

Renate Lippert

## Auftrennen der Liebe

*Picture again* ist eine minutiöse Arbeit über die Suche nach verborgener Bedeutung im Bild und das Aufdecken eines weiblichen Szenarios, das um Verführung und Phantasien kreist und auf vermeintlich handfesten Täuschungen beruht. Die Problematik der Nähe und Distanz des Blicks und der Spannungsbogen, der sich aufbaut beim Eindringen in diese Welt, die Zerlegung eines fetischistischen Systems und das unaufhörliche Erforschen dessen, was sichtbar ist und was nicht gesehen werden kann oder soll, durchdringt die gesamte Struktur des Films. Dabei besitzen die Komposition jedes einzelnen Bildes, die Sukzession und Rhythmisierung der Bilder eine vorrangige Bedeutung: wie Farbe, Bewegung und Objekte eingesetzt werden, wie jedes Detail nach ästhetischen Gesichtspunkten arrangiert, Gegenstände positioniert und in Beziehung gesetzt werden, und wie in dieser Durchformung nach Trägern von Bedeutung gesucht wird.

Linda Christanell arrangiert in ihren Filmen gerne Utensilien, die der weiblichen Lebenswelt (und damit fast zwangsläufig Innenwelten) entstammen, wie Federn, Schmuck, Hutnadeln, Stöckelschuhe, Bildpostkarten, Fotografien, Stoffe, ein Leopardenfell, ein Korsett, Spitzen, Rosen, ein schwarzes Kleid und manchmal den weiblichen Körper, zu denen sie dann eine bedingungslose Beziehung aufbaut. In *picture again* ist ihr zentrales Objekt eine Filmsequenz aus *Frau ohne Gewissen* (USA 1944) von Billy Wilder, die sie ansonsten ausschließlich mit Bildern und Aufnahmen einer äußeren Welt zusammenbringt. Ein Paar (Barbara Stanwyck und Fred McMurray) steigt in ein Auto ein. Die Frau versucht loszufahren. Das Auto springt nicht an. Die Stimmung ist gespannt und unheimlich. Man sieht sie von hinten im Auto fahren, die Straße ist frei. Er will aussteigen. Sie hält ihn zurück und sagt: „Gib mir einen Kuss, Walter.“ Sie küssen sich und nehmen Abschied. Sie sieht ihm längere Zeit nach.

Die sicher nicht zufällig ausgewählte Filmszene entstammt dem *film noir*. Der unverhüllte Ausbruch von Leidenschaften und Begierden, von Manien und Zwangsvorstellungen macht die morbide Faszination der Filme dieses Genres aus. Emotionale Schocks versetzen die Personen in ein Wechselbad aus Liebe und Hass. Schuld an der allgemeinen Unordnung tragen die Frauen, die keine Lust haben zu warten, bis das Glück zu ihnen kommt. Sie nehmen die Sache selbst in die Hand und versuchen auf eigene Rechnung ihre sexuellen Wünsche auszuleben. Besonderer Beliebtheit erfreut sich das Mordkomplott gegen den Ehemann, bei dem die Frauen „eiskalt“ alle Mittel einsetzen. Schein und Verstellung treten an die Stelle echter Gefühle. Als Barbara Stanwyck in *Frau ohne Gewissen* den biedereren Versicherungsvertreter Fred Mc Murray endlich dazu bringen kann, ihren Ehemann vom Zug auf die Gleise zu stoßen, kommt heraus, dass sie in Wirklichkeit einen anderen liebt. Das kann nicht gut gehen, und sie erschießen sich gegenseitig. Mac Murray lebt immerhin noch so lange, um sein Geständnis auf Tonband zu sprechen.

Aber man muss den Film und die Ausgangsszene nicht kennen, um *picture again* zu verstehen. Linda Christanell hat das Fremdmaterial ins Zentrum ihres Films gestellt und behandelt es wie alles andere Material, alle anderen Objekte ihres Films auch. Es mag irritieren, ein Bild, eine Filmsequenz, das Filmmaterial als „Objekt“ zu bezeichnen, aber es geht hier um das Bild einer Filmszene, nicht im Sinne eines einzelnen Abbildes, sondern etwa so, wie man sich ein Bild von etwas macht. Das hat bereits der Titel angekündigt. *Picture again*, das meint eine Nachforschung, eine weitere Untersuchung, eine Überprüfung, ein Sich-ins-Bild-setzen. Linda Christanell macht aus dem Bild ein Objekt, indem sie ihm

nacheinander alle Dimensionen zurückgibt: die Tiefenwirkung, die Räumlichkeit, die Zeit, die Kontinuität, den Sinn.

