Fred einen Traum:

„Du warst im Haus. Du hast meinen Namen gerufen.“ Man hört ihre Stimme:
 „Fred?“ [...] „Wo bist du?“ Dann sieht er sie im Bett liegen. „Aber du warst es nicht“,
 sagt er, „es war nur jemand, der wie du ausgesehen hat.“

Gewiss ist der Traum, den er ihr erzählt, ein Kommentar zu ihrer Situation und nimmt etwas vom Kommenden vorweg. Wieder tritt er aus dem Dunkel, als er sie sucht, sie seinen Namen ruft. Es war nicht sie, obwohl sie aussah wie sie; oft spielt uns unser Unterbewusstsein einen Streich; und so wird Fred bereits im Traum zu Renées Mörder. Renée sieht zu ihm hinüber: ein altes, böses Gesicht. Entsetzt wendet er sich ab, und als er sich wieder umdreht, ist die Vision verschwunden.

Nach der Party in Andys Haus fahren sie nach Hause. Renée folgt Fred ins Haus, sie ruft ihn, ähnlich wie sie es in Freds Traum getan hat, doch die beiden scheinen in unterschiedliche Welten verschwunden zu sein. Fred sieht sich das Videoband an, eine grässliche Veränderung hat stattgefunden: nach der Introduktion des Hauses und dem Weg ins Schlafzimmer sieht er sich selbst neben der furchtbar zugerichteten Leiche seiner Frau. Verzweifelt ruft er nach ihr, da bekommt er einen Faustschlag ins Gesicht; ein Polizist schreit ihn an: „Bleib sitzen du Mörder.“ Die Überblendung zeigt, wie er eine Treppe hinuntergeführt wird, und durch eine weibliche Stimme aus dem Off wird erklärt dass er für schuldig des Mordes befunden wurde und er wird zum Tod auf den elektrischen Stuhl verurteilt.

„Blood is splattered over the floor, bed, walls. The camera drifts. The dead body of Renee lies on the floor at the foot of the bed. She is badly mutilated. Fred is hovering

over her (on the tape), on his knees, a horrified, unbelieving expression on his face. (On the tape), Fred turns away from Renee - his hands raised, dripping blood - her blood. His movements are almost mechanical, constricted, as he strains strangely upwards, seemingly against his will, as if feeling some enormous pressure. He looks directly at the camera, his face a ghastly grimace, contorted, just before the taped image goes to snow.“¹¹⁸

Der Traum – das Videoband – die Tat.

In der Todeszelle bricht er zusammen. Fred erwacht in der Nacht, ruft nach der Wache und verlangt nach einem Kopfschmerzmittel. Er sieht ein Haus aus Feuer entstehen. Die Funktion des brennenden Hauses kennen wir aus *Wild at Heart*, als Ort des Verbrechens. Was ist geschehen? Hat nur eine Medizin einen Aufruhr im Gehirn eines Menschen erzeugt, der mit einer Schuld nicht leben kann und sie aus seinem Leben in immer neue Projektionen verbannen will? Wäre nicht der Tod an dieser Stelle die einzige Lösung? Vielleicht ja, aber dieser Tod kommt von der anderen Seite!

Am nächsten Tag ist Fred verschwunden und wir finden Pete in der Zelle vor, welcher kurze Zeit später entlassen wird.

Das „Spiel“, in das Fred involviert ist, ist ein sehr teuflisches. Den Preis den er bezahlt, sind die Morde, die Fred genau mit der Schuld beladen, die den Weg in die Hölle sichert. Diese Hölle ist hier aber ein gefangen-sein in einer endlosen Schleife, ein Teufelskreis. Der Mystery Man ist sich als einziger über die Vorzüge des endlosen Aufschiebes eines terminalen Endes bewusst. Dies bestätigen die Worte, die er Pete Dayton zukommen lässt, als er und Mr. Eddy anrufen, als Mr. Eddy dem Verhältnis von Pete und Alice auf die Schliche kommt:

PETE: What's going on?

*VOICE (Mystery Man): Great question!! In the East . . . the Far East . . . When a person is sentenced to death . . . they're sent to a place where they can't escape . . . never knowing when an executioner will step up behind them and fire a bullet into the back of their head . . . It could be days . . . weeks . . . or even years after the death sentence has been pronounced . . . This uncertainty adds an exquisite element of torture to the situation, don't you think? It's been a pleasure talking to you.*¹¹⁹

Am Ende spielt es weder eine Rolle, ob Renée Fred wirklich hintergangen hat, noch letztendlich ob Fred am Tod seiner Frau schuldig ist, was wir erleben ist vielmehr das Entgleisen eins Zuges, verursacht durch einen winzigen Stein, der bei einer der

¹¹⁸ Lynch: *Lost Highway* (Script). S. 33.

¹¹⁹ Ebda S. 118.

Routinefahrten plötzlich und unerwartet auf den Schienen liegt. *I'm Deranged* heißt der von David Bowie gesungene Titelsong. Wie passend.

13. Hold me thrill me kiss me kill me – die Frau als blonde Versuchung, blonde Verdamnis

*„Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichnis,
Das Unzulängliche,
Hier wirds Ereignis,
Das Unbeschreibliche,
Hier ists getan,
Das Ewig-Weibliche,
Zieht uns hinan.“*

Chorus Mysticus in Goethes „Faust II“

Wie kann eine zufällige Begegnung fatale Konsequenzen nach sich ziehen?

Die scheinbare Ordnung des gewöhnlichen Lebens wird durch eine zufällige Begegnung in eine Katastrophe gestürzt. Für alle Protagonisten, der hier behandelten vier Filme, zieht die Begegnung und die Liebe zu einer bestimmten Frau Konsequenzen mit sich.

13.1. Vertigo – Ich ist eine Andere

*„Suicide blonde
Was the colour of her hair
Like a cheap distraction For a new affair
She knew it would finish
Before it began
Something tells me you lost the plan“
INXS, „Suicide Blonde“*

„Warum ich immer auf die mondän reservierten blonden Schauspielerinnen zurückkomme? Ich brauche Damen, wirkliche Damen, die im Schlafzimmer zu Nutzen werden. [...] Der Sex darf nicht gleich ins Auge stechen. Eine junge Engländerin mag daherkommen wie eine Lehrerin, aber wenn sie mit ihr in ein Taxi steigen, überrascht sie damit, daß sie Ihnen in den Hosenschlitz greift.“¹²⁰

„Spannung ist wie eine Frau. Je mehr Phantasie überlassen bleibt, desto größer wird die Erregung. Die perfekte Frau mit Geheimnis ist die, die blond ist, scharfsinnig und nordisch. Eine Frau mit Geheimnis ist eine Frau, die auch gewisse Reife besitzt und

¹²⁰ Jendricke: 2005. S. 104.

deren Handlungen mehr sagen, als Worte. Jede Frau kann zu so einer Frau werden, wenn sie sich zwei Dinge merkt: Sie soll erwachsen werden und den Mund halten.“¹²¹

Hitchcock stilisiert die Frauen in seinen Filmen also immer zu scheinbar gefühlskalten, im verborgenen aber sexuell hemmungslosen Geschöpfen einer Männerphantasie, die die Kehrseite viktorianischer Prüderie und katholischer Lustfeindlichkeit darstellt.

Die Thematik in Bezug auf die Frau(en) geht unter anderem auf den Mythos von Pygmalion und Gaitea zurück. Ovid erzählt von dem jungen Bildhauer Pygmalion, der (wie Scottie) nie heiratet, weil er die Fehler, mit denen die Natur die Frauen ausstattet, nicht ertragen kann. Er beschließt also eine perfekte Frau zu erschaffen, um anderen Männern vorzuführen, mit welchen Mängeln sie sich zufrieden geben. Aber Pygmalion geht zu weit mit seiner Statue, denn er verliebt sich in seine eigene Schöpfung. Auch die Legende um Tristan und Isolde spielt mit. Isolde heiratet König Marke und lässt Tristan mit gebrochenem Herzen zurück, der dann eine andere Frau ehelicht, nur um die Erinnerung an seine frühere Geliebte wachzuhalten. Die Geschichte nimmt ein tragisches Ende: Tristan stirbt und die erste Isolde begeht Selbstmord. Die Verbindung zwischen Liebe und Tod, Eros und Thanatos wird intermediär immer wieder neu hergestellt.

In *Vertigo* geht es von Anfang an also um mehr als nur um Sex, denn nicht der eigentliche sexuelle Akt per se wird umgesetzt, sondern es handelt sich um „psychologischen Sex“. Der Mann wird hier dem beherrschenden Drang verfallen, ein unmögliches sexuelles Bild wieder zum Leben zu erwecken, indem er die angeblich falsche Frau, in das Bild seiner geliebten Frau anzugleichen versucht. Das ist die eigentliche Situation des Films:

„Stewarts Anstrengungen, die Frau wiederauferstehen zu lassen, werden filmisch so gezeigt, als versuche er sie nicht an – sondern auszuziehen. Die Szene, die meinen Vorstellungen am genauesten entspricht, ist die, nachdem sich das Mädchen das Haar wieder hat blondieren lassen. James Stewart ist immer noch nicht ganz zufrieden, weil sie das Haar nicht zum Knoten hochgenommen hat. Was heißt das? Das heißt, fast steht sie nackt vor ihm, sie braucht nur noch den Slip ausziehen. James Stewart verlegt sich aufs Bitten, und sie sagt: Gut, ich machs schon, und geht ins Bad zurück. James Stewart wartet. Er wartet darauf, daß sie diesmal nackt zurückkommt, bereit zur Liebe.“¹²²

Obwohl fast ausschließlich aus einer männlichen Perspektive gedreht wird, erzählt *Vertigo* mehr über die Aporie der Frau als Symptom des Mannes, als es die meisten Frauenfilme tun.

¹²¹ Spoto: 1986. S. 474.

¹²² Hitchcock im Interview mit Truffaut. In: Truffaut: Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht. 2003. S. 238.