Zu Beginn fährt das Auto von rechts nach links durchs Bild – im Dunkeln, majestätisch, verborgen unter dicken Reflexionsschichten, überzogen mit einer metallisch-grünen Patina. Gleich darauf sieht man das sich umarmende Paar, kaum erkennbar, zumal der Mann links aus dem Bildrahmen gedrückt scheint. Die Lichtreflexe eines Kronleuchters, rote Farbe, grünliche Wasserspiegelungen, eine Sonne, das Paar küsst sich, ganz in Rot getaucht – dann geht die Frau auf den Mann zu, um ihn zu küssen. Wir haben es mit einem ständigen Fliessen von Bildern zu tun, die ineinander übergehen, die auseinander hervorgehen. Die natürliche Zeitstruktur der Film-Sequenz ist gänzlich aufgehoben und die Art und Weise, wie sie montiert wird, erweckt den Eindruck eines nach strengen Regeln ablaufenden Rituals. Linda Christanell besitzt ein unglaublich gutes Gespür dafür, diese Szene aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang zu lösen, sie vorwärts und rückwärts zu zerlegen und sie in all ihrer Ambiguität in einen neuen Kontext zu stellen.

Bei Tageslicht, etwas überblendet, fahren Autos im Kreisverkehr und anschließend durch einen nächtlichen, rötlichen Tunnel mit hellen Deckenleuchten. Die Farbe Rot wird nicht verwendet als natürliches Abbild, sondern als eigenständige und künstliche Zugabe, oft wirkt sie verfallen oder ausgeblutet. Immer wieder gibt es neue Anläufe zum Filmkuss, zur Umarmung, in dem die Suche angekommen scheint, in dem sich die Projektionen in den Anderen (in der Liebe) in einem jubelnden Vorgang des Einsseins, der Verschmelzung verflüchtigen und zu sich kommen. Der Filmkuss bildet den Nabel der Szene, von dem aus sie immer wieder neu aufgetrennt wird. Ein Verfahren, in dem es ständig neue Versuche, Anläufe gibt, anzukommen und doch das Gefühl des Zug-Spät-Kommens vorherrscht, das Danach, die Trennung, das Ausklingen präsentiert wird. Bei all dem entsteht der Eindruck, nicht „richtig“ sehen zu können, als sollte der Blick auf das unbenannte Eigentliche, auf das Objekt, das erkannt werden will, verwehrt werden. Wir werden beteiligt an einer Suche und Annäherung auf etwas Verborgenes hin, das hinter vielen Schichten liegt. Letztlich wird uns der Blick eröffnet, indem er uns verstellt wird. Hartnäckig, quälend genau, unnachgiebig sind die Annäherungsversuche, und der Wunsch nach etwas Distanz wächst, um einen klareren Blick zu haben, ein Prozess der Ungewissheit und des Zögerns, eine zarte Dauererregung, die eine ganz eigene Zeitlichkeit schafft in einem Ritual, in dem man entweder zu früh oder zu spät kommt. Ein Zustand eigentümlicher Ruhe stellt sich gleichzeitig ein im Mitgerissensein von den spiegelnden, zuckenden Oberflächen, den Nachbeben, nur angehalten durch zwischengeschnittenen Schwarzfilm (Blackouts) oder Rotkader (Rot markiert eine Überschreitung), die strukturieren, ausruhen lassen, oder Weißfilm, der alles für einen Moment löscht.