Hitchcocks *Vertigo* ist die Geschichte von einer Frau, die verschwindet, ein Film, dessen Held der Gefangene eines sublimen Bildes ist. Die Faszinationskraft die von einem solchen starken Bild ausgeht, kündigt immer eine letale Dimension, eine Katastrophe an.

Wenn Freud Recht hat mit seiner Behauptung, dass alle Liebesobjekte wiedergefunden sind, beruht Liebe nicht nur auf Wiederholung, sondern auch auf Verlust. Wenn man dies auf *Vertigo* umlegen würde, hieße dies: Der Liebende, Scottie, wählt nicht nur ein begehrtes Objekt, weil er die Ähnlichkeit mit einem früheren entdeckt hat, sondern betrauert auch noch das alte in dem neuen. Das verlorene Liebesobjekt in der Verkörperung einer Anderen – Judy, wiederzuentdecken, bedeutet genau jenen Verlust anzuerkennen, zu dessen Verleugnung die erneute Besetzung libidinöser Energie überhaupt unternommen wurde.

Eine Wiederholung, die perfekt gelingt, kann fatal werden, weil der Abstand der Different zwischen Modell und Kopie eliminiert wurde.

Ein Kuss besiegelt auf metaphorischer Ebene die Verbindung zwischen Sex und Tod.

„Küssen ähnelt dem Beißen, Begehren ist der Gefräßigkeit verwandt, Sex ist wie Kannibalismus.“¹²³



Scottie und Madeleine – der letzte Kuss?¹²⁴

Häufig geht der Kuss bei Hitchcock mit einer andauernden Dominanz, Aggression, Gewaltt und Mord einher. Die Lippen arbeiten oft für die Zähne, die Küsse sind also bedrohliche Küsse. Küssen und Töten ist also untrennbar miteinander verbunden.

Es sind vor allem die taumelartigen, schwindelerregenden Kreisbewegungen der Kamera oder des Paares, die Momente des Kusses oder des Todes zu einer existentiellen Erfahrung der Figuren markieren. Sie geben sich mit meist geschlossenen Augen ihren Gefühlen hin.

¹²³ Weber: 2007. S. 58.

¹²⁴ <http://www.imdb.com/title/tt0052357/mediaindex>

Vor dem männlichen Blick spaltet sich die Frau, denn sie ist immer beides zugleich, Heilige und Hure, der älteste und bedeutendste Mythos der puritanischen Weltsicht und des Traumhimmels von Hollywood: der Mythos der gespaltenen Frau.

Wenn man genauer hinsieht, bemerkt man in *Vertigo*, dass nicht die Frau gespalten ist, sondern der männliche Blick auf sie, und dass dieser Blick um so grausamer auf sein Subjekt zurückwirkt, je manischer und besessener er sucht, was nicht zu finden ist.

In der ganzen zweiten Hälfte des Films geht es um die Rückverwandlung des Mädchens in das Bild der Frau, die Scottie für tot hält. Was wir auf der Leinwand sehen ist also

„psychologischer Sex“, wie Hitchcock selbst erklärte, also das heißt, der Mann ist von dem Drang beherrscht, ein unmögliches sexuelles Bild wieder zum Leben zu erwecken.

Hitchcock war sich des Problems und der Wichtigkeit des Objekts sehr wohl bewusst. In seinen Gesprächen mit Truffaut hat er darauf hingewiesen, dass einer bestimmten Art von Objekt in seinen Filmen eine zentrale Bedeutung zukommt. Er hat dieses Objekt MacGuffin genannt – einen irrelevanten Gegenstand, ein „Überhaupt-Nichts“, um das herum sich die Handlung dreht. In *Vertigo* gibt es eine Halskette, die die falsche Madeleine getragen hat und die das einzige Objekt ist, das in der zweiten Hälfte des Films wieder auftaucht. Sie gehört Judy Barton, der anderen Frau, die aber irgendwie trotzdem dieselbe ist – dieses Objekt ist der Kern ihrer Identität, das kleine Stück der realen Welt. Einen ähnlichen Objektbezug können wir in *La Jetée* erkennen, als die geliebte Frau ihren Helden fragt, „nach der Kette, die er trug in dem Krieg, der einmal ausbrechen wird.“ Hier haben wir wieder die Kette als Beweis des realen Objektbezuges.

Man kann zusammenfassend sagen, dass man zwei Arten von Hitchcockschen Objekten unterscheiden kann: Das eine ist eine Art Fluchtpunkt, etwas Immaterielles, es löst eine unendliche Metonymie aus und das andere zeichnet sich durch eine massive, undurchsichtige Präsenz, durch eine erhabene und tödliche Materialität aus, und beide Objektarten verzeichnen einen starken Bezug zur Frau. Als Scottie die Kette an der vermeintlich falschen Frau erkennt, nehmen die Dinge ihren Lauf.

Die Subliminierung des Todes in *Vertigo* zeigt sich durch die doppelte Skandierung, welche durch den Bruch, den Wechsel der Modalität zwischen dem ersten und dem zweiten Teil vollzogen wird. Der ganze erste Teil, bis hin zum Selbstmord der falschen Madeleine, erzeugt einen exzellenten Köder, er erzeugt die Geschichte der fortschreitenden Besessenheit des Helden durch das faszinierende Bild Madeleines und des notwendigen Endes im Tod. Wieder handelt es sich, wie bei *Lost Highway*, um eine sehr reale Geschichte, eine Geschichte über den Schmerz der Gesellschaft, repräsentiert durch einen Helden, der unfähig ist, sich wieder

zu fangen, und sich weigert, den Verlust der geliebten Madeleine zu akzeptieren, ein Verlust, welchem es zuzuschreiben ist, dass er bereits innerlich gestorben ist, bevor ihn der eigentliche Tod heimsucht. Zuerst Begehren, dann Verehren und am Ende besiegelt der Kuss den Tod – „hold me, thrill me, kiss me, kill me“. Es ist ein leidenschaftliches Drama, eine düstere Romanze eines Mannes, der versucht, eine geliebte Frau vor den Dämonen ihrer Vergangenheit, von denen sie besessen ist (wie später auch er), zu retten, wobei er sie, ohne es zu wissen, gerade durch den exzessiven Charakter seiner Liebe in den Tod treibt. Die Liebe bringt den Tod.

Die Erhebung einer gewöhnlichen, irdischen Frau zum sublimen, geliebten Objekt, erzeugt stets eine tödliche Gefahr für die armselige Kreatur, die in diesem Objekt, wie in einem Spinnennetz gefangen ist, denn die Frau existiert nicht...

Hitchcock ist in der Repräsentation der „anderen Frau“ radikal. Die Faszination geht durch die Subliminierung des Objektes von innen einher. Das heißt, wir sollen genau darauf achten, wie Judy, die Frau die Madeleine gleicht, präsentiert wird, als der Held ihr zum ersten Mal auf der Straße begegnet: als eine gewöhnliche rothaarige Frau, mit dickem, schmierigem Make-up, welche sich ungrazil bewegt, ein kompletter Kontrast zur fragilen und feinen Madeleine. Der Held nimmt all seine Zeit und Kraft zusammen, um aus Judy eine neue Madeleine zu schaffen. Das Konzept der Frauen, die jedoch zwei verkörpert, findet sich stark in *Lost Highway* wieder, denn genau wie Kim Novak zwei Frauen darstellt, so ergeht es Patricia Arquette mit Alice und Renée, zwei Frauen, die ein und dieselbe Person sind.

Der Sturz am Ende in *Vertigo*, der äußerlich zwar glimpflich ausgeht, symbolisiert die völlige Auslieferung des Mannes an die Frau. Es liegt daher sehr nahe, die Akrophobie von Scottie als Ausdruck seiner Angst zu deuten, sich der Frau auszuliefern und seine Identität zu verlieren. Am Ende ist jedoch der Mann nicht das Opfer, auch wenn es so aussehen möge, denn seine emotionale Deformation besteht letztendlich darin, dass er zwanghaft seine Männlichkeit zu beweisen versucht, indem er eine Imagination zum Leben erwecken will. Dahinter verbirgt sich der obsessive Wunsch, über die Frau Macht auszuüben.

13.2. La Jetée – Fixierung des Frauenbildes



Das Erinnerungsbild – die Frau¹²⁵

Und ewig lockt das Weib - gefesselt, elektrisiert, mesmerisiert, von dem Gesicht einer Frau. Ein Bild aus Kindheitstagen das sich bis in die Nervenbahnen des namenlosen Helden einbrennen wird, sich zu seiner Obsession manifestiert, ihn verfolgt, bis das der Tod sie scheidet. Das Bild bleibt im Gedächtnis so lange gespeichert, sofern es auch nachhaltig reproduziert wird. Es ist ein Bild das ihn bis in den Tod, und wahrscheinlich noch darüber hinaus, begleiten wird, welches er nicht vergessen kann, vergessen will. Es waren schon immer die schönen Momente im Leben die uns einfangen, Gefangene unseres Selbst machen, gefangen in unserer Seele, zu Gejagten machen, gejagt von einem einzigen Moment, einem Bild. Es ist schließlich der Moment der zählt, nicht das Danach. Man verbannt diese Erinnerungen in eine dunkle Ecke des Gedächtnisses, wenn sie zu sehr schmerzen und ruft sie dann wieder aus dem kollektiven Gedächtnis hervor, als Beweis, dass man noch lebt, denn wenn man den Schmerz fühlen kann ist man nicht tot, noch nicht. Erinnerung ist: „*Der größte Luxus der Unglücklichen.*“¹²⁶ Das Frauenbild ist wohl das einzig friedliche Bild dieser Zeit, welches sogar den Dritten Weltkrieg überdauert. Während des ganzen Filmes verspürt er eine unerträgliche, starke Sehnsucht nach diesem Bild, als die Erfüllung aller Wünsche und Träume und als erotische Faszination. Der Tod ist hier also die Erfüllung schlechthin. Als er am Ende die Frau wieder findet, findet der Tod ihn. Regeln gibt es nur im Spiel, nicht aber in der Liebe. Manchmal können Wunden heilen, und manchmal ist eine Trennung die einzige Rettung, zumindest für einen oder sogar beide Partner.

¹²⁵ <http://www.thebostonbachelor.com>

¹²⁶ Bierce: 1996. S. 33.

Etwas verschwindet, und wenn es schon fast verschwunden ist, bemerkt man eine Anhänglichkeit. Eine innere Leere, eine Narbe bleibt zurück. Wer einmal behauptet hat, die Zeit heilt alle Wunden, liegt meiner Meinung nach falsch. Denn die Zeit heilt alles, nur die Wunden nicht.

Narbe heißt starke Phantasie. Die Narbe arbeitet nicht wie die Wunde. Sie bleibt als bleibende Erinnerung an erlittenes Unrecht und als Motiv. Sie sind aber auch Gedächtnisspuren, Denkmale der Haut, Buchstaben einer Körperschrift, die ein vorgeschichtliches Wissen aufdecken und zudecken.

Die Komplexität der Wahrnehmung ist die Grundform der Sinne.

Was am Ende übrig bleibt, ist die unvergängliche Zelluloid Schönheit und die Erinnerung daran, welche lebt, alles andere ist tot.

13.3. Love and Death – Lust wird zur Last

*Why do I do, just as you say, why must I just, give you your way
Why do I sigh, why don't I try - to forget
It must have been, that something lovers call fate
Kept me saying: "I have to wait"
I saw them all, just couldn't fall - 'til we met
It had to be you, it had to be you
Frank Sinatra, „It had to be you“*

„[...] to believe only in sex and death. Things which happen once in a lifetime.“



127

Die Sinnkrisen, die Allens Anti-Helden immer wieder durchleben, und die sich so sehr nach der großen Liebe sehnen, gestalten sich für den neurotischen New Yorker alles andere als

¹²⁷ Stuart Hample: If these walls could only talk.... In: Inside Woody Allen. 1978.

unproblematisch. Trotz der erlittenen Fehlschläge, gibt er aber die Suche nach dem privaten Glück nie auf, vor allem jene, nach der idealen Frau und dem Sinn des Lebens, wobei meist die romantische Verbrämung von Lust auf Last ausschweift. Sex mag entspannend sein, aber für den Anti-Helden verursacht die Liebe Spannungen.

„Finally, there was my cousin Sonia. In addition to being the most beautiful woman I'd ever seen she was one of the few people I could have deep conversations with.“¹²⁸

In der retrospektiv erzählten Lebensgeschichte des unschuldig zu Tode verurteilten Boris Gruschenko findet Allens Film-Ego endlich eine adäquate Partnerin. Gemeinsam mit Sonia diskutiert er philosophische Probleme, verlebt glückliche Ehejahre in einem Landhaus, jedoch kann Boris sein Liebesglück nicht richtig genießen. Entgegen den Versprechungen eines ihm erschienenen Engels ist er von Napoleons Soldaten exekutiert worden. In Begleitung des Sensenmanns darf Boris noch einmal zu seiner großen Liebe zurückkehren. Von Sonia über sein Schattendasein befragt, erklärt er:

You know the chicken at TRESKIES's? It's worse.“¹²⁹

Woodys auffallendster Zug ist also seine sexuelle Besessenheit, wobei aber zu bedenken ist, dass diese nicht lüstern ist. Sein Interesse an Sex ist einerseits nahezu intellektueller Natur, insofern es wesentlich in Neugierde und in der unwiderruflichen Entscheidung gründet, Woodys starke sexuelle Hemmungen zu überwinden. Andererseits dient es seinem romantischen Liebesideal, das vermutlich durch die sexuelle Dimension mehr belastet als bereichert wird. Die antinomische Struktur in Woodys Persönlichkeit, dass er Liebe nur von jenen Menschen akzeptieren kann, die ihn nicht in einer unmittelbaren und natürlichen Weise mögen, ist der Grund, warum er von neurotischen Frauen angezogen wird, die Probleme bedeuten.

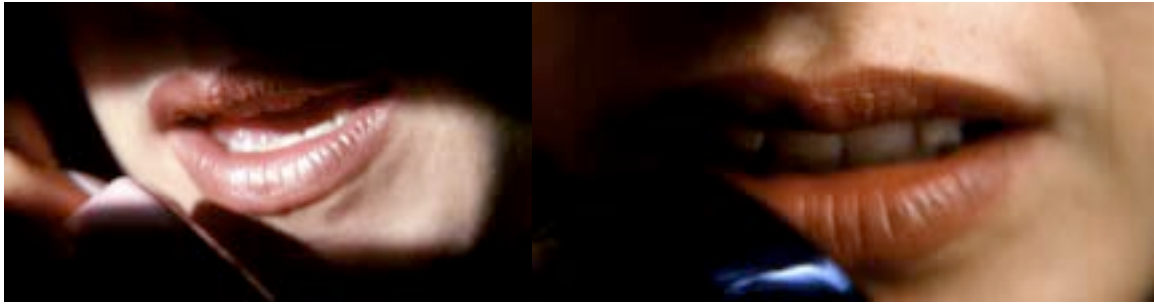
13.4. Lost Highway – die femme diabolique als Auslöser?

„In Lost Highway ist eines der bad girls blond. Alice Wakefield steht für dieses ungewöhnliche Frauenbild und wird von Lynch entsprechend dargestellt: Sie ist eine femme fatale (oder sogar: eine femme diabolique), deren roter Mund deswegen bei einem Telefonat mit Pete ganz wie in einem Film noir, in einem close up gezeigt wird.“¹³⁰

¹²⁸ Boris Gruschenko in Love and Death.

¹²⁹ Ebda.

¹³⁰ Sternagel: 2000, S.10.



Der Mund von Renée

Der Mund von Alice – die gleiche Szene...die gleiche Frau?¹³¹

Im ersten Teil unterstellt Fred der depressiven Renée einen Liebhaber, oder zumindest ein Geheimnis vor ihm zu haben, das, wie wir sehen, gar nicht zu existieren braucht. Im zweiten Teil imaginiert Fred einen Rettungsversuch, der ihm, oder besser seinem jugendlichen alter Ego Pete, die phantasmatische volle Frau zurückgeben soll. Genau wie bei den beiden Identitäten der Frauen „femme fatale“ und „femme fragile“, so haben wir auf der männlichen Seite meiner Meinung nach genau dieselben Gegenspieler: wir haben es hier mit einem „homme fatal“ (Fred) und einem „homme fragile“ (Pete) zu tun. Beide Identitäten nisten sich in einem Körper ein und kommen einzeln in unterschiedlichen Schüben zum Vorschein. Pete bekommt von Mister Eddy den Auftrag Andy zu ermorden. Pete fährt mit dem Bus zu der verabredeten Adresse. Auf einem Bildschirm sieht er dort Alice in einem Pornofilm. Zu Grabesmusik hört man den Text von Rammstein:

*Mann sieht ihn um die Kirche schleichen
seit einem Jahr ist er allein.
Die Trauer nahm ihm alle Sinne
schläft jede Nacht bei ihrem Stein
Rammstein, „Heirate Mich“*

Das unterlegt der Szene einen völlig anderen Sinn: Ist Alice tatsächlich nichts anderes als der Geist der getöteten Frau, der sich der Mann, ihr wahrscheinlicher Mörder vielleicht, immer wieder nähern muss, und die ihn immer tiefer in das System der Schuld zieht? Funktioniert das System ähnlich wie jenes, dass wir von Hitchcock bereits kennen? Eine Frau tritt ins Leben, ins Bild eines Mannes, meistens unwiderstehlich, die blonde Versuchung lockt, welche zugleich die blonde Verdammnis darstellt, und den Mann mit in den Abgrund zieht. Nach dem Coup fahren Alice und Pete mit dem Geld in die Wüste zum besagten Hehler. Sie sind nun in der Wüste angekommen, wieder ist ein Haus mit dem Feuer zu sehen, sie umarmen sich, doch ihre Liebe löst sich in Musik und Licht auf; die Umarmung geht ins weiß über, bedrohende Töne mischen sich hinzu, und Alice sagt: „*You'll never have me.*“ Nackt

¹³¹ <http://www.lynchnet.com/lh/lhpics1.html>

steht er nun in der Wüste, und es ist nicht mehr Pete, sondern Fred, und in dem Licht der Scheinwerfer taucht der maskenhafte Mann ihnen gegenüber auf. Der Mystery Man ersticht Mr. Eddy und reicht dem Sterbenden einen tragbaren Fernseher, indem einige Sex-Szenen und dann die Ermordung einer Frau durch einen augenlosen Killer sieht, und dazwischen erscheinen Szenen, in denen Mr. Eddy und Renée sich beifingern. Der Mystery Man erschießt Mr. Eddy und flüstert Fred etwas ins Ohr und gibt ihm den Revolver. Auf dem Bildschirm erscheint nun das Bild der beiden Männer im Auto, Fred und der Mystery Man – endlich als wahre Komplizen. Am Tatort finden die Polizisten ein Foto, das Renée zwischen Andy und Dick Laurent zeigt, Alice ist aus dem Foto verschwunden. Aber Pete Daytons Fingerabdrücke sind überall am Tatort. Hat also doch Pete Dayton geträumt, Fred Madison zu sein? Oder handelt es sich hierbei um eine Art psychologische Version von Alfred Hitchcocks *Strangers on a Train*? Zwei Männer, die einander nicht kennen, ermorden wechselseitig ihre „haunting images“ des Unbewussten. Im Grunde genommen geht es um ein Paar, das irgendwo an der Grenze des Bewusstseins – oder auch jenseits dieser Grenze – spürt, dass sie riesengroße Probleme haben. Doch sie können sie nicht in die Realität holen um sich mit ihnen auseinanderzusetzen. Diese Probleme bleiben in Zeit und Raum stehen und verselbständigen sich und verwandeln sich in einen Alptraum.