Am Himmel fliegt eine Gruppe von Vögeln. Einige schwarze Vögel werden in einem roten Bild herausgegriffen. Barbara Stanwyck versucht das Auto zu starten. Irgendetwas Unsichtbares bewegt sich unter ihr. Sie manipuliert an etwas. Dieses Bild wird überblendet von dem roten Bild der fliegenden Vögel. Danach eine schwarz-weiße Pornoszene, so schnell kann man nicht sehen, wie die Bilder ruckartig weggleiten, wegzucken. Ein Slip wird weggezogen, eine Zunge dringt in die Vagina ein. Die kurze Peepshow-Sequenz meint wohl die käufliche, inszenierte Sexualität. Für einen Moment steigert sie die Erregung, um dann doch nur die Uneinlösbarkeit der Vereinigung zu demonstrieren. Unser Blick wird in Aufregung gebracht und dann doch nur abgespeist mit zuckenden, kaum erkennbaren Körperteilen und aufleuchtendem Licht. Das Paar fährt wieder im Auto, ein Stück Weißfilm, und die Frau versucht, das Auto anzulassen. Das fahrende Auto wird überblendet von den

Lichtern der Unterführung. Wir sehen Barbara Stanwycks Gesicht in einem grünlichen Bild zum Stehen gebracht, angehalten, fixiert – dann ein Stück Schwarzfilm.

Im Raum der Metaphern und ihren Überlagerungen (den Vögeln, dem Auto, den Kristalleuchtern, den Häusern, der Sonne) streben die Projektionen, die „Bilder, die man sich macht“, nicht nach Erfüllung und Befriedigung, sondern nähren sich aus den Hindernissen, auf die der Blick stößt. In einem Kult der Schönheit wird das Begehren in das Sichtbare überführt. Das sichtbare Bild ist schön, weil auf es die Fülle des Gefühls projiziert wird, die ihm entgegengebracht wird. *Picture again* besitzt eine außergewöhnliche Schönheit. Die Filmsequenz aus *Frau ohne Gewissen* wird so lange bearbeitet, bis sich das Bild, das man von ihm hat, auflöst. Im Wunsch, das Eigentliche im Bild und in der Erzählung sichtbar zu machen, muss es – wie wir sehen – zerstört werden. Wir haben den Eindruck, nur Fetzen zu erhalten, ein Aufblitzen, und nur an manchen Stellen etwas zu fassen zu bekommen. Und dort, wo eine gegenständliche Welt gar nicht mehr zu erkennen ist, bleibt uns ein reines Fest für die Augen. Mir hat es beim Sehen des Films großes Vergnügen gemacht, mich auf das Dazwischen einzulassen, mich in einem Bereich zu bewegen und bewegt zu sehen, der nicht Oberfläche und nicht Tiefe ist. Und nur so habe ich die Erkenntnis erlangt, dass das Filmbild, dass die Projektion in den Anderen (in der Liebe), so wie die Farbe auch, weder Oberfläche noch Tiefe ist, sondern ein Zwischenraum, der sich auf einer anderen Ebene im Filmmaterial als eine Struktur der Schichtung abbildet.

Im Laufe des Films steigert sich der Prozess der Abstraktion, die Bilder treten in ihrer Materialität, in der Reduktion auf immer kleinere Einheiten der Bildelemente hervor. Das grünlich eingefärbte Standbild von Barbara Stanwycks Gesicht wirkt angehalten, festgehalten, stillgestellt im Fluss der Filmbewegung, durch die Mitte des Bildes läuft ein heller, trennender und zugleich die Bildhälften verbindender Lichtstreifen. Das Paar küsst sich (auf Rotfilm), überlagert von den rot/schwarzen Punkten, der Perforation eines Filmstreifens. Filmrandstücke laufen durchs Bild und legen sich über das Gesicht der Frau. Sogar eine Textmitteilung: „The way of our fathers“ wird ruckartig über das Bild gezogen, ein zufälliges Stück Filmmaterial, das aber auch eine wichtige ironische Botschaft transportiert. Die gegenständlichen Reste, die im gesamten Prozess der Bearbeitung der Bilder, ihrer Zerlegung, ihrer Auflösung bleiben (das Gesicht Barbara Stanwycks, der Satz „The way of our fathers“) machen die Absurdität und Hinfälligkeit des oft angenommenen Gegensatzes von Gegenständlichkeit und Abstraktion deutlich.