LH bildet einen Raum, in welchem sich mehrere Menschen versuchen einander zu erlösen und zu verdammen.

Der Alptraum, in dem der Protagonist kreisen muss, ist die nun lineare Abfolge jener Impulse, die nun als poetisch-symbolische Spiegelungen auftreten: das Begehren, die Vereinigung, der Mord.

Am Ende ist es allerdings nicht mehr die Frau, welche ihn zerstört, es ist sein Blick auf die Frau, der ihn langsam spaltet.

14. Verdoppelung der Frauenfigur – La femme n'existe pas

„Was sich zeigt, ist ein Mensch und doch kein Mensch, ein Gesicht und doch kein Gesicht. Ein vertrautes Antlitz und zugleich eine erstarrte Grimasse. [...] Jeder Tote ist ein Double. Er unterscheidet sich von seinem lebendigen Zwilling, ohne ein anderer zu werden. Die Leiche bringt ein Rätsel zur Anschauung.“¹³²



Die gleiche Frau zweimal auf demselben Foto – Realität oder Täuschung?¹³³

Diese Verdoppelung kommt besonders stark in den Filmen *LH* und *Vertigo* zum Tragen. In *La Jetée* könnte man diese Verdoppelung so sehen, dass die Frau in der Realität existiert, bzw. existiert hat und gleichzeitig, bis heute noch auf dem Zelluloid und dem Foto lebt, und trotzdem sind all diese Frauen irgendwie verschwunden. In *LH* kann man nie mit Sicherheit sagen, dass die Frau existiert, oder welche von den zwei Frauen die reale Erscheinung ist, oder vielleicht sind beide Objekte des Unbewussten, die in Wirklichkeit nie existierten. In *Vertigo* ist die Grenze zwischen realer und toter Frau so eng miteinander verknüpft, dass der Protagonist zwischen der Ebene Wirklichkeit und der Ebene, die ihm vorgetäuscht wird, nicht mehr unterscheiden kann, „the Lady vanishes“, sozusagen. In *La Jetée* ist es das Erinnerungsbild der Frau, die einst existierte, und plötzlich verschwand, welches dem Protagonisten als „haunting image“ bis zu seinem Tod begleitet, ohne je die Gewissheit gehabt zu haben, dass sie existierte. Das Lacansche Diktum „la femme n'existe pas“ geht hier also auf, oder ist Auflösung des Krimis selbst. Dabei ist zu bedenken, dass „La femme“ hier aber nicht die Frau in ihrer empirischen Präsenz bezeichnet wird, sondern das männliche Phantasma und Wunschbild einer Frau, mit der eine ideales sexuelles Verhältnis, in restloser Erfüllung möglich wäre. Die Frau als Symptom des Mannes. Das Bild der Frau, der Punkt der

¹³² Arno Meteling: Wiedergänger. Die filmische Lebendigkeit der Toten. In: Macho, Thomas. Die neue Sichtbarkeit des Todes. 2007. S. 526.

¹³³ <http://www.lychnet.com/lh/lhpics1.html>

Fixierung ist es, der die Verknüpfung zwischen den Filmen herstellt und die Frage ob die Frau nun existiert (hat).



Der Spiegel – Zeuge des Doppelgängermotivs der Frau¹³⁴

In *Vertigo* ist Madeleine von Anfang an eine Wiedergängerin, eine Verdoppelung, weil besessen von einer toten Ahnin, ihrer Urgroßmutter, sodass ihr Körper das Medium ist, durch das diese Tote wiederkehrt. Die Geschichte beginnt damit, dass Madeleines Gatte, Gavin Elster, seinen Freund Scottie Ferguson bittet, seine Frau zu beschatten, aus Angst, sie könnte sich umbringen, wie einst ihre Urgroßmutter es in Madeleines Alter getan hatte. Scottie akzeptiert den Job, angezogen nicht nur von Madeleines Schönheit, sondern auch von ihrer suizidalen Faszination vom Tod. Zeitweilig verfällt sie in Trance, befindet sich in einer anderen Welt, spaltet sich in zwei Wesen und leidet unter Amnesie, wenn sie wieder zu Bewusstsein gelangt. Elster erklärt das so, dass in diesem Zustand Madeleine nicht mehr seine Frau ist. Scottie offenbart somit ein Verlangen nach einem weiblichen, toten Körper. Eine Frau zu lieben, die von einem Geist heimgesucht wird, und dann eine Wiedergängerin dieser ersten Wiedergängerin ist, heißt, eine Leiche zu lieben.

Damit die zweite Frau eine Vorgängerin wiederholen oder verdoppeln kann, muss sie in mehr als einem Sinn als Wiedergängerin fungieren. Sie repräsentiert eine tote Frau, ihr Körper beherbergt und re-materialisiert eine Verstorbene, die ein Trauernder unter den Lebenden zu halten versucht. In *Vertigo* tritt diese Wiedergängerin in Form von Judy auf, in ihrer Erscheinung wandelt, re-materialisiert Scottie sie zu Madeleine um und erweckt so eine Tote zum Leben.

In *LH* wird durch die Verdrängung der Wahrheit, welcher Fred zu entfliehen versucht, eine zweite Frau durch oder in seinen Gedanken re-materialisiert. Vielleicht ist es hier aber gar

¹³⁴ <http://www.imdb.com/title/tt0052357/mediaindex>

keine zweite Frau, sondern seine erste, die er getötet hat und in seiner (Erinnerungs)Spaltung wiederbelebt wird.



Renée und Alice – oder die wiedergeborene, getötete Frau¹³⁵

Als Verdoppelung fungierend, bezeichnet die unheimliche Ähnlichkeit der zweiten Frau mit einer toten Frau, die gar dieselbe Frau sein könnte, Fatalität, sodass der Austausch zwischen Trauerndem und zweiter Geliebter mit einer zweiten Tötung endet, wie am Ende von *Vertigo* zu sehen ist. In *LH* könnte ebenfalls eine zweite Tötung derselben Frau erfolgen, am Ende als Fred mit seinem Auto über den Lost Highway rast und kurz vor einer weiteren Metamorphose steht, kann man nur erahnen was (wieder) der Auslöser dafür ist. Vielleicht ist es eben der gleiche Grund warum er überhaupt unter Schizophrenie leidet und wer weiß, wie er diesmal mit der Realität umgeht.

Der Tod der zweiten Frau in *Vertigo* wirft auch die Frage auf, ob Scottie zwischen Begehren und Verneinung unterscheiden kann, denn indem er als Trauernder eine lebende Frau zwingt, die exakte Kopie einer Toten zu werden, bezeugt er ein Verlangen, die Grenzen natürlicher Sterblichkeit zu überwinden. Aber der Trauernde (sowohl in *Vertigo* als auch *LH*) reproduziert noch eine andere unheimliche „Rückkehr des Immergleichen“ nicht nur im Hinblick auf die verlorene, getötete Frau, sondern auch im Hinblick auf ihren Tod, wegen dessen Verdrängung der Trauernde sich überhaupt erst der Wiederholung zuwandte, Fred und Scottie, stecken in einer Endlosschleife fest, wo der Anfang das Ende bezwingt und somit wieder der Anfang von neuem beginnt. In *Vertigo* wird diese Wiederkehr durch den Schwindel aufgedeckt, welchem man Scottie aussetzte, in *LH* deutet das Ende einen (denselben) Anfang an. Man könnte fast sagen das solch eine Wiederkehr der Doppelgängerin, die Gewissheit vorführt, dass, wenn Verlorenes wiederkehren kann, nichts je verloren ist, nichts verschwinden und nichts wirklich tot sein kann. Weil aber die Verlorene wiederkehrt, so kehrt auch der Tod selbst wieder. Die Geste der Verdrängung des Todes verrät den Tod überall. Sie überwindet nicht nur den Tod, sondern bewirkt auch den Tod. Der

¹³⁵ <http://www.lychnnet.com/lh/lhpics1.html>

Zwang, das Bekannte im Unbekannten zu wiederholen, die vertraute Frau in der Fremden – oder derselben, zu wiederholen, lässt auch jenen anderen vertrauten Wert wiederkehren: die Sterblichkeit die verdrängt werden sollte. Beide Protagonisten sind ja Meister in der Verleugnung der Realität, nicht nur in Bezug auf die Frau, sondern auch in Bezug auf den Tod und die damit verbundene Sterblichkeit. Diese Trauernden begehren die Geliebte als Geist, in einer unheimlichen Position verortet, worin die klare Unterscheidung zwischen Lebenden und Toten untergräbt wird. In *Vertigo* erfährt man erst im Laufe des Films, dass es sich um unterschiedliche Frauen handelt und in *LH* kann man nie mit Sicherheit sagen ob Fred Renée in Wirklichkeit umgebracht hat oder ob das alles in seiner Einbildung geschah. Leben und Tod und Wirklichkeit und Traum verschmelzen zu einer nicht eindeutig definierbaren Grenze zusammen. Die Wiederholung der toten Geliebten macht die zweite Frau auch zum Ort für ein unheimliches Verwischen der Unterschiede zwischen belebtem und unbelebtem Körper, zwischen realem Liebesobjekt und Einbildung. Ihre doppeldeutige Präsenz verursacht Ungewissheit, ob sie wirklich dieselbe ist wie die Verstorbene/Getötete, oder eine andere – ein wunderbarer Fall von Wiederkehr der Toten, oder nur eine perfekte Imitation (durch Sinne). Kehrt die Frau wegen ihrer Ähnlichkeit durch Wiederholung wieder, haben wir es mit einer heimlichen Identität zu tun, wie im Falle von Judy in *Vertigo*. Erscheint die Frau allerdings mit Differenz durchkreuzter Ähnlichkeit, wie etwa die Haarfarbe, tritt sie als eine beunruhigend unheimliche Figur auf, die ausgetrieben werden muss, wie in *LH*, dort scheint es fast so als ob Renée/Alice in einer unheimlichen Übergangszone verharrt, weder lebend noch tot, weder anwesend noch abwesend, und beide inszenieren eine doppeldeutige Präsenz als Zeichen der Abwesenheit.

In *Vertigo* spielt sich dieser Punkt im Restaurant ab. In der betreffenden Sequenz tritt Madeleine buchstäblich durch den Rahmen eines halboffenen Wanddurchgangs. Das Restaurant heißt im Umgangston Ernies. Bei Lynch findet der von Lou Reed besungene „Magic Moment“ in „Arnies-Garage“ statt. In *La Jetée* findet dieser Fixpunkt schon sehr früh seinen Platz im Gedächtnis, nämlich als der Held als Kind am Rollfeld eines Flughafens steht und ihn das friedliche, schöne Gesicht der Frau einfängt, für den Rest seines Lebens.

In allen Fällen entwickelt sich der Fixpunkt im Laufe des Films zum Fangpunkt. Wir dürfen also mit Recht davon ausgehen, dass die Übereinstimmungen von den Filmen nicht rein zufälliger Natur sind. Einen solchen Fangpunkt finden wir sogar in *Faust*. Als Faust in der Hexenküche, die er mit Mephisto aufsucht, um sich (wie Fred, wenn wir es so wollen) einer Verjüngungskur zu unterziehen, sieht in einem Spiegel das Bild der verführerischen

Zeustochter Helena. Der Zaubertrank der Hexe verjüngt Faust jedoch nicht nur, es ist zugleich auch ein teuflisches Aphrodisiakum.

FAUST: Laß mich nur schnell noch in den Spiegel schauen!

Das Frauenbild war gar zu schön!

MEPHISTO: Nein! nein! Du sollst das Muster aller Frauen nun bald leibhaftig vor dir sehn. Du siehst mit diesem Trank im Leibe bald Helenen in jedem Weibe.

(Faust, 1. und 2. Teil, S. 78.)

Bei Goethe ist es Gretchen, die von ihm sitzengelassen wird, im Kerker endet und stirbt. Bei Hitchcock ist es Judy, die noch einmal und diesmal wirklich in den Abgrund stürzt. Bei Lynch ist es Renée und in *La Jetée* bleibt das Schicksal der Unbekannten Frau im Dunkel stehen.

15. Spiel mir das Lied vom Tod – Soundtrack

„Jean-Luc Godard hat gesagt, der Ton leidet unter der Tyrannei des Bildes; von Anfang an hat Lynch diese Tyrannei gebrochen, indem er den Ton als gleichberechtigte und nicht unbedingt gleichstimmige Aussageform zum Bild verwendet hat.“¹³⁶

Die Musik und die Töne wollen in den Filmen auf das Fundamentale hinaus, sie imitieren nicht die Erfahrung, sondern kondensieren die Urzustände: Gewalt, Liebe, Schmerz, Zerstörung. Die Musik trägt also zur atmosphärischen Gestaltung bei. Wenn man dabei ist einen Handlungshöhepunkt aufzubauen, kann die Musik ebenso wirkungsvoll die Spannung steigern wie die Schnitttechnik. Musik kann auch im Hintergrund einer Szene bleiben, sie kann einen Dialog kommentieren oder auch als Leitmotivtechnik fungieren. Musik schafft vor allem in den hier behandelnden Filmen Erregung und erhöht die Spannung.

15.1. Vertigo

Die meisten Menschen schauen sich Hitchcock Filme an, um sich zu unterhalten. Seine Filme können jedoch mehr, sie sind Beispiele für kulturell inszenierte jahrhundertealte Mythen, deren Handlungen es möglich macht unsere eigenen Ängste, Verdrängungen und Ideologien zu verarbeiten. Hitchcocks Filme gelten als eigenständige Kunstwerke, die in ihrer Verzahnung alle Elemente wie Beleuchtung, Schnitt, Kamera, Montage, Ton und eben auch die Musik beinhalten. Hitchcock hatte schon immer einen engen Bezug zur Musik. Er verglich seine Arbeitsweise mit der eines Komponisten, der mit vielen Instrumenten zugleich

¹³⁶ Seeßlen: 2000. S. 229.

umgehen muss, den Gesamtlang im Kopf hat und den Einsatz der einzelnen Parameter dem Gesamtergebnis unterordnet. Für ihn wird die Musik zusammen mit der Handlung konzipiert und nicht im Nachhinein.

In seine Filmmusik arbeitet Bernhard Herrmann unter anderem ein Stück von Mozart ein, den zweiten Satz der vierunddreißigsten Symphonie. An anderen Stellen lässt die Musik die untergegangene Welt der spanischen Vergangenheit Kaliforniens anklingen, es gibt Variationen über den *Feuerzauber* aus Wagners Oper *Die Walküre* und über den Liebestod aus *Tristan und Isolde*.

Bernhard Herrmann schafft es in diesem Film dramatische Themen wie romantische Besessenheit, Verlust der eigenen Identität und den Tod als Erlösung vom Streben des Unerreichbaren, musikalisch umzusetzen.

15.2. La Jetée

Zu der Musik von Trevor Duncan montiert Chris Marker seine Standbilder auf eine symphonisch-rhythmische Weise. Er nutzt seichte Übergänge zwischen einzelnen Standbildern oder verwendet eine extrem schnelle Abfolge derer, um das Gefühl von Bewegung und Aktion zu vermitteln.

Der Chor, der die Apokalypse thematisiert, zu Beginn eben die nukleare Katastrophe und am Schluss den Tod, ist aus einer russischen Liturgie, russische Choräle aus der Anatevka Kirche in Paris sollen vor allem die Dimension des Erhabenen des Todes darstellen.

Ton / Stimme:

Der Kommentar ist bei Marker nicht nur eine verbale Mitteilungsform, sondern steht auch stellvertretend für die Gedanken des Autors und der Zuschauer. An den Äußerungen des sprechenden Ich, kann man zwischen den Zeilen, den Standpunkt des Autors ablesen.

Die Stimme scheint zunächst von außerhalb des Bildes zu kommen, was typisch im Essayfilm ist. Eine körperlose Stimme, die Handschrift des Autors, deren Ursprung ein Außerhalb ist.

Der auktoriale Erzähler wird aus dem Off hinzugeschaltet und die Stimmen über die Bildspur gelegt. Man hört Flüstern, Geräusche. Der Erzähler steht über der Handlungszeit und nimmt einen Ort des Wissens ein.

Der Herzschlag verbindet den Zuschauer akustisch und emotional mit dem Helden.

Der Begleitsprecher übernimmt die Rolle des antiken Chors, oder des mittelalterlichen Bild-Erklärers. Seine Stimme hat zu charakterisieren ohne charakteristisch zu sein. Viele Filme

sind zu kommentarlastig, Marker hat hier versucht den autobiographischen Kommentar zu zerlegen.

15.3. Love and Death

Mit den Melodien von George Gershwin hat Allen ein authentisches Portrait zeitgenössischer Liebes- und Lebenskrisen entworfen. Allens Vorliebe für zeitgenössische Musik und traditionellen Jazz ist unverkennbar, sie kommen regelmäßig in seinen Filmen vor, ist vor allem in Vor- und Abspann unterlegt. Für Allen muss Filmmusik Einfach und Melodisch sein, komplexe Musik passt nicht zu seinen Filmen.

Die Musik besteht hauptsächlich aus Sergei Prokofievs *Lieutenant Kije Suite* und *The Love of Three Oranges*, Sergei Eisensteins *Alexander Nevky* und Peter Tchaikowskys *The Sleeping Beauty*.

15.4. Lost Highway

„[...] Soundeffekte sind so faszinierend wie Musik. Bei der Filmmusik wollte ich auch mit dem Kontrast zwischen Badalamentis Melodien und dissonanten Klängen wie den *Nine Inch Nails* spielen.“¹³⁷

Der Soundtrack dient bei Lynch der Inversion der Story mit dem Effekt der Dekonstruktion. Es handelt sich dabei um eine Mischung aus Badalamentis klassisch, akustischer Instrumentalmusik – welche vom Film Symphony Orchestra of Prague aufgenommen wurde, einer Untermalung von Popsongs von David Bowie, Lou Reed und Industrial Rock Stücken von Marilyn Manson, Rammstein, Smashing Pumpkins und Trent Reznor.

Dass sich die Konkurrenz von Bild und Ton eines „Kinos der Sichtbarkeit“ und eines der „Unsichtbarkeit“ auch in der geschickten Inszenierung ihres parallelen und diegetischen Gebrauchs erweist und sich mit einem gezielten Regelbruch ungeahnte Effekte erzielen lassen, zeigt David Lynch in *LH*. Anders als in seinen früheren Filmen, wo die Spannung sich über das unspezifische Rumoren einer Maschine aufbaute, das von keiner im Bild zu lokalisierenden Quelle stammte, weshalb Slavoj Zizek dieses Rauschen auch als „Echo des Urknalls“ ansprach, besteht der cinematographische Coup von Lynch in *LH*; darin, dass er die Macht des (akustischen) Off im (visuellen) On inszeniert und damit die Ordnung des Sichtbaren und Hörbaren völlig umkehrt. Mit Hilfe von richtigen - aber in der Kombination falschen - audio-visuellen Anschlüssen im Bild führt Lynch vor, was passiert, wenn die

¹³⁷ David Lynch im Interview 1997. In: Donlon: 2008, S. 49.

ansonsten getrennten oder verschachtelten Ordnungen des Sichtbaren und des Unsichtbaren auf ein und derselben Ebene entfaltet werden. Die eigentliche Stärke von Lynchs Sound Design erweist sich dort, wo wir nicht wissen, warum wir etwas hören, weil wird das, was wir hören, nicht sehen.

Der Soundtrack suggeriert durch den Wechsel zwischen Rockmusik und den ineinanderverwobenen Instrumentalnummern von Badalamenti eine Differenz zwischen triebhafter Pornographie und sexuellem Begehren.