*Picture again* handelt vom Versuch, den Exzess des Sichtbaren und der Projektion zu erklären. Der Film ist angefüllt mit noch in ihrer stärksten Zerlegung bedeutenden Objekten. Die Täuschungen und Paradoxien in ihrer Darstellung werden so geschickt vorangetrieben, dass man sich fragt, ob es sie nicht doch wirklich gibt, die Projektionen. In der Filmwahrnehmung sind wir angewiesen auf die vielen Details und einzelnen Bilder; im Erleben, im Versuch, sie zu verstehen, sind sie jedoch ein trügerischer Erkenntnisgegenstand, erweisen sie sich auf der Spur, die wir durch den Film verfolgen, eher als Erinnerungen, die für etwas stehen, und besitzen darin die Funktion eines Köders für den Blick. Die Lösung des Rätsels liegt in der Abfolge der Bilder, in deren Sukzession. Das letzte, gültige, ultimative Detail kann es als Lösung nicht geben, es wird uns nur in die Irre führen, so wie das die Suche nach ultimativer Bedeutung tun würde. Gerade dieses Erzeugen einer Gleichzeitigkeit gegensätzlicher Empfindungen darf als die besondere künstlerische Leistung von Linda Christanell angesehen werden.

Ein entscheidender Moment ist das Festgehaltenensein des schönen Bildes der Frau, die sich nach dem Kuss triumphierend abwendet und uns anblickt, dem ein Schwarzbild folgt. Jenseits

der feministischen Lesart von männlichem Blick und patriarchalischen Standards der Repräsentation liefert hier Linda Christanell auch ein Stück filmischer Strukturanalyse einer klassischen Genresituation. Der *film noir* thematisiert die unzugängliche, schöne Kriminelle, die sich dem männlichen, erotischen Begehren verweigert. Das weibliche Verhalten und Begehren präsentieren sich nicht nur als ein rätselhaftes, sondern die Frau scheint es auch meisterhaft zu beherrschen. Im Strudel eines komplexen Relais von Blicken wird der Blick der Protagonistin angehalten in der Repräsentation einer Frau, die sich selbst schafft. Dieses Bild pendelt zwischen der Verkörperung der Wahrheit und der Verkörperung der Verstellung. Gibt es hinter all den Täuschungen eine Wahrheit, oder ist die Frau nur die Summe aller jener Repräsentationen, mit denen sie die Faszination ihres Betrachters aufrechterhalten will? Wo das Bild der Frau gewöhnlich als das Objekt des Blicks eines anderen inszeniert wird, die Kamera die beobachtende Position einnimmt, ist die Frau hier – in ihrer exzessiven Sichtbarkeit – die Eindringende, diejenige, die sich anbietet und zugleich verweigert. Sie birgt kein Geheimnis, sie zeigt uns aber auch nichts. Vielmehr scheint sie in diesem Augenblick nur sich selbst zu genießen und auf niemanden angewiesen zu sein. Sie zeigt ihre Weiblichkeit, die sich aber sexuell nicht festlegen lässt, und es wird ihr ein Genuss zuteil, der in keinem Bezug zur phallischen Macht der Männer steht. Die Inversion dieser Inszenierung ist jenes rote Bild, der rote Fleck. Das Rot kennzeichnet einen Moment, der Künstlichkeit explizit einsetzt und verdeutlicht, dass jede Darstellung eines Wissens, jede Erfahrung realen Genießens unweigerlich den Charakter der Repräsentation besitzt. Es ist zugleich auch ein blinder Fleck, der auf eine Unmöglichkeit des kinematographischen Bildes verweist, die Verweigerung einer finalen Enthüllung, einer klaren Position, eines eindeutigen Bildes. Wir haben entdeckt, dass wir, um zum Bild zu gelangen, das Bild zerstören müssen – und dies bei der gleichzeitigen Erfahrung, dass während wir meinen, ein Bild zu sehen, wir in Wirklichkeit angeschaut werden.

Dr. R. Lippert Frankfurt  
in Filmwissenschaftlerin, Filmemacherin u.  
Herausgeberin der Zeitschrift "Frauen u. Film"  
zahlreiche Veröffentlichungen auf den Gebieten Psychoanalyse  
u. Film Avantgarde u. Experimentalfilm.  
(aus dem Windverwehlverwehl Film u. Psychoanalyse  
Stromfeld / Nexus Frkf. u. Basel 2002)