16. Schluss

Es ist die Arbeit kreativer Künstler, wie eben Alfred Hitchcock, Chris Marker, Woody Allen und David Lynch, durch eigene Werke, Bedeutung für Menschen zu erlangen, Spuren zu hinterlassen, die über die Grabsteinattribute hinausgehen, dadurch ewig wiederkehren und weiterleben. Es ist die ewige Wiederkehr solcher Künstler, die unser Leben lebenswert machen und Inspiration für wissenschaftliche Analysen bieten.

Die Geschichte der Wiederkehr der Toten wird also im Film, wie in *Vertigo* und *LH* und in der Fotografie, wie in *La Jetée* ins Technisch-Mediale transferiert, so sind die filmischen Körper selbst schon längst zur ewigen Wiederkehr und Auferstehung verdammt.

Legen wir die Fakten auf den Tisch: Wir können sicher sein, dass zum Leben und natürlich auch zum Sterben unlegbar der Tod gehört, der beides beendet und immer wieder zündenden Stoff für den Film bietet, egal in welchem Genre der Tod seine Auferstehung inszeniert und eine omnipräsente Ruhestätte findet. Aus diesem Grund bleibt diese Thematik immer im Gespräch und lenkt so die Aufmerksamkeit auf sich. Wie man sich mit dem Tod im Film auseinandersetzt hängt letztendlich von einem selbst ab. Genauso wie man individuell stirbt und den Tod erlebt, so unterschiedlich ist auch die Stellung die man dem Tod gegenüber vertritt. Manche versuchen dem Tod zu entgehen, indem sie sich in eine Traumwelt, eine Zwischenwelt oder eine Identitätsspaltung flüchten (*LH*), andere sind so sehr innerlich gebrochen, dass sie den Tod als Teil ihres Lebens akzeptiert haben, vielleicht sogar als Erlösung des Schmerzes sehen (*Vertigo*) Man kann dem Tod aber durchaus mit Ironie und Witz begegnen, indem man durch Komik den Kern der Ernsthaftigkeit aufbricht, darüber Lacht, das Lachen wirkt befreiend, es bietet uns die Möglichkeit die Angst vor dem Tod zu überwinden, daher sind wir frei (*Love and Death*).

Der Tod ist immer präsent, in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, er bewegt sich durch Raum und Zeit, die Zeitschichten treffen aufeinander und der Kreis schließt sich zu einem Ganzen zusammen und kann dann wieder von Vorne beginnen. Eines ist jedoch sicher, am Ende siegt die Zeit (*La Jetée*). Irgendwann ist für alle die Zeit gekommen, zu gehen, vielleicht werden einige aber Auferstehen oder Wiederkehren, genau wie im Film.

Alle vier Filme sind eine Reise in die Schattenseite der Seele und die dunklen Bereiche, die jenseits der integralen Person liegen und lassen doch eine Frage offen: Was passiert nun nach dem Tod? Der Tod bleibt weiterhin das letzte Geheimnis, ob im Film oder im wirklichen Leben. Eines steht jedoch fest: Im Film ist der Tod mehr das ausdrückliche Endziel des Lebens.

Das provozierende Rätsel des Todes besteht nicht allein darin, dass der Tote fortgeht, sondern das er bleibt: als ein veränderliches, aber auch beständiges Material, und in dieser vorliegenden Arbeit ist dieses Material der Film.

Kreisförmig schließt sich hier nun der Tod um seine Argumentation und ist präsenter denn je.

„Dulden muß der Mensch,

Sein Scheiden aus der Welt

Wie seine Ankunft.“

Edgar in „König Lear“

17. Anhang

17.1. Zusammenfassung

Vertigo

Noch heute beeindruckt *Vertigo* Kinogänger und Filmemacher, weil eben eine sehr menschliche Geschichte erzählt wird.

Im Großen und Ganzen läuft der Film wie eine Spirale ab: er beginnt mit Scotties Vorgeschichte, erzählt von der Bekanntschaft mit Madeleine, findet sein scheinbares Ende in der Kusszene mit ihr am Meer, beginnt in Midge's Atelier an einem neuen Punkt, entwickelt sich durch Scotties Versuch Madeleine zu helfen weiter und findet erneut ein mögliches Ende mit Madeleines Tod. Stattdessen läuft der Film wieder weiter, im Kreise, denn Scottie trifft Judy und verwandelt sie in seine zweite, wieder auferstandene Madeleine. Schließlich läuft der Film einer Auflösung entgegen, die mit dem tödlichen Sturz von Judy endet. Doch die Lösung ist wiederum der Tod von Judy bzw. Madeleine, eine Stelle an die der Film bereits gekommen war. Daraus ergibt sich die Frage, ob diese Lösung nicht eine Auflösung ist. Die Schlusszene spielt in der Abenddämmerung, genau wie die Anfangsszene, und sie gehört zu den schrecklichsten, zugleich ergreifendsten im Film. Wir sind ergriffen, weil wir spüren, das es leidende Menschen sind, die für viele Aspekte der menschlichen Existenz stehen. In dieser Schlusszene spricht Scottie den Betrug, die (optische) Täuschung offen an, er nennt sie sogar abwechselnd Madeleine und Judy, und obwohl er endlich seine Höhenangst überwindet und auf den Glockenturm steigen kann, ist es ein sinnentleerter und tödlicher Sieg. *Vertigo* ist meines Erachtens, Hitchcocks tiefstinnigste Abhandlung über widersprüchliche Bedürfnisse. Der Film sieht darin eine tödliche Gefahr, in denen es um einen Doppelgänger geht. Der Triebkonflikt entsteht durch Scotties Angst, die Geliebte zu berühren, und durch die Erkenntnis, dass perfekte Schönheit eine Illusion sein muss. Die emotionale Landschaft von *Vertigo* beginnt mit der Liebe zur Frau, geht über Besessenheit und der aussichtslosen Verfolgung eines leeren Ideals hinaus, und endet mit dem Tod. Die ausgiebige Schilderung des Suizids der Carlotta Valdes, der tatsächliche Tod der Ehefrau Elsters, der vorgetäuschte Selbstmord und Sturz Madeleines, der psychische „Tod“ Scotties und schließlich der Tod Judys, zeigen eine intensive Beschäftigung mit dem Tod.

La Jetée

Erzählt wird die Geschichte eines Mannes, den ein Bild aus seiner Kindheit geprägt hat und bis ihn den Tod begleiten wird. Der Held erinnert sich an die zerbrechlichen, jedoch in seinem

Gedächtnis lebendigen Bilder jener Vergangenheit, die in der Bewegung eines einzigen Moments kulminiert: des Augenaufschlages einer Frau.

Im Paris nach dem dritten Weltkrieg hausen die Überlebenden in unterirdischen Gängen. Wissenschaftler experimentieren an Gefangenen, die sie zu Zeitreisenden machen wollen, damit sie aus der Vergangenheit und Zukunft dringend benötigte Hilfe in Form von Technologie und Vorräten besorgen können. Die meisten Gefangenen sterben dabei allerdings. Nur bei einem gelingt die Transformation, der in die Zeit zurück geschickt wird, in der er als Kind auf dem Flughafen Paris-Orly eine junge Frau gesehen und einen Mord beobachtet hat: Die Erinnerung daran befähigt ihn, in diese Zeit zurückzukehren. Allerdings war es seine eigene Tötung als zeitgereister Erwachsener, die er als Kind erleben musste. Obwohl er durch Zeit und Raum reist, kann er seinem eigenen Tod nicht entfliehen. Der Film ist weniger ein Science-Fiction Film als eine Meditation über Bilder und ihre Macht, über die Größe und die Grenzen des Menschen und seine Leiden, wobei der Protagonist feststellen muss, dass die Erinnerung zugleich den Tod bedeutet.

Love and Death

Ein sympathischer Schwächling der Großstadt auf den Feldern der Ehre, Brooklyn-Witze mit den Lieblingsthemen der Mittelklasse, transportiert ins Russland um 1812. Das ist *Love and Death*, das ist Boris Gruschenko. Woody auch im Angesicht Napoleons noch der jüdische Schlemihl aus New York, springt quer durch die Philosophie und Literatur, durch Film und Fernsehen, durch Kultur und Natur. Der Film als Zitatreigen kunstvollster Klischees und dazu Ausblicke in die Zukunft: 1812 und die Psychoanalyse, der Tod und das Finanzamt, Brathüncchen von heute und das politische Attentat von gestern – eine Enzyklopädie des besonderen Humors in Bild und Ton und im Zentrum des Geschehens steht die metaphysische Frage, was nach dem Tod geschieht.

Der Film ist eine Reise quer durch Crazy Comedies unter dem Einfluss der Marx Brothers, die Eisensteins steinernen Löwen aus *Panzerkreuzer Potemkin*, ebenso im Filmgepäck, Ingmar Bergmans Todesmotive, geht in ihrem Humor auch noch über den Tod hinaus. Allens Lachen und philosophisch witziger Umgang mit dem Tod und was dahinter stecken könnte, überschreitet die Dinge dieser Welt, die quasi zu Grabbeigaben des noch lebenden Boris Gruschenko werden, sein Witz jongliert auf der Grenze, und macht noch aus der Todesfurcht einen Gag: Im Jenseits kann nichts mehr schiefgehen, und hübsche Mädchen soll es dort ja auch geben. Die Welt tritt dem lebenswerten, ungeschickten Helden zwar mit der Tücke der Objekte gegenüber, aber der Held tritt gegen sie und den bizarren Finten des

intellektuellen Gedankens an. Was auf der realen physischen Ebene geschieht, schlägt ihn nieder, aber mit seiner pointierten Gehirnakrobatik steht er als wahrer Sieger immer wieder auf, ganz nach dem Motto: das Leben geht weiter.

Lost Highway

In *Lost Highway* wird der Protagonist mit einer anderen Welt konfrontiert, einer Welt der Darstellung und Vision: das Totenreich.

Lost Highway handelt von der Hölle. Von der Hölle vor und nach dem Teufelspakt. Von der Hölle des Lebens in einer "alltäglichen" Unausweichlichkeit, von der Trennung vom Leben, der Vergeblichkeit der Liebe und der Isolation. Die Einsamkeit eines Paares in seiner Partnerschaft, in seinem Haus, in dessen Dunkelheit es sich zu verlieren droht, das mit seinen dicken Mauern und schiessschartenartigen Fenstern anscheinend Sicherheit geben soll, aber jede Lebendigkeit erstickt. Wie eine verzweifelte Beschwörung diabolischer Mächte klingt Freds Saxophonsolo, dessen größte Sehnsucht es ist die verlorene Geliebte wieder zu gewinnen, wird ihm am Ende aber nicht erfüllt.

Der Angelpunkt des Films dreht sich um den Mann, Fred, der von Eifersucht geplagt wird, weil er glaubt, von seiner Frau betrogen zu werden. Er entfaltet dadurch ekstatische Alptraumvisionen und flüchtet sich in den Wahnsinn, was schließlich in Schizophrenie endet und mit dem Mord an seiner Frau, zuerst seine reale Frau Renée und danach seine zweite, im Wahn erschaffene Frau Alice – ein Negativbild des Originals. Die jeweilige „split personality“ tötet den Sex-Konkurrenten der anderen.

Der letzte Mord findet in der Wüste statt, bei Lynch der Ort des Todes, der Verlorenheit, aber auch der Auferstehung.

Es wird also die Geschichte eines Paares erzählt, die als eine Studie des Inneren durch die exakte Beobachtung des Äußeren gesehen werden kann.

17.2. Aktuelle Forschungslage – ein Ausblick

Der Hauptbereich in diesem Forschungsschwerpunkt bilden intermediale Fragestellungen, also Zusammenhänge zwischen literarischen Phänomenen und anderen künstlerischen Ausdruckssystemen, wie Film, Musik, Malerei, elektronischen Medien und Fotografie.

Solche Wechselverhältnisse zwischen Text, Bild und Ton stellen gerade im Medienzeitalter eine Herausforderung an die Forschung dar. Neben den Wechselverhältnissen zwischen Text, Bild und Intermedialität als Forschungsparadigma stellte ich mich in meiner Arbeit auch der Aufgabe, Wahrnehmungsvorgänge und Konzeptualisierungsleistungen vor dem Hintergrund

ihrer medialen und sinnlichen Verflechtung zu analysieren, natürlich immer in Bezug auf die Ästhetisierung des Todes im Genrefilm.

Da Untersuchungen und Sekundärliteratur zu diesem Thema weitgehend fehlten, und ich ohnehin mit dem Gedanken „neue Sekundärliteratur“ zu (er)schaffen an die Arbeit heranging, und einen neuen Ansatz zur Forschungslage herbeiführen möchte, so war die Notwendigkeit dieses noch relativ unerforschten Themas gegeben, einen wesentlichen Teil der Materialbasis neu zu erarbeiten und in ein neues, interessantes Gesamtbild zu integrieren. So wollte ich dieses unangetastete Thema zum Leben erwecken und innerhalb des wissenschaftlichen Bereichs, dem der Intermedialität zwischen den Künsten, weiterentwickeln.

Medien bestehen nicht für sich alleine, sondern stehen, immer schon, in komplexen medialen Konfigurationen und sind dadurch stets auf andere Medien bezogen. In meiner Arbeit wollte ich mehrere solcher Medien als Medium – als Sprachrohr - zu Wort kommen lassen, eingepackt im intermedialen Rahmen. Es handelt sich dabei um eine Fusion mehrerer Medien zu einem neuen Medium, einer Art „Intermedium“.

Viel wurde und wird sicherlich noch über den Film, das Kino und den Tod (in Literatur und Film) geschrieben werden, doch der Dialog untereinander, das Netzwerk zwischen den Künsten in Bezug auf Film und Tod und die Ästhetik die dieses Thema mit sich bringt, ist noch nicht so ausgeprägt und gehört meines Erachtens nach vergrößert. Daher möchte ich mit meiner vorliegenden Arbeit auch einen neuen Fokus für die zukünftige Recherche bieten. Eine Wissenschaft, bzw. eine wissenschaftliche Arbeit muss nicht immer einheitlich und trocken sein, viele Bereiche sind eng miteinander verwoben; die Malerei hat stark die Literatur und die Schriftsteller beeinflusst, die Literatur wiederum bietet immer wieder Inspiration und Vorlage für Filmproduktionen. Ohne den Einfluss des jeweils anderen, würden viele Ästhetische Kopplungen nicht existieren. Ohne Malerei wäre zum Beispiel David Lynch nie zum Film gekommen und ohne literarische, intellektuelle Zitate könnte man sich einen Film von Woody Allen nicht mehr vorstellen.

Meine Arbeit soll ein Beispiel für eine intermediale, ästhetische Kopplung darstellen und Ansatz für weitere solche Arbeiten bieten. Nur wer forscht, und eigene Gedanken entfaltet, bzw. die moderne Forschungslage bewusst in Betracht zieht und diese weiterentwickelt, gibt der Wissenschaft eine Chance über die Grenzen zu schießen, zu wachsen und neue Erkenntnisse zu gewinnen, die für die Zukunft der Forschung unumgänglich sind/sein werden.

Ich habe bewusst „ältere“ literarische Vorlagen mit eingebaut, die schon alleine wegen des Inhaltes aber immer noch, bis zum heutigen Tage, Aktualität besitzen, sei es William

Shakespeare, Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich Schiller, Franz Kafka, Sigmund Freud, Friedrich Nietzsche, Roland Barthes, Jean Baudrillard, Jacques Lacan, Ambrose Bierce, Michail Bachtin, Georges Bataille, Henri Bergson, Susan Sontag, Elisabeth Bronfen. Nicht außer Acht lassen darf man neue Forschungsergebnisse, neu erschienene Essays, (aktualisierte) Nachschalgewerke oder etwa Forschungsliteratur in Buchform; wie Francois Truffaut, Slavoj Zizek, Thomas Macho, Aner Preminger, Thomas Leitch, Höslle Vittorio. Ältere Forschungsliteratur habe ich in einem neuen Bereich aufgearbeitet, neuere Forschungsansätze weiterentwickelt und neue Erkenntnisse beiderseits gewonnen. Aktuelle Forschungsliteratur verschmilzt bei meiner vorliegenden Diplomarbeit mit nicht-aktuellen Forschungspunkten zu einem neuen Ergebnis, einem neuen Ganzen – und soll einen Ausblick auf die zukünftige Forschungslage darstellen.

17.3. Danksagung

An erster Stelle möchte ich meinem Betreuer, Mag. Thomas Ballhausen danken, der mir immer mit Rat und Tat und guten Tipps zur Seite stand und sich immer Zeit genommen hat für Anregungen, trotz vollen Terminkalenders und dem ich für seine weitere aufstrebende Karriere viel Glück und Erfolg wünsche.

Besonderen Dank gebührt einem ganz wichtigen Menschen in meinem Leben, Andrea Perner, die mich in jeder Lage unterstützt hat und trotz eigenen Studiums und Berufstätigkeit immer ein offenes Ohr hatte und deren kreatives Denken für mich ein Ansporn war, so zu schreiben wie ich bin. Ich wünsche ihr nur das Beste und viel Glück und Erfolg für ihre eigene Diplomarbeit und Karriere.

18. Bibliographie

18.1. Primärquellen

„La Jetée“. Regie: Chris Marker. Drehbuch: Chris Marker. Frankreich: 1926. 29 Min.

„Lost Highway“. Regie: David Lynch. Drehbuch: David Lynch und Barry Gifford. München: Universum Film, 2002. 129 Min.

„Love and Death“. Regie: Woody Allen. Drehbuch: Woody Allen. UK: MGM Home Entertainment, 2004. 81 Min.

„Vertigo“. Regie: Alfred Hitchcock. Drehbuch: Alec Coppel und Samuel Taylor. USA: Alfred Hitchcock Productions and Paramount Pictures, 1958. 124 Min.

18.2. Sekundärquellen

18.2.1. Allgemein

Assmann, Jan: Der Tod als Thema der Kulturtheorie. Todesbilder und Totenriten im Alten Ägypten. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2000.

Bachtin, Michail: Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1995.

Barthes, Roland: Beim Verlassen des Kinos. In: Das Rauschen der Sprache. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2006.

Barthes, Roland: Fragmente einer Sprache der Liebe. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988.

Barthes, Roland: Rhetorik des Bildes. In: Roland Barthes: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn, Frankfurt/ a.M.: Suhrkamp, 1990.

Bataille, Georges: Das theoretische Werk in Einzelbänden. Die Erotik. Hg. Von Gerd Bergfleth, Bd. 43. Münche: Matthes & Seitz, 1994.

Baudrillard, Jean: Der symbolische Tausch und der Tod. München: Matthes & Seitz, 1991.

Bergson, Henri: Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen. Zürich: Verlag der Arche, 1972.

Black, Joel: The aesthetics of murder. A study in Romantic Literature and Contemporary Culture. London: John Hopkins University Press, 1991.

Blanchot, Maurice: Der Wahnsinn des Tages: Köln: 1986.

Blanchot, Maurice: Die zwei Fassungen des Bildlichen. In: Macho, Thomas [Hg.]: Die neue Sichtbarkeit des Todes. München: Fink, 2007.

Bierce, Ambrose: Des Teufels Wörterbuch. Zürich: Haffmans, 1996.

Bronfen, Elisabeth: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik. München: dtv, 1992.

Elias, Norbert: Über die Einsamkeit der Sterbenden. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1983.

Freud, Sigmund: Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften. Frankfurt a.M.: Fischer, 2007.

Freud, Sigmund: Jenseits des Lustprinzips. In: Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften. Frankfurt a.M.: Fischer, 2007.

Freud, Sigmund: Das Unheimliche. In: Der Moses des Michelangelo. Frankfurt a.M.: Fischer, 2004.

Janke, Wolfgang: Das Glück der Sterblichen. Eudämonie und Ethos, Liebe und Tod. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2002.

Kafka, Franz: Briefe 1902 – 1924. Frankfurt a. M.: 1958.

Lacan, Jacques: The Seminar of Jaques Lacan Book II: The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis, 1954-1955. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

Laplanche, Jean: Leben und Tod in der Psychoanalyse. Olten: Walter, 1974.

L. Hart Nibbrig, Christiaan: Ästhetik des Todes. Frankfurt a. M.: Insel Verlag, 1995.

Liessmann, Konrad Paul: Liebe-Wahnsinn-Tod. In: Szanya, Anton [Hg.]: Eros und Thanatos: Die Weise von Liebe und Tod. Wien: Picus, 1994.

Macho, Thomas [Hg.]: Die neue Sichtbarkeit des Todes. München: Fink, 2007.

Meteling, Arno: Wiedergänger. Die filmische Lebendigkeit der Toten. In: Macho, Thomas. Die neue Sichtbarkeit des Todes. München: Fink, 2007.

Nietzsche, Friedrich: Also sprach Zarathustra. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1988.

Nietzsche, Friedrich: Die Fröhliche Wissenschaft. Stuttgart: Reclam, 2000.

Nietzsche, Friedrich: Menschliches, Allzumenschliches. Frankfurt a.M.: Insel Verlag, 2000.

Pethes, Nicholas; Ruchatz, Jens [Hg.]: Gedächtnis und Erinnerung Ein interdisziplinäres Lexikon. Reinbek: Rowohlt, 2001.

Praz, Mario: Liebe, Tod und Teufel. München: Carl Hanser Verlag, 1963.

Sklar, Robert: *Movie-made America. A cultural history of American movies*. New York: Vintage Books, 1994.

Szanya, Anton [Hg.]: *Eros und Thanatos: Die Weise von Liebe und Tod*. Wien: Picus, 1994.

Uhlemann, Dennis: *Kreatives Töten im Splatterfilm der 80er Jahre. Eine filmwissenschaftliche Untersuchung*. Köln: Teiresias Verlag, 2004.

Vogel, Amos: *Kino wider die Tabus*. Luzern: Bucher, 1979.

18.2.2. Alfred Hitchcock

Bataille, Georges: *Die Erotik*. München: Matthes & Seitz, 1994.

Brill, Lesley: *The Hitchcock Romance. Love and Irony in Hitchcock's Films*. Princeton: Princeton University Press, 1988.

Gottlieb, Sidney [Hg.]: *Hitchcock on Hitchcock. Selected Writings and Interviews*. Berkeley: University of California Press, 1995.

Leitch, Thomas: *The encyclopedia of Alfred Hitchcock*. New York: Facts on File, 2002.

Preminger, Aner: *Francois Truffaut Rewrites Alfred Hitchcock: A Pygmalion Trilogy*. In: *Literature Film Quarterly*: Vol. XXXV/3, 2007. S. 170-180.

Rieger Eva: *Alfred Hitchcock und die Musik; eine Untersuchung zum Verhältnis von Film, Musik und Geschlecht*. Bielefeld: Kleine, 1996.

Schmit, Claudia: *Stilentwicklung von Bernhard Herrmann in Zusammenarbeit mit Alfred Hitchcock*. Wien: Univ., Dipl.-Arb., 2006.

Spoto, Donald: *Alfred Hitchcock und seine Filme*. München: Heyne, 1999.

Spoto, Donald: *The art of Alfred Hitchcock. Fifty Years of his Motion Pictures*. New York: Doubleday, 1992.

Truffaut, Francois: *Mr. Hitchcock, wie haben sie das gemacht?* München: 1997.

Weber, Gregor J.: *Jeder tötet was er liebt. Liebes- und Todesszenen in den Filmen Alfred Hitchcocks*. Marburg: Schüren, 2007.

Jendricke, Bernhard: *Alfred Hitchcock*. Hamburg: Rowohlt, 2005.

Truffaut, Françoise: *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* München: Heyne, 2003.

Zizek, Slavoj: *Ein Triumph des Blicks über das Auge. Psychoanalyse bei Hitchcock*. Wien: Turia & Kant, 1992.

18.2.3. Chris Marker

Arnheim, Rudolf: Film als Kunst. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.

Barthes, Roland: Die helle Kammer. Anmerkungen zur Photographie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.

Bazin, André: Ontologie des fotografischen Bildes, In: Was ist Kino?, Bausteine zur Theorie des Films. Hg. Von Harun Farocki. Köln: Dumont, 1975.

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963.

Bierce, Ambrose: Des Teufels Wörterbuch. Zürich: Haffmans, 1996.

Binczek, Natalie / Raß, Martin (Hg.): Sie wollen eben sein, was sie sind, nämlich Bilder. Anschlüsse an Chris Marker. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999.

Brook, Peter: Der leere Raum: Möglichkeiten des heutigen Theaters. München: dtv, 1975.

Hoberman, J.: The magic hour. Film at fin de siècle. Philadelphia: Temple University Press, 2003.

Kämper, Birgit / Tode, Thomas (Hg.): Chris Marker, Filmessayist. München: CICIM, 1997.
Scherer, Christina: Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm. München: Fink, 2001.

Lupton, Catherine. Chris Marker. Memories of the Future. London: Reaktion Books, 2005.

Sontag, Susan: Über Fotografie. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag, 1984.

18.2.4. Woody Allen

Felix, Jürgen: Komik und Krise. Marburg: Hitzeroth, 1992.

Frodon, Jean-Michel: Woody Allen im Gespräch mit Jean-Michel Frodon. Zürich: Diogenes, 2005.

Hample, Hample: At the psychiatrist. In: Inside Woody Allen. London: Robson Books, 1978.

Hösle, Vittorio: Woody Allen. Versuch über das Komische. München: Beck, 2001.

Krenn, Günter: Philosophische Eklektik als Kunstprinzip am Beispiel des Komischen, Tragischen und Absurden im Werk von Woody Allen. Wien: Diss., 1990.

Lebrun, Michel: Woody Allen – Seine Filme, sein Leben. München, 1980. S. 33.
Schulz, Bernd: Woody Allen Lexikon. Berlin: Lexikon Imprint, 2000.

Schwarz, Richard A.: Woody, From Antz to Zelig. A Reference Guide to Allen's Creative Work, 1964-1998. Westport: Greenwood Press, 2000.

Westendorf, Reinhard: Kino der Enthüllungen. Mediale Rekurse im Filmschaffen Woody Allens. Coppingrave: Coppi, 1995.

Woody Allen: Wie du dir, so ich mir. Hamburg: Rowohlt, 1984.

Woody Allen: Ohne Leit kein Freud. München: Rogner und Bernhard, 1979.

18.2.5. David Lynch

Baudrilard, Jean: Amerika. München: Matthes & Seitz, 2004.

Burke: Aesthetics and Postmodern Cinema. In: Canadian Journal of Political and Social Theory. Vol Xii, NR. 1-2, 1988.

Chion, Michel: David Lynch. London: British Film Institut, 1995.

Donlon, Helen [Hg.]: David Lynch.Talking. Berlin: Schwarzkopf&Schwarzkopf, 2008.

Fischer, Robert: David Lynch. Die dunkle Seite der Seele. München: Heyne, 1992.

Gifford, Barry: Lost Highway (Script). In: Glaser, Christina: Provisorische Gegenwart. Reflexionen zu David Lynchs Film Lost Highway. Wien: Dipl.-Arbeit, 2005.

Hughes, David: The complete Lynch. Interview with David Lynch and foreword by Barry Gifford. London: Virgin, 2001.

Herber, Isabella: Das Komische bei David Lynch. Wien: Univ., Diplomarbeit, 2008.

Jerselev, Anne: David Lynch. Mentale Landschaften. Wien: Passagen, 1996.

Karpf, Ernst [Hrsg.]: Kino und Tod. Zur filmischen Inszenierung von Vergänglichkeit. Marburg: Schüren, 1993.

Pabst, Eckhard: A strange world. Das Universum des David Lynch. Kiel: Ludwig, 1999.

Seeßlen, Georg: David Lynch und seine Filme. Marburg: Schüren, 2000.

Sternagel, Jörg: Elemente des Film noir in den Filmen Eraserhead, Blue Velvet und Lost Highway von David Lynch. In: www.davidlynch.de/updateframe.html.

Orth, Dominik: Lost in Lynchworld – Unzuverlässiges Erzählen in David Lynchs Lost Highway und Mulholland Drive. Stuttgart: ibidem, 2005.

Sheen, Erica [Hg.]: The cinema of David Lynch. London: Wallflower Press, 2004.

19. Lebenslauf

PERSÖNLICHE DATEN

Name: Pamela Milkowski

Geburtsdatum/Geburtsort: 24/03/1981, Graz

Staatsbürgerschaft: Österreich

AUSBILDUNG

03/2004-03/2009 Universität Wien. Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Seit 03/2006 Universität Wien. Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft, auch im Zuge der Freien Wahlfächer.

2000 – 2001 Sprachjahr in New York. EF International Studies.

1996 – 2000 Bundesrealgymnasium Klusemann, Reifeprüfung am 20. Juni 2000.

PRAXIS

WS 08/09 Tutorin am Institut für Vergleichende Literaturwissenschaft, WS/2008 im

10/08 – 02/09 Zuge des Seminars „Erotik in Film und Literatur“, bei Univ.-Prof. Dr. Fausto De Michele, inkl. Unterrichtstätigkeit zur Einführung in die Filmanalyse.

07/07 - 08/07 Praktikum im Filmarchiv Austria. Obere Augartenstrasse 2, 1020 Wien
und im Studienzentrum bei Mag. Thomas Ballhausen.
10/07-02/08

04.05.-06.05. Praktikum am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft
und Hofburg, Batthyanystiege, 1010 Wien – im Zuge der
29.6.2006 filmwissenschaftlichen Konferenz „Falsche Fährten“ und des
 Institutsberichtes 2005, bei Mag. Dr. Andrea Braidt und Mag. Patric Blaser